

CADERNOS

# PROARQ14



## CADERNOS PROARQ 14

### Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor - Aloísio Teixeira  
Vice-reitor - Sylvia da Silveira de Mello Vargas

### Pró-Reitorias

Pós-graduação e Pesquisa - Angela Maria Cohen Uller  
Graduação - Belkis Valdman  
Planejamento e Desenvolvimento - Carlos Antonio Levi da Conceição  
Extensão - Laura Tavares Ribeiro Soares  
Pessoal - Luiz Afonso Henriques Mariz

### Centro de Letras e Artes

Decano - Flora de Paoli Faria  
Vice-decano - Cristina Grafanassi Tanjan

### Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Diretor - Denise Pinheiro Machado  
Vice-diretor - Maria Julia de Oliveira Santos

### Programa de Pós-graduação em Arquitetura (PROARQ)

Coordenador - Vera Regina Tângari  
Vice-coordenador - Paulo Afonso Rheingantz

### Coordenação Adjunta

Ensino - Rosina Trevisan M. Ribeiro  
Editoria - Cristiane Rose Duarte  
Fomento e extensão - Guilherme Lassance  
Pesquisa - Mônica Santos Salgado, pesquisa

### Conselho Editorial

Beatriz Santos de Oliveira  
Cristiane Rose de Siqueira Duarte  
Guilherme Lassance  
Mônica S. Salgado  
Paulo Afonso Rheingantz  
Rosina Trevisan M. Ribeiro  
Vera Tângari

### Editores

Cristiane Rose Duarte  
Beatriz Santos de Oliveira  
Paulo Afonso Rheingantz

### Apoio Editorial

Claudia Castellano de Menezes  
Marise Ferreira Machado

### Tradução

Vicente Guimarães Jr.

### Editoração eletrônica e diagramação

Helvécio da Silva - <http://www.helvecio.com>

### Capa

Marise Ferreira Machado

### Fotografia da Capa

Beatriz Santos de Oliveira

Copyright@2010 dos autores

### Cadernos PROARQ

Av. Pedro Calmon, 550 - Prédio da Reitoria, sl.433  
Cidade Universitária, Ilha do Fundão  
CEP 21941-901 - Rio de Janeiro, RJ - Brasil  
Tel.: + 55 (21) 25981661 - Fax: + 55 (21) 25981662  
Website: <http://www.proarq.fau.ufrj.br>  
E-mail: [secretaria.proarq@gmail.com](mailto:secretaria.proarq@gmail.com)

## Comitê Científico

Alina Santiago (UFSC)  
Andrey Rosenthal Schlee (UNB)  
Antonio Carlos Cabral Carpintero (UNB)  
Beatriz Santos de Oliveira (UFRJ)  
Carlos Eduardo Dias Comas (UFRGS)  
Cláudia Piantá Costa Cabral (UFRGS)  
Claudia Loureiro (UFPE)  
Cristiane Rose de Siqueira Duarte (UFRJ)  
Douglas Vieira de Aguiar (UFRGS)  
Edson da Cunha Mahfuz (UFRGS)  
Eloisa Petti Pinheiro (UFBA)  
Emílio Haddad (USP)  
Fernando Diniz Moreira (UFPE)  
Fernando Freitas Fuão (UFRGS)  
Fernando L. Lara (Univ. of Texas at, Austin)  
Frederico Rosa Borges de Holanda (UNB)  
Gilberto Sarkis Yunes (UFSC)  
Gleice Virginia M. de Azambuja Elali (UFRN)  
Guilherme Lassance (UFRJ)  
Gustavo Rocha-Peixoto (UFRJ)  
Hugo Massaki Segawa (USP)  
Jonathas M. P. da Silva (PUC-Campinas)  
José Roberto Merlin (PUC-Campinas)  
Laís Bronstein (UFRJ)  
Leandro Medrano (UNICAMP)  
Leonardo Salazar Bittencourt (UFAL)  
Leopoldo Eurico Gonçalves Bastos (UFRJ)  
Lucia Costa (UFRJ)  
Luciana Andrade (UFRJ)  
Luiz Manuel do Eirado Amorim (UFPE)  
Maira Fernandes Dutra Veloso (UFRN)  
Márcio Minto Fabricio (USP-SC)  
Maria Lucia Malard (UFMG)  
Mônica Santos Salgado (UFRJ)  
Otávio Leonídio Ribeiro (PUC-Rio)  
Paola Berenstein Jacques (UFBA)  
Paulo Afonso Rheingantz (UFRJ)  
Pierre Fernandez (INSA, Toulouse)  
Renato Luiz Sobral Anelli (USP-SC)  
Roberto Luís Torres Conduru (UERJ)  
Roberto Righi (Mackenzie)  
Romulo Celso Krafta (UFRGS)  
Rosina Trevisan M. Ribeiro (UFRJ)  
Ruth Verde Zein (Mackenzie)  
Sérgio Roberto Leusin de Amorim (UFF)  
Sheila Walbe Ornstein (USP)  
Silvio Soares Macedo (USP)  
Vera Helena Moro Bins Ely (UFSC)  
Vera Regina Tangari (UFRJ)  
Vinicius de Moraes Netto (UFF)

### Ficha Catalográfica

Cadernos do PROARQ - Rio de Janeiro:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,  
Programa de Pós-graduação em Arquitetura -  
ano 1 (1997)

Semestral

ISSN: 1679-7604

1- Arquitetura- Periódicos. 2- Urbanismo-  
Periódicos. I. Universidade Federal do Rio  
de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em  
Arquitetura. 2010

# Sumário

<b>Editorial.....</b>	<b>5</b>
Crisis on the Periphery: Ecological Decline and ‘Sunbelt Suburbs’ in the U.S. <b>Lawrence A. Herzog .....</b>	<b>8</b>
Oscar Niemeyer no centro histórico de São Paulo: arquitetura moderna e a cidade tradicional <b>Marcos José Carrilho e Alessandro José Castroviejo .....</b>	<b>19</b>
Quando as nossas casas modernas viajaram pelo mundo: Desde Portugal a outros países de expressão portuguesa. 1940 - 1974 <b>Inês Lima Rodrigues.....</b>	<b>35</b>
Notas sobre a cultura arquitetônica e sua historiografia <b>Gisela Barcellos de Souza.....</b>	<b>54</b>
¿Historia de la arquitectura o, estudio del ambiente construido?: Consideraciones para un programa de docencia <b>Roberto Lodoño Niño .....</b>	<b>65</b>
Presença, espaço e intersubjetividade na obra de Oscar Niemeyer <b>Raquel Manna Julião e Vera Casa Nova .....</b>	<b>79</b>
Louis Kahn, Professor: a fala do indizível <b>Rafael Simões Mano .....</b>	<b>89</b>
A interioridade da arquitetura <b>Fernando Freitas Fuão .....</b>	<b>100</b>
O design em tempos de sustentabilidade <b>Fabio Parode e Paulo Reyes .....</b>	<b>109</b>
Lista de teses e dissertações defendidas em 2010 - PROARQ	
<b>Teses .....</b>	<b>120</b>
<b>Dissertações .....</b>	<b>121</b>

## Editorial

Dando continuidade ao esforço para manter os Cadernos Proarq como um veículo de referência na área de Arquitetura e Urbanismo, com este número seguimos o caminho iniciado há treze anos, quando os primeiros exemplares desta revista foram lançados.

Este Cadernos 14 contou com um comitê científico composto por pesquisadores reconhecidos, doutores vinculados a instituições e programas de pós-graduação em nossa área. Devido à quantidade e qualidade dos trabalhos, a análise dos artigos considerou a limitação da quantidade de textos a serem publicados nos dois números de 2010. Todos os trabalhos foram avaliados por três avaliadores do corpo científico, aos quais agradecemos pelo trabalho sério e atento que garantiu a qualidade dos artigos aqui publicados.

A resposta à chamada dos números 14 e 15 dos Cadernos Proarq foi expressiva, considerando a exiguidade do tempo de sua divulgação. Foram recebidos artigos, vindos de diversas instituições nacionais e estrangeiras<sup>1</sup>.

Também foram recebidos trabalhos de autores vinculados a institutos de pesquisa ou órgãos públicos que, de alguma forma, abrigam pesquisadores em arquitetura e urbanismo ou áreas afins<sup>2</sup>. A geografia da procura pelos Cadernos Proarq abrangeu, nesta chamada, todas as regiões do país e abraçou três continentes.

Em relação a seu conteúdo, considerando a necessidade de maior difusão das investigações brasileiras nas redes de pesquisa internacionais, os Cadernos Proarq passam a acolher contribuições nas línguas inglesa e espanhola, com a inclusão dos resumos de suas publicações em inglês, permitindo uma maior penetração ou localização por meio dos instrumentos de busca virtuais.

O Comitê Editorial optou pela chamada com temática aberta para os números 14 e 15 dos Cadernos Proarq, abrangendo todas as variações de enfoques na área de Arquitetura e Urbanismo. Esta medida possibilitou que emergissem aspectos inovadores da pesquisa em nossa área, indicativos de novas tendências de pesquisa ou reveladoras de pesquisas de ponta ainda em processo de discussão. E, de fato, o resultado foi um leque muito largo de discussões que mostram o crescente dinamismo das investigações em Arquitetura e Urbanismo.

Esta edição do Cadernos propõe uma setorização das temáticas a partir da amplitude do foco com que é possível olhar para a arquitetura. Assim, um maior ângulo de abertura nos permitiu enxergar o território e a cidade e as implicações de seu planejamento e projeto na crise ecológica das áreas metropolitanas. Diminuindo gradualmente o alcance de nossa vista para observar mais de perto, passamos pelas escalas do bairro, do edifício e a da própria disciplina arquitetônica enquanto narrativa e ensino, para chegar ao design e à discussão sobre a sustentabilidade de seus processos em um mundo globalizado. Da crise de sustentabilidade na metrópole à crise de sustentabilidade no objeto, a revista apresenta uma questão que atravessa de algum modo todos os artigos: a da necessidade de instaurarmos em nosso manejo da arquitetura uma sensibilidade ética e um tratamento poético.

Lawrence A. Herzog, nosso autor convidado, aponta a pressão ambiental exercida aos ecossistemas pelo modelo urbano dos subúrbios americanos, tomando como corpos de prova três cidades em franco crescimento: Las Vegas (Nevada), Phoenix (Arizona) e San Diego (Califórnia). Nos EUA, o abandono das áreas já infraestruturadas da cidade por uma idéia idílica do morar construída pelo capital imobiliário na década de 50 – e ainda hoje vigente no mercado americano – tem resultado em custos altíssimos àquela sociedade, pois desconsidera o enorme impacto econômico dos prejuízos ambientais que tal desperdício vem provocando ao longo do tempo.

- 
- Nacionais:** USP (11); U.P.Mackenzie (9); UFRJ (6); UFF (5); USP-SC (2); UBC e UMC (1); PUC Campinas (2); PUC-Paraná (1); UCPel (2); UEM Maringá (1); UFAL (3); UFES (1); UFJF (3); UFMG (2); UFPA (2); UFPE (2); UFPEL (1); UFPR (2); UFRGS (2); UFSC (2); UFTO (2); UFV (1); UGF (2); UNB (5); UNEMAT (1); UNESP (3); UNICAMP (2); UNIFIAMFAAM (1); UNISINOS (2); UNESA (1); UNOESTE (1); USC (1); UTFPR (2); UVA (2); ESUDA (1); ESBJ (1); UDC (1); FAPIV / FBV (1). **Estrangeiras:** Universidade Técnica de Lisboa, Portugal (1); Universidade de Coimbra, Portugal (1); University of Califórnia San Diego, EUA (1, além do autor convidado); Universidad Michoacana de San Nicolas de Hidalgo, México (1); Universidad de Guanajuato, México (1); Universidad Mayor de San Simón, Colombia (1); Universidad de Buenos Aires, Argentina (2); Universidad de los Andes, Colômbia (1); Universidad Politécnic de Catalunya, Espanha (3).
  - Coordenação da Região Metropolitana de Curitiba (1); Fundação Joaquim Nabuco (1); Fundação Oswaldo Cruz (1); Secretaria de Planejamento e Gestão do Governo do Estado de Pernambuco (1); INPE-Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (1); Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes (1); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN (2); Subsecretaria de Patrimônio Cultural da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (1); e Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente do Governo do Distrito Federal (1).

Apresentando uma experiência distinta da americana, Carrilho e Castroviejo, prospectam as obras modernas de Niemeyer no centro histórico da São Paulo na década de 50, para mostrar como o aproveitamento desta área urbana pelo mercado imobiliário resultou profícuo nas mãos competentes do arquiteto. Os edifícios dão testemunho da tensão que se estabeleceu entre os princípios urbanos de salubridade e dispersão do movimento moderno e a necessidade de construir em contextos pré-existentes e tradicionais. As soluções revelam os sucessos e idiossincrasias da composição conflituosa, mas, sobretudo, assinalam a importância da sensibilidade do arquiteto para com o meio de inserção de suas obras.

Ainda na chave do diálogo entre o tradicional e o moderno, Inês L. Rodrigues viaja pelas cidades de colonização portuguesa em três continentes, para verificar até que ponto houve nestes lugares, a influência da expressão lusitana na produção arquitetônica moderna das habitações coletivas. Analisa a repercussão do traço moderno das escolas de Lisboa e Porto em Macau (China), Luanda e Maputo (África) e as respectivas conversas entre as produções portuguesas e as ultramarinas, especificamente no caso das cidades brasileiras: Rio de Janeiro, São Paulo e Recife.

A idéia de cultura arquitetônica presente no método e hipótese que Inês Rodrigues desenvolve, é o que será problematizada no artigo de Gisela B. de Souza.

Essa autora discute o emprego dessa noção nas diferentes práticas historiográficas buscando investigar se seria possível perceber a existência de núcleos comuns na sua definição e no modo como as investigações estabelecem seus recortes temporais, métodos e fontes. Passando em revista uma série de autores e abordagens o artigo conclui pela amplitude com que o conceito é empregado e suas vinculações à História cultural e intelectual.

José Roberto Londoño, por sua vez, nos desafia com uma pergunta que instiga a pensar sobre a formação do arquiteto na área curricular da história da arquitetura. Apresenta uma proposta ambiciosa que pretende subverter a estrutura didática que vem sendo empregada nesta disciplina, substituindo o recurso à cronologia por outro ordenamento: o topográfico. Isto quer dizer que os critérios de ordem e categorizações históricas se estabeleceriam a partir de um solo concreto, ou seja, pelo contato com “realidades verificáveis” na complexidade do ambiente urbano.

Aplicado ao ensino propedêutico, o método insiste na experiência do aprendiz como fundamento do aprendizado e condição para que o alunado abra-se à arquitetura e à sua história.

De certa maneira podemos dizer que essa aproximação topográfica ao objeto de estudo, aproximação sensível ao fenômeno arquitetônico, é o que vemos utilizado por Raquel M. Julião e Vera Casa Nova para falar de duas obras de Oscar Niemeyer: Museu de Arte Contemporânea (Niterói, RJ) e Centro Cultural da América Latina (São Paulo, SP). Recusando a estrita análise morfológica ou funcional dos projetos, as autoras vão empregar os operadores conceituais *presença e espaço em obra*, para elaborar descrições férteis dos edifícios e obter deles uma compreensão ampliada. Como pressuposto metodológico, o contato com a obra é o que vai permitir a relação subjetiva necessária à visão da miríade de interpretações que dela emanam, ou seja, é o que vai abrir caminho a uma poética da obra.

É justamente o discurso poético de Louis Kahn que será tematizado por Rafael S. Mano. Indica que, dada a dimensão sensível e significativa com que foram pensados e projetados, seus edifícios não podem ser compreendidos senão a partir do contato, ou seja, da experiência viva de seus espaços. Suas obras são essa fala do indizível, aquela que só escutamos por nosso corpo. É na vivência de seus espaços de silêncio e luz que se revela a essência existencial da arquitetura: a reversibilidade da interioridade-exterioridade.

Com o título “a interioridade da arquitetura”, Fernando Fuão escreve um artigo onde o sentido de ‘interior’ encontra-se em uma hospitalidade cuja condição é a presença do outro. São as relações afetuosas que esta noção instaura que farão com que seja o “lugar que dá lugar às relações humanas” e que permitirão que haja cidades. Em contrapartida, apresenta outra dimensão da interioridade da arquitetura, introduzida por Peter Eisenman, onde o homem desaparece para dar lugar a uma interioridade auto-referente.

Contra a auto-referência e a favor da recuperação da dimensão política e ética do projeto, levantam-se Fabio Parode e Paulo Reyes. Defendem um design estratégico, posicionado para enfrentar com responsabilidade os efeitos negativos da sociedade de consumo globalizada. E nesse sentido coincidem com Lawrence A. Herzog, autor de nosso primeiro artigo, sobre os efeitos funestos do descompromisso de nossos projetistas com a sustentabilidade. Enquanto atores sociais, eles devem necessariamente criar as alternativas que levem ao enfrentamento das mazelas da sociedade contemporânea.

Finalmente, queremos lembrar que o processo de desenvolvimento dos números 14 e 15 desta revista se deve em grande parte ao trabalho incansável e competente de Marise Machado e Claudia Menezes. A elas agradecemos com admiração.

Esperamos que este número cubra as expectativas de seus leitores e contribua para o avanço do pensamento científico em Arquitetura e Urbanismo.

**Cristiane Rose Duarte**

**Paulo Afonso Rheigantz**

**Beatriz Oliveira**

**Editores**

## **Crisis on the Periphery: Ecological Decline and ‘Sunbelt Suburbs’ in the U.S.**

**Crise na periferia: declínio ecológico e os  
‘subúrbios do Sunbelt’ nos E.U.A.**

**Lawrence A. Herzog**

**Lawrence A. Herzog** é professor titular do Programa de pós-graduação em planejamento urbano da School of Public Affairs - San Diego State University, San Diego, California, USA.

## Abstract

This article suggests that in the United States, conventional wisdom about cities and suburban development is shifting. In the past, urban planning theory and practice emphasized the importance of the modernist American “suburb” design model, with its single use zoning, and automobile-centric orientation as the most efficient urban development approach. Meanwhile, for most of the middle and late 20th century, the planning field considered the “inner city”—downtown and surrounding neighborhoods—as the principal geographic space that needed revitalization and improvement. But, after 50 years of suburban growth, it is clear that the urban periphery has entered a period of crisis in the U.S. The fragmented, decentralized, automobile-oriented residential subdivisions are now exerting huge costs to American metropolitan areas in terms of wasted energy, air and water pollution and natural hazards like wildfires. This article offers evidence from three “sunbelt” metropolitan areas—Las Vegas, Phoenix and San Diego—to demonstrate why the late twentieth century modernist suburb is no longer sustainable.

**Key-words:** suburb, metropolitan area, sustainability

## Resumo

*Este artigo sugere que, nos Estados Unidos, o entendimento convencional sobre cidades e desenvolvimento suburbano está sofrendo uma transformação. No passado, a teoria e a praxis de planejamento urbano enfatizavam a importância do modelo projetual de subúrbio americano modernista, com seu zoneamento homogêneo e orientação centrada no automóvel, como a mais eficiente abordagem de desenvolvimento urbano. Enquanto isso, durante quase toda a segunda metade do século XX, o campo do planejamento considerava a “cidade interior” - o centro e seus arredores - como o principal espaço geográfico que necessitava de revitalização e desenvolvimento. Entretanto, depois de 50 anos de crescimento suburbano, está claro que a periferia urbana entrou em um período de crise nos Estados Unidos. As subdivisões residenciais fragmentadas e descentralizadas que privilegiam o automóvel estão agora representando enormes custos às áreas metropolitanas americanas em termos de consumo de energia, poluição do ar e da água e desastres naturais, como os incêndios florestais. Este artigo oferece evidências de três áreas metropolitanas do “sunbelt” americano - Las Vegas, Phoenix e San Diego - para demonstrar porque o modelo de subúrbio modernista do final do século XX não mais se sustenta.*

**Palavras-chave:** subúrbio; área metropolitana; sustentabilidade

For most of the 20th century, urban planning and design literature surmised that the problem zones of American cities lie in the center—where poverty, congestion, and overcrowding had caused decay that led to a mass exodus of people from central cities toward the suburbs.<sup>1</sup> Urban planning literature viewed downtown and the urban core as the main areas that needed “fixing;” meanwhile the modernist suburbs were seen as the healthiest places people could live. But, by the early 21st century, after nearly 5 decades of suburban growth, a new pattern is emerging—the suburbs themselves have grown too fast, and now represent a new zone of ecological disaster for U.S. metropolitan areas. This article addresses the new ecological crisis emerging in U.S. suburbs, with attention to sunbelt cities in particular.

The American suburb was the standard model of modernist urban planning in the United States in the second half of the 20th century. Its principal features included: single use zoning, low density development, auto centric residential subdivisions, curvilinear (as opposed to grid iron) street morphology, including cul de sacs, and separate single use zones connected by freeways.

It has often been forgotten that the American suburb actually evolved from a different design concept—the late 19th century “garden city” vision of Ebenezer Howard, which was later implemented by Raymond Unwin in the United Kingdom.<sup>2</sup> Howard’s vision sought to create sustainable towns with a projected population of 30,000, with collective ownership, centralized civic spaces, and a town center where

- 
- 1 A note on the use of the terms “suburb” and “periphery”. In this article, those terms refer only to U.S. style decentralized, low density developments which in the U.S. are called “suburbs”. They are not to be confused with the peripheral settlements in Latin American cities, including Brazil.
  - 2 For a good discussion of Ebenezer Howard’s Garden City concept, see Robert Fishman, “Urban Utopias: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright and Le Corbusier,” in Scott Campbell and Susan S. Fainstein, *Readings in Planning Theory* (Oxford: Blackwell, 2003), pp. 21-60.

jobs, commerce, and public activities would be within walking distance. These cities would be served by rail transit, which would connect them to the larger metropolis. Only a few garden cities were actually built in England, and still less in the United States. Indeed, the essential parts of Howard's garden city model—its autonomy, its walkability, its sense of community, and ownership by its residents—were lost. The suburban towns that were built in mass scale after World War II in the U.S. were empty shells of the Howard plan. Only the superficial elements remained—open space, and “gardens” in the form of yards around individual single family homes.<sup>3</sup> The post-WWII suburbs of North America were, in the end, segregated “islands” devoid of walkable space, with streetscapes dominated by automobiles.

Most critiques of the American suburban model have focused on its design flaws, and ways to create an alternative design. This has led to the emergence of a huge literature on the “new urbanism”.<sup>4</sup> These critiques speak of the loss of community and human scale, and the need for a new model of suburban development—based on tighter densities, grid iron street patterns, mixed land use and walkable space. Although some New Urbanist communities have been built, the movement has been relatively slow to evolve, and, since 2009, it has been paralyzed by the economic recession, the decline in credit, and the housing market slowdown. In the end, North American metropolitan regions remain dominated by old style suburbs.

The landscape of decentralization and suburban sprawl, particularly in the fast growing urban regions of the American west and southwest, is unprecedented in the history of our planet. This article explores an important, but far less discussed side effect of American suburban expansion—the fundamental and accelerating unsustainability of suburban sprawl settlement patterns, and the environmental crisis that is unfolding in the newest growth regions. It summarizes the dimensions of ecological crisis in three of North America's fastest growing metropolitan areas: Las Vegas, Nevada, Phoenix, Arizona and San Diego, California.

The pattern of late twentieth century urbanization in the United States can best be described as “supersized.” From 1950 to the present, most U.S. urbanized regions have expanded into giant, decentralized sprawling spaces, consisting of low density massive suburban planned communities spread across hundreds of square miles of space. These spaces are totally dependent on the automobile, lack mass transit, and are increasingly unsustainable. And it is in these bloated regions that most Americans now reside. According to the U.S. census, there were 363 metropolitan areas in the U.S. in 2006; they contained 251.9 million people, or 83.5% of the total population of the nation. Of those 250 million people living in metropolitan counties, the vast majority live in suburban or exurban spaces. For example, the top ten largest metropolitan statistical areas in the U.S. include some of the most sprawling regions in the country—Los Angeles, Dallas, Houston, Atlanta, Phoenix, Las Vegas, San Diego.<sup>5</sup> Most of those are in the “sunbelt”—the warmer latitudes that include states like Texas, Florida, Arizona, California, Nevada, and New Mexico, regions people flocked to in the late 20th century era of suburbanization.

The icons of late twentieth and early twenty first century dysfunctional suburban growth and sprawl, therefore, are spread across the open lands of the western “sunbelt” of America. Three outstanding examples of “sprawl in the sun” are Las Vegas, Phoenix and the eastern suburbs of San Diego county.<sup>6</sup>

What is also true about all of these regions is their dramatic sprawling form. The Las Vegas urban region, for example covers some 1,500 square miles making it physically nearly three times as large as the New York-NJ-Long island metropolitan area, and about the same size as another sprawl zone—Los Angeles-Riverside- San Bernardino. The Phoenix region covers almost half of the land area of Los Angeles, while its population is only one fourth the size. These examples of urban sprawl are made worse by the simple fact that wasteful development is being spread across the incredibly fragile ecology of the Mojave and Sonoran deserts in the southwestern corner of the U.S.

---

3 This point is eloquently made in Edward Relph, *The Modern Urban Landscape* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987).

4 Two very good works on the subject are Peter Calthorpe, *The Next American Metropolis* (New York: Princeton Architectural Press, 1993) and James Howard Kunstler, *The Geography of Nowhere* (New York: Touchstone, 1994).

5 See U.S. Census Bureau, Population Change, Metropolitan Statistical Areas, 2010.

6 Of the fastest growing metropolitan areas in the U.S. from 2000-2006, Las Vegas (29.2% increase) and Phoenix-Mesa-Scottsdale (24.2%) are in the top ten U.S. Bureau of the Census, metropolitan growth statistics, 2000-2006. If San Diego's “wildland urban interface” communities (inland) were included, they would no doubt fall within this group as well, as many grew between 15 and 25% over the same period.

## Unsustainable Las Vegas

Las Vegas built its economy in the late 20th century with billions of dollars invested in the service sector (tourism), as well as new high tech and information technology industries, and the retirement communities. The Las Vegas region virtually doubled its population in every decade since 1960. In that year, its population was 139,126, but by 1970 it was up to 304,744; it reached over a half million in 1980, 852,732 in 1990, and 1.56 million in 2000. It's 2007 population was 1.8 million, and it reached an estimated 2.2 million by 2010.<sup>7</sup>

During its peak growth period in the 1990's and the first half of the 2000's, Las Vegas was building a new house every 20 minutes, and 5000 new residents were arriving every month.<sup>8</sup>

Las Vegas became one of America's late twentieth century iconic cities—no longer just a gambling and casino town, but a place of entrepreneurial spirit, innovation, economic opportunity and change. A city built around the politics of growth was also a city unwilling to prioritize environmental protection, socio-economic equity, and affordable housing.

As Las Vegas mushroomed beyond two million people, it has taken on the form of a giant amorphous blob of low density condo complexes, townhomes, and single family cul de sac developments that stretch across hundreds of square miles of Nevada desert, from Boulder City and the Hoover Dam in the southeast to North Las Vegas and Summerlin in the northwest. The sprawling region touches the foothills of mountains, and the edges of desert wilderness. Much of the scattered, diffuse development takes the form of master-planned or gated communities, fragmented and separate from each other, and placed in exurban “pods” spread around the core of the city of Las Vegas, the strip and along the freeways (I-15 and I-95) that define mobility in the region.

Las Vegas has the fifth worst air pollution of any city in the U.S. Its residents smoke too much and lead the nation in per capita mental and stress disorders. The consumption of water per resident exceeds most other cities in the hemisphere: the rate of consumption in Las Vegas per capita is 300 gallons/day; in Los Angeles it is only 22 g/day; in Oakland, California 110g/day. In another desert city similar in size to Las Vegas, Tucson, Arizona, residents only use 160 g/day.<sup>9</sup>

Las Vegas also epitomizes the privatized mega resort and the “lifestyle community”—giant, sprawling developments that market themselves as luxury homes set in the perfect setting—sun, desert, palm trees (they don't actually grow in deserts), artificial lakes—all built on a horizontal plain spreading over hundreds of square miles. In Las Vegas such a luxury spread out city consumers billions of gallons of water in the middle of the largest desert in the United States, and set against a backdrop of one of the largest leisure/gambling centers in the world.

The region's emphasis on a fantasy lifestyle built around gambling and entertainment has fueled its increasing lack of attention to the natural environment. The desert is one of the more fragile ecosystems on the planet. This makes for a sharp contrast when you place a delicate ecology up against freeways, high rise mega-hotels, electronic gambling palaces, and car-oriented sprawling master planned communities that house millions. “Brown haze” is the local name for the air pollution that sits over southern Nevada. Once thought to be seasonal, it has become a year round phenomenon, made worse by the over reliance on automobiles, the absence of any serious government intervention in land use or zoning to prevent or slow down sprawl.

There is virtually no mass transit in Las Vegas, with the exception of two limited tram lines that move people between hotels along the Strip, and a very poor bus system. Meanwhile the number of cars flowing through the valley has skyrocketed over the past decade, from 298,000 in 1980 to nearly a million by 2000. In 2007, Forbes Magazine rated Las Vegas as America's third most sedentary city (after Memphis and New Orleans)—that is cities where people are least likely to walk. It also claimed 64% of Las Vegas residents are overweight or obese (this is slightly higher than the national average), and watch 38 hours of tv per week.<sup>10</sup>

Las Vegas, it must be said, is not a walking city... except perhaps for tourists walking along the strip, but for residents, that is not a public space that people go to regularly. As a metropolis, with almost two

---

7 U.S. Census of Population and Housing data from various sources and projections from State of Nevada, Demographer's Office.

8 HAL ROTHMAN, 2002. It should be noted that by 2010, the national recession slowed the housing boom in Las Vegas; in fact, a new trend began—people moving away to seek job opportunities elsewhere.

9 MIKE DAVIS, 2002, pp.85-105.

10 *America's Most Sedentary Cities*, 2007.

million people, Las Vegas has a shocking absence of parks and open spaces. Many of the master planned communities are devoid of activity nodes that people can walk to. There may be paths or trails, but there are no centers, no gardens or parks to walk to. Even the famed Strip discourages active public lives outside the casinos, since, in truth, the goal of the strip is to get people INSIDE the casinos, “along scripted, glassed in corridors where you can feel the cybernetic hum of slot machines”<sup>11</sup> and not out on the streets. Reality lies inside the casinos, and street life is discouraged.

An anecdote about life on the strip is illustrative of the disdain for the public domain along the gambling mecca of the Strip. A college professor tried bringing a video crew to film a segment about one of the Strip’s hotels—Treasure Island. He set up on what he thought was public space—the sidewalk overlooking the casino from the street. Wrong. He was ordered by hotel management to leave—he was told he was on private property! When he protested and asked, “where is the public street that passes by your hotel?”, he was told that the “public” sidewalk was a narrow strip of concrete below ground with no view of the casino. Meanwhile, inside the casinos, people sit at slot machines. “The new Vegas Strip enhances the interior narrative, not the communal process.”<sup>12</sup>

The sense of artificiality that pervades Las Vegas thus spills into the outdoors and the use of nature. At the Bellagio hotel, people jet ski on artificial lake; nearby at The Venetian they ride gondolas along fake canals in a theatrically lit city. These fake uses of water belie the fact that water supply is a huge problem for the southern Nevada valley. The nearest giant reservoir, Lake Mead, is contaminated by toxic waste from pesticides and industrial runoff. The Southern Nevada Water Authority is pitched in an intense battle to siphon away more than its legal share of Colorado River water, or water from the Virgin River in southern Utah’s Zion Canyon National Park.

The Las Vegas region also faces serious pollution problems. There are concerns about nuclear waste that has been stored at Yucca Mountain. There are reports of groundwater contamination from a former magnesium-titanium processing plant in nearby Henderson. Much of Las Vegas’ electric power is still being generated by coal fired plants, especially on the Moapa Indian reservation northeast of the city. One prominent writer has called Las Vegas “an environmentally and socially bankrupt system of human settlement.”<sup>13</sup>

Like much of the “sprawl in the sun” urbanization in the southwestern U.S., Las Vegas sets the standard for poor performance—from its fragmented, inefficiently spread out master planned communities, to its chopped up urban governments that subordinate to the will of mega-developers and corporate interests. The track record in land use planning is abysmal—as evidenced by the absence of humanly scaled, walk-able neighborhoods with a sense of place. The city turns its back on the surrounding desert habitat, is abusive in its exploitation of water, has seriously contaminated its air shed and hydrological basins. Las Vegas is the capital of a new kind of city, but not the one celebrated by post- modern artists, it is the capital of the “selfish suburb”.

## Eco disaster in the Valley of Sun

The “Valley of the Sun” (Phoenix metropolitan area) is the fastest growing desert metropolis in the United States, and one the fastest growing large (over 3 million) urban regions in the nation. Maricopa County encloses most of metropolitan Phoenix—its population climbed from 120,000 in 1940 to 331,770 (1950), then over two decades ballooned to 2.1 million (1990), and over 3 million early in the new millennium. Phoenix is projected to expand to 4.5 million by 2020, and to 7 million by 2050.<sup>14</sup> The Phoenix Metropolitan Statistical Area, as defined by the U.S. Census (it is officially called Phoenix-Mesa-Scottsdale MSA) is 13th largest in the U.S. with 4.0 million. This includes Maricopa and Pinal counties.

Like Las Vegas, Phoenix is a national leader in growth from 2000-2006, with a 24.2% growth rate over the period, one of the top ten in the U.S.<sup>15</sup> It is also ranked in the top U.S. metropolitan areas in terms of the actual numerical growth during the 2000-2006 period—it gained 787,306 over that period, just behind Atlanta, Dallas and Houston (all sunbelt cities too). The city of Phoenix, apart from the larger region, is itself the fifth largest city in the U.S. with 1.5 million, just behind New York, Los Angeles, Chicago and Houston.

---

11 KLEIN. In: Rothman, H. and DAVIS M., eds., 2002. p.18.

12 ROTHMAN, 2002, Introduction.

13 DAVIS, 2002, p.91.

14 County of Maricopa, *Eye to the Future*, 2001.

15 U.S. Census, 2008.

Typical of sunbelt cities, Phoenix has grown in spite of its physical environment, or even in opposition to it. The relocation of aircraft companies and technology firms jump-started the Phoenix economy in the 1960's and 1970's. Then as momentum started to build, Phoenix took advantage of the growing information economy, as well as tourism, retirement and real estate. It is also the state capital of Arizona, home to seven Fortune 1000 companies, and the major headquarters of national corporations like U.S. Airways, U-Haul, and Best Western.

But what is truly astonishing about Phoenix is the scale and spread of growth— a region that now stretches horizontally over endless flat desert valleys, canyons and mesas that define the Salt River basin and environs. The gargantuan spatial breadth of Phoenix must be appreciated—Maricopa county, for example, has an area of 1,226 square miles, the size of the state of New Jersey! The city of Phoenix, alone, covers 470 square miles. The metropolitan area covers some 800 square miles.<sup>16</sup> It has been said that Phoenix expands outward at the rate of 1 acre per hour.<sup>17</sup>

Metropolitan Phoenix is a textbook example of post-1970 “leapfrog” growth leading to the overused term, but still accurate condition, of urban sprawl. This irregular pattern of growth unfolded in the Phoenix area for at least two important reasons. First, the city of Phoenix's aggressive annexation policy increased city size from 17 square miles in 1950 to 331 square miles in 1980. But, it left 40% of the land inside the city vacant by that date. Meanwhile, Maricopa county government allowed developers for many years to build master planned communities on the urban fringe with minimal guidelines or regulations (this has changed in the last decade). Some of the outlying developments eventually were annexed into what have become the booming “edge cities” (or better stated “edge suburbs”)—Scottsdale, Tempe, Peoria, Mesa, Glendale.

Amazingly, as Phoenix grew from 1950-1960, its population increased, and its density decreased—from 6000 people per square mile in 1950 to 2000 people per square mile in 1962.<sup>18</sup> Much of that decreasing density was the harbinger of the next 40 years of suburban expansion with almost no regional coordination of growth, land use allocations, transportation, employment, walkability or sustainability. In short, urban sprawl. Phoenix's sprawl was part of an urban culture where land development was the holy grail of the city's economy. As one observer who chronicled the evolution of Phoenix notes, the mantra of the land development industry was “you can never get hurt in dirt.”<sup>19</sup>

By 1972, greater Phoenix already had 16 mega-planned communities arising on its outskirts. These included Fountain Hills (19 mi. northwest of Scottsdale), Rio Verde (26 miles NE of Scottsdale), Sunlakes, and others. Developers employed a classic strategy—buying fringe land (flat desert in this case) cheap, and then convincing masses of home buyers to purchase homes in their new paradise, which happened to be in the middle of nowhere. Like Las Vegas, the primary marketing tool for Phoenix is the climate- and all of its allusions to “sun drenched paradise”, swimming pools in the winter, palm trees, relaxation, open space. In the outer lying zones of Phoenix, land was quite cheap in the 1980's and 1980's (especially compared with growth areas in California).

The Phoenix metropolitan region leaves a huge footprint on the central Arizona desert. It grew physically from 273 square miles in 1975 to 732 square miles by 1995. It is an example of decades of wasteful fringe development resulting in one of the more inefficient, auto-dependent, sprawling metropolitan areas in the western hemisphere. The urban region's population is projected to grow by some 3.3 million by 2040, creating a metropolitan area with some 6.5 million people. Based on current land occupancy data, one study argues it will take some 367 square miles more land to accommodate just the residential space needed to house the new population. That figure does not include land needed for streets, schools, parks, shopping and employment. Adding that land would mean about 700 square miles of new land will be consumed by the projected population for the region. This would make the Phoenix region some 1,500 square miles in land area, larger than the Los Angeles metropolitan area, with far less than half LA's population. If southern California is a wasteful user of space, than Phoenix' land use footprint is obscene.

One scholar has defined sprawl as “to cause to spread out carelessly and awkwardly.”<sup>20</sup> Clearly, Phoenix fits this definition. Meanwhile, infrastructure for alternative transit (bikeways, bus rapid transit,

---

16 GOBER, 2006.

17 MITCHELL, J., 2001.

18 KOTKIN, J., 2005.

19 GOBER, 2006, p. 104.

20 HAYDEN, 2004.

light rail, etc.) is severely lacking, and the region is so massively spread out, it would be extremely difficult to service residents with intra-regional transit. At the same time, the continual peripheral growth has channeled residents, more and more, into socially isolated enclaves, creating an urban archipelago that further strains the increasingly inefficient region.

An example of the massive social fragmentation: in some fringe retirement developments, such as Sun West, zoning ordinances were actually created to keep younger people out. Called a Senior Citizen Overlay District (SCOD), this ordinance included rules such as: a) every dwelling unit must have at least one person over 50; and b) children under the age of 18 are not allowed to reside in a residential unit for more than 90 days. Sun West is reportedly one of five retirement communities where the SCOD ordinance is in effect. Local observers report that this trend toward “age zoning” and age-restrictive codes in Phoenix’s suburbs is on the rise.<sup>21</sup>

The irony of contemporary Phoenix is that it was once a major destination for people suffering respiratory ailments—from allergies and asthma to tuberculosis. But beginning in the 1990’s, air pollution has become a major concern to residents. The American Lung Association gave Maricopa county its lowest grade for air quality—in both the categories of ozone and particulates. According to a 2005 “State of the Air” report, 79% of Maricopa county residents (2.6 million people) are at high risk for respiratory complications due to air quality—this includes asthma, bronchitis, cardiovascular disease and diabetes.<sup>22</sup>

The so called “Brown Cloud” that descends over the Valley of the Sun is caused by nitrogen-dioxide gas and small particles of carbon. All large urbanized regions create pollution—it is formed through auto emissions by millions of vehicle trips, construction-related dust, power plants, lawn mowers, and factories spewing chemical and other waste into the air. When you put these ingredients into a setting like that in Phoenix—the basin of the Salt River, with its pattern of weather (hot, dry), and you keep funneling more toxic inputs through urban growth, the result is a lethal brew, indeed. Local geography creates and enhances the conditions that lead to danger: inversions of cool air at night cause the ground to cool, but a second layer of cool air hovers over the valley and traps the warm, polluted air in the middle, right over the valley where millions of people live. Each morning, as air warms over the valley, particulates swirl and rise forming a brown cloud over the entire metropolitan region. One local illness that has emerged is termed “Valley Fever,” a lung infection caused by a fungus that becomes air-borne when dust near construction sites or agricultural zones is blown about by desert winds. When these fungal spores are imbibed, Valley fever results.

The Phoenix region draws 60% of its water supply from the Colorado River, through the Central Arizona Project, whose canals and pipelines have been operating since 1984. The other major source (35%) of water is the Salt River Project, which draws from the Salt River and Verde River watersheds. Drought, however, could sharply reduce the amount of low altitude water from the Salt and Verde rivers. Moreover, under severe drought, Arizona’s rights to 2.8 million acre-feet of water flow from the Colorado River (according to the 1922 Colorado River compact) are what is termed “junior”, to the rights of adjacent states, Nevada and California. Under current law, 1.7 million acre-feet (out of Arizona’s 2.8 million allocation) have this “junior” standing, meaning droughts and cut-backs could take away 1.7 million acre feet of Arizona’s total allocation, in favor of Nevada or California.<sup>23</sup> In short, Arizona’s water supply is highly vulnerable.

A desert city like Phoenix relies on dams and groundwater to supply water to nearly four million people. Surface water is limited, due to heat and evaporation and limited rainfall. Thus groundwater is essential in central Arizona. But groundwater can only be extracted in proportion to its replenishment through natural processes. Unfortunately what is happening in the urbanized valleys of Arizona (Phoenix, Tucson) is that groundwater has been over-pumped for decades. More water is taken out than is replenished by natural processes. The result is that there are now well documented, long term declines in underground water levels, as well as land subsidence. This puts even more pressure on importing Colorado River water—which is expensive because it must be transported long distance. But, given costs issues and the threat to the Colorado River supply due to Arizona’s legal “junior” status, groundwater remains the most important, but troubled, future source.

---

21 Gober, 2006.

22 American Lung Association, State of the Air, Phoenix, 2009.

23 HAZLEHURST, J., 2007.

Like so many major cities in the U.S., Phoenix has also had a tendency to dump its toxic waste problem on those least able to defend themselves from such land use policies—low income minorities in south Phoenix. South Phoenix already has a high proportion of heavy industry. Out of 7 hazardous waste storage facilities in the Phoenix region, 6 are located in South Phoenix, and one on an Indian reservation. Recently, a very noxious new waste storage complex was located in south Phoenix, and has announced plans to expand. Waste is brought into the neighborhood by trucks, and then dumped in the south Phoenix facility. In 1992, a toxic chemical fire in south Phoenix burned for 12 hours, irritating the eyes and lungs of many residents. Tests after the incident revealed high levels of zinc in many homes. In 1994, the Arizona Department of Environmental Quality (ADEQ) began allowing California to send hazardous waste (including DDT and lead) to be dumped in south Phoenix facilities.<sup>24</sup>

A measure of the quality of life and culture in Phoenix's new mega suburbs is the case of Surprise, Arizona, 45 miles northwest of downtown Phoenix. Along with several other satellite towns in the central Arizona urban region, Surprise is one of the fastest growing suburbs in the U.S. Its population soared from 32,342 in 2000 to over 100,000 by 2008, a 300% increase! At build out, Surprise is projected to have as many as 650,000 people by 2040.<sup>25</sup>

## San Diego and Wildland Urban Interface (WUI)

The San Diego metropolitan region, blessed with a Mediterranean climate and physical beauty on the southern end of California's coastline, has been one of the fastest growing metropolitan regions in the U.S. in the last three decades, though land shortages and housing costs have slowed growth considerably since the early 2000's.

Still, its population of 2.8 million is expected to reach 3.2 million by 2010, and 3.5 million by 2020. Between 2000 and 2030, its population will have grown by 1 million inhabitants.<sup>26</sup>

Most of this growth will occur in the eastern fringes of the region, in an arc of suburban growth of inland cities and towns—what San Diegans used to call the “back country”, and what ecologists now wisely term the “Wildland-Urban Interface (WUI).” In a short period, from 2003- 2009, San Diego experienced two mega-scale wildfires (in 2003 and 2007) that burned an estimated three million acres of land, destroyed nearly 10,000 homes,<sup>27</sup> and caused over one half million people to be evacuated from their homes. These were two of the most frightening and ecologically devastating wildfires in the nation. They signal that attention to inland ecology in semi-arid lands is timely and important. The inland region sits in a shifting ecosystem of “chaparral” draping the hilly topography, leading toward the mountains, a warm semi-arid climate between the cool foggy coast and the hot desert. The lack of land along the coast for development, especially within the city of San Diego, has added pressure to build inland. This trend has been further prodded by greater homebuyer interest in larger homes on larger lots, only affordable in southern California by moving away from the coast. Many of the towns that are booming in the WUI were once rural villages.

The WUI, ironically, is where most of the growth in the San Diego region is taking place—literally into the cone of wildfire. Between 2003 and 2030, the cities projected to experience the largest amount of growth in San Diego County mainly fall within this region. Thus, one can say that San Diego's ecological crisis is that its principal growth zones are precisely those areas of the metropolitan area prone to wildfires. The wildfire/urban growth nexus is unsustainable. Three out of four homes built in San Diego since 1990 lie in the wildland danger zone. As one writer has commented: “... through the foothills, free range McMansions often castellated in unconscious self-caricature occupy rugged ocean view decks surrounded by what foresters grimly refer to as ‘diesel stands’ of dying pine and old brush.”<sup>28</sup>

The destruction of agriculture has been posited as one ecological explanation of the sudden wildfire crisis in San Diego and southern California in the last decade. In the past, orange, lemon and avocado groves served as fire breaks for the seasonal wild conflagrations. Beyond this, global warming poses a broader explanation—rising temperatures and decreasing rainfall create perfect conditions for larger scale wildfires

---

24 BROOKS S. *Innovative Waste Utilization and the Concerned Residents of South Phoenix AZ*.

25 MAHLER J., 2005, pp.30-37+.

26 San Diego Association of Governments (SANDAG), 2009.

27 Fire Safe Council background document for Senate Bill 838, Fire Prevention and Protection

28 DAVIS M., 2007.

than normal. Thus, the natural ecology of wildfires has been disturbed; as a result, wildfires in a globally warmer San Diego interior burn hotter and spread faster.

But the real culprit in the growth-wildfire nexus is the scale and form of cookie cutter suburban developments which spread across the regional landscape into the dry ecology of the wildfire zone. Wildfires burn intensely and are driven by high winds that make them spread in unpredictable ways. When you build tens of thousands of homes, spread them along the edges of cliffs precisely where the fires arrive when winds blow from the east, you are creating the ingredients and fuel for much larger scale wildfires, and much more extensive damage.

For the San Diego region, fire ecologists believe the main causes of the proliferation of wildfires in the 21st century are related to the site planning and location of new homes, residential design and the lack of defensible space around homes. Not only are too many homes being built in the arc of wildfire country, but developers often completely ignore the natural landscape in creating site plans and community designs. For more than three decades, there has been almost no recognition of the risks of wildfires, and the fragility of inland southern California's arid ecosystem. Developers purchase blocks of land, then bring in giant soil moving machines to level off the topography. They then plunk down cul de sac type subdivisions on top of the leveled off hills and mesas, whose layout seeks to maximize views of the wilderness, while ignoring such design dangers as building on steep slopes, or on the eastern facing ridges that directly face into the path of periodic wildfires. The Spanish and Mediterranean style homes look innocent enough, until they lie in the path of a roaring wildfire.

There is no match, sadly, between planning by fire fighting agencies and local comprehensive planning. Indeed, two of the most comprehensive studies of fires within the U.S. reached this conclusion. An American Planning Association's 2005 technical report is the most comprehensive recent study of the subject. It argues that wildfires tend to be "very much a people triggered hazard", since 80% of fires are ignited in some way by humans. It further suggests that the extent of wildfire destruction depends heavily on development decisions—including building design, subdivision design, land use regulations, landscaping, and management of biological fuel loads. It goes on to state that development in the wildland urban interface is a direct consequence of land use policy. The problem is that, under current practices, wildfire plans "attempt to mitigate the outcomes of land use planning without trying to change its direction." What is lacking, the study concludes, is a more direct connection between fire planning and comprehensive planning.<sup>29</sup>

Clearly, what is lacking in California is a comprehensive wildfire strategy that combines the tools of urban/regional planning with those of fire planning and land management. Also, there is no governing body for the region that has the political clout to dramatically transform the pattern and form of growth that occurs in the inland wildfire danger zones. To correct these policy flaws in the future, growth areas would need to: a) create specific zoning categories for fire-prone sub-regions<sup>30</sup> b) incorporate wildfire protection into the formal planning process.<sup>31</sup> This should occur across the various tools and processes of planning and governance: environmental review, General Plan, Specific Plans, Subdivision Map Act, Codes; c) employ site planning to better manage locations and designs of buildings with respect to the ecology of wildfires. For example, site plans could acknowledge the fire danger in the process of creating open space; design and land use policies might be required in fire danger zones—for example, requiring fire break plantings along the eastern edges of developments, especially those facing into canyons; setbacks from steep slopes or fire prone corridors and canyons could be regulated, and sprinkler systems required at strategic locations.

## Conclusion

In this article, I've argued that three of the fastest growing regions in the southwestern United States "sunbelt region" —Las Vegas, Phoenix, and San Diego—are becoming victims of the very cause of their growth—the environment. Sunbelt cities grew because people and jobs relocated for the climate

29 Schwab, J. and S. Meek, "Planning for Wildfires," American Planning Association, Planning Advisory Service, Report No. 529/530, 2005.

30 In California, the state department of fire control—CALFIRE—has created Fire Hazard Severity Zones, which it intends will be used to implement building standards for new construction, create 100 foot defensive space clearings around buildings, enforce property development standards such as road widths, water supply and signage, and enforce real estate disclosure of natural hazards.

31 See also, Lawrence A. Herzog, "Viewpoint" *Planning Magazine*, November, 2009.

and physical setting. This has pushed growth farther into the fringes, causing automobile dependency, and environmental stresses in ecosystems that have never faced this kind of growth pressure. In the sunbelt, low density growth is occurring in a semi-arid, desert environment where groundwater sources cannot meet the needs of increasing populations. Further, this sprawl pattern has increased air pollution, both from high automobile use and some industries. The desert setting exacerbates air pollution, due to high levels of dust and inversions created by local geography. Meanwhile, the dry winds can lead to wildfire outbreaks, whose spread is exacerbated by poor site planning and lack of fire-resistant urban designs.

The pattern of exurban development has exacerbated environmental stress. It is built around principles like privacy, exclusivity, and gated community life that inherently embody a growing spirit of “selfishness” that, in turn, is expressed in the form urban regions are taking in the 21st century. In the end, American cities in the new millennium are headed toward a future where the lifestyle and cultural practices of suburban living are destroying the very qualities (environmental comfort, climate) that led millions of people to relocate to sunbelt cities in the first place.

## **Bibliografia**

AMERICAN LUNG ASSOCIATION, *State of the Air*, Phoenix, 2009. [www.stateoftheair.org](http://www.stateoftheair.org) America's Most Sedentary Cities, *Forbes Magazine*, October 28, 2007, [www.forbes.com/2007/10/28/health-sedentary-cities](http://www.forbes.com/2007/10/28/health-sedentary-cities)

BROOKS, Sarah. *Innovative Waste Utilization and the Concerned Residents of South Phoenix, AZ*. <http://www.umich.edu/~snre492/Jones/Sarahbrooks.htm>

CALTHORPE, Peter. *The Next American Metropolis*. New York : Princeton Architectural Press, 1993.

DAVIS, Mike. *Las Vegas Versus Nature*. In: DAVIS, Mike. *Dead Cities: And Other Tales*. New York: New Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Diary: California Burns*. *London Review of Books*, Nov. 15, 2007.

FAINSTEIN, Susan S. *Readings in Planning Theory*. Oxford : Blackwell, 2003.

FISHMAN, Robert. *Urban Utopias: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright and Le Corbusier*. In CAMPBELL, Scott and

GOBER, Patricia. *Metropolitan Phoenix: Place Making and Community Building in the Desert*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.

HAZLEHURST, John. *Arizona would bear brunt of water restrictions*. *Colorado Springs Business Journal*, Oct.5, 2007.

HERZOG, Lawrence A. *Viewpoint*. *Planning Magazine*, November, 2009.

KOTKIN, Joel. *Phoenix Rising: A City of Aspiration*. April, 2005, Goldwater Institute Policy Report.

Dolores Hayden, *A Field Guide to Sprawl* New York: WW. Norton, 2004.

KUNSTLER, James Howard. *The Geography of Nowhere*. New York : Touchstone, 1994.

MAHLER, Jonathan. *The Soul of the New Exurb*. *New York Times Magazine*, March 27, 2005, +

San Diego Association of Governments (SANDAG), *Regional Comprehensive Plan for 2030*, SANDAG, 2009.

Fire Safe Council background document for Senate Bill 838, *Fire Prevention and Protection*. [www.firesafecouncil.org](http://www.firesafecouncil.org)

MITCHELL, John. U. *Sprawl*. *National Geographic Magazine online*, July 2001.

RELPH, Edward. *The Modern Urban Landscape*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1987.

ROTHMAN, Hal. *Neon Metropolis*. New York : Routledge, 2002.

ROTHMAN, Klein in Hal and DAVIS, Mike (eds.). *Beneath the Glitter: Tales from the Real Las Vegas*. Berkeley: University of California Press, 2002.

SCHWAB, J. and MEEK, S. *Planning for Wildfires*. American Planning Association, Planning Advisory Service, Report No. 529/530, 2005.

U.S. CENSUS BUREAU, *Population Change, Metropolitan Statistical Areas, 2008 /2009/2010*.

# Oscar Niemeyer no centro histórico de São Paulo: arquitetura moderna e a cidade tradicional<sup>1</sup>

Oscar Niemeyer in the historical city center of São  
Paulo: modern architecture and the traditional city

**Marcos José Carrilho e Alessandro José Castroviejo**

**Marcos José Carrilho** é arquiteto graduado pelo Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná, Mestre e Doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, professor e pesquisador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, arquiteto do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

**Alessandro Castroviejo Ribeiro** é arquiteto graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Mestre e Doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, professor e pesquisador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

---

1 Este texto é produto das pesquisas sistemáticas realizadas no centro histórico de São Paulo pelo grupo de pesquisa A construção da cidade: documentação, pesquisa e crítica, da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

## Resumo

A obra de Oscar Niemeyer é, aparentemente, muito conhecida. Suas origens modernas o vinculam a Lucio Costa e a Le Corbusier. A cidade funcionalista surgida no ideário do Movimento Moderno – idealizada na Ville Contemporaine e Ville Radieuse – e construída em Brasília, responde circunstancialmente às questões ambientais que se encontram na origem da cidade moderna: naquele contexto a cidade industrial emergente é, por natureza, insalubre e os desenhos que a corrigem negam por princípio seu caráter de concentração – estritamente urbano. A contrapartida de cidade proposta expressa o desejo de retorno à natureza: nela os edifícios situam-se dispersos em meio à vegetação abundante. A partir da eliminação da divisão fundiária tradicional, são dispostos edifícios livres das limitações do lote tradicional atendendo funcionalmente às recomendações de insolação e ventilação adequadas. No Centro Histórico de São Paulo foram construídos seis edifícios de autoria de Oscar Niemeyer: Edifício e Galeria Califórnia, Eiffel, Triângulo, Montreal, COPAN e Seguradoras – alguns em processo de tombamento. Este estudo examina como estas idealidades modernas foram incorporadas e trabalhadas nestes edifícios, sob as circunstâncias ditadas pela cidade tradicional: sobretudo aquelas decorrentes de sua formação orgânica vinculada às aberturas de ruas, formação de quadras irregulares e divisão fundiária estruturada no lote individual. Deste ponto de vista são analisados: **1) As implantações destes edifícios em função das legislações de época (código sanitário/obras); 2) Os aspectos tipológicos e formais decorrentes da conformação dos lotes; soluções do pavimento tipo e térreo.**

**Palavras-Chave:** Oscar Niemeyer, Arquitetura Moderna, Centro Histórico de São Paulo.

## Abstract

*The work of Oscar Niemeyer seems to be very well known. Its modern origins relate it to Lucio Costa and Le Corbusier. The "functionalist" city that emerged from the Modern Movement – inspired in Corbusier's Ville Contemporaine and Ville Radieuse – was built up in Brasília and is the answer to the environmental issues that lie at the origins of the modern city. In that context the emerging industrial city is, by nature, unhealthy and the tentative corrections deny, in principle, its concentration tendency – strictly urban. The counterpart of the proposed city expresses the desire to return to nature. Here the buildings are scattered amongst abundant vegetation. They are located without the limitations imposed by the traditional lot shape and land parcel system and are arranged according to recommendations for adequate sun orientation and ventilation. In the historical City Center of São Paulo there are six buildings designed by Niemeyer: "Edifício e Galeria Califórnia", "Eiffel", "Triângulo", "Copan" and "Seguradoras" – some of them are being considered for preservation by the National Trust. The present paper examines how modernistic concepts were incorporated and dealt with in these six buildings under the situation dictated by the traditional city and especially those that derived from the traditional city organic formation, that is: street opening, shaping of irregular blocks and land division based on individual lot. From this point of view two main subjects are examined, that is: 1) Plotting of the buildings in accordance to the Health Codes and Laws of that time; 2) Typological and formal aspects as a result of the shape of lots or plots; design of typical pavement and ground-floor*

**Keywords:** Oscar Niemeyer, Modern Architecture, São Paulo historical city center.

## O Centro Histórico de São Paulo e os muitos modernos nele existente

O Centro Histórico de São Paulo<sup>2</sup> é formado por uma estrutura urbana e um parque edificado que constituem um notável acervo de bens culturais. A estrutura urbana apresenta uma configuração que guarda relações com uma ocupação que remonta as origens da formação da antiga vila colonial. Mas, além disso, documenta as transformações sucessivas por que passou a cidade, notadamente aquelas que testemunham sua transição de vila colonial a cidade cosmopolita na virada do século XIX para o século XX. No decorrer de cinco décadas, constrói-se sobre este tecido colonial, uma cidade pré-industrial, sob o domínio da economia cafeeira, que em seguida se transforma num de centro industrial importante.<sup>3</sup> Nesse curto intervalo de tempo, ocorrem modificações substanciais no tecido urbano, nos estilos arquitetônicos e na dimensão e altura das edificações.

2 O Centro Histórico de São Paulo (CHSP) encontra-se sobre duas colinas, separadas pelo Vale do Anhangabaú e circundado pelo primeiro perímetro de irradiação do Plano de Avenidas, implantado por Francisco Prestes Maia (Av. São Luis, Ipiranga e Senador Queiróz).

3 Evolução demográfica de São Paulo, FIBGE: 1872 (31.385); 1890 (64.934); 1900(239.821); 1920(579.033); 1940 (1.326.261); 1950 (2.198.096); 1960(3.825.351);1970(5.924.615);1980(8.493.226); 1991(9.626.880);

Nesse processo, a estrutura viária e a divisão fundiária que remontam às origens coloniais sofreram transformações para atender as novas demandas. Apesar disso, o traçado da cidade tradicional deixou suas marcas de maneira indelével sob a nova arquitetura da cidade que ali se erguia.

Parte considerável do conjunto edificado, de caráter predominante eclético – de até seis pavimentos foi rapidamente substituído por edifícios mais altos, na sua maioria, edifícios modernos, ou melhor, nas diversas modalidades de modernos ali produzidos; um espectro que abarca edifícios despojados, de caráter pragmático projetados por engenheiros aos estritamente vinculados às correntes funcionalistas.

Assim, o Centro Histórico de São Paulo foi o lugar de convergência das mais variadas correntes, idéias e fatos repletos de significados e ambigüidades - tanto na determinação dos traçados viários, quanto na definição formal dos edifícios.

Sobre estas transformações compareceram diversas idéias de moderno e de modernização. Algumas consensuais como as preocupações com a salubridade e a higiene das edificações, outras nem tanto, como as relativas à concepção dos traçados das vias, parâmetros de ocupação e densidade. Da cidade do café à cidade industrial transitavam tanto as idéias provenientes de Haussmann como as de Camillo Sitte e Le Corbusier. Intervenções urbanísticas significativas contemplaram realizações tão distintas quanto o Parque do Anhangabaú, de 1911, do urbanista francês Joseph-Antoine Bouvard, e o Plano de Avenidas, na década de 1930, implantado por Francisco Prestes Maia. Na base desenvolvia-se uma industrialização acelerada, que promovia um intenso crescimento populacional e uma notável verticalização.

As teorias urbanísticas de Le Corbusier tiveram, aparentemente, pouca influência na determinação dos rumos do Centro Histórico de São Paulo. O mesmo não se pode dizer acerca de sua importância para a arquitetura brasileira como um todo e, particularmente, para os edifícios projetados por Oscar Niemeyer e outros tantos arquitetos brasileiros filiados ao movimento moderno – que também deixaram obras no Centro Histórico de São Paulo. Nestes casos, e principalmente nos projetos de Niemeyer, são evidentes as influências derivadas do ideário *corbusiano*.

Embora no centro da cidade coexistam distintas manifestações da arquitetura, são predominantes os edifícios altos e de caráter moderno: sejam eles de feições modernizantes ou mais nitidamente racionalistas. Se nestes há uma clara presença modernista, de estilo ou de técnica, no desenho das ruas e quadras parece prevalecer uma trama característica da cidade histórica. Ali uma arquitetura moderna baseada em novos parâmetros de aproveitamento do solo se desenvolve sobre um tecido urbano e a uma divisão fundiária que a ela resistiu impondo limites e condicionando resultados.

Por outro lado, pode ser um equívoco desconsiderar o papel das idéias urbanísticas de Le Corbusier na produção de Niemeyer e de outros arquitetos atuantes na cidade. É sempre oportuno ressaltar que os edifícios de Le Corbusier, na primeira fase de sua obra, estão estritamente vinculados às suas idéias de cidade.

A rigor não se poderia desvinculá-los do contexto de suas proposições: o esquema *Dom-ino* e o pavilhão do *Espírito Novo* são os embriões dos *Edifícios-Villas*, que conformarão os paradigmas de sua “Uma Cidade Contemporânea; para três milhões de pessoas”.

Le Corbusier em seus projetos teóricos de cidades, não trata os edifícios como peças isoladas da estrutura que está sendo montada. Pelo contrário, os edifícios, para habitação ou para os negócios (arranha-céus), estão articulados em uma estrutura viária e num sistema fundiário que confronta a divisão tradicional, buscando soluções adequadas em termos de insolação e ventilação.

Nas cidades idealizadas, a forma dos edifícios, sejam as lâminas *à rent* ou os arranha-céus, é decorrente das condições ótimas de orientação solar, de maneira, a propiciar insolação diária a três fachadas: sul, leste e oeste. Portanto, para se compreender os edifícios modernos no CHSP, é preciso tomar em consideração este pressupostos.

Se a arquitetura de Niemeyer estabelece relações com a obra de Le Corbusier, e por extensão com a arquitetura moderna, ela certamente partilha de boa parte dos princípios formulados na Carta de Atenas.

Aí nada mais paradoxal e contraditório do que as observações e prescrições contidas na carta, se confrontadas com o que ocorreu no Centro Histórico de São Paulo. A carta, sob muitos aspectos, é uma antítese ao Centro de São Paulo.

Na carta o elenco de proposições é amplo. Inicialmente, afirma a condenação peremptória da rua-corredor como raiz das mazelas da insalubridade, o elemento da tradição que deve ser combatido e eliminado. Por decorrência, são condenadas as construções situadas sobre os alinhamentos da rua ou sobre

as divisas do lote: em outros termos, propõem-se uma nova divisão fundiária e um traçado regulador que dê conta das novas questões de circulação surgidas com advento da industrialização.

Na cidade ideal não há história, na Carta sim: porém, sob uma impiedosa visão reformadora, sob os auspícios de uma salubridade que engendra um rigoroso e por vezes sectário juízo de valor. Portanto, na Carta de Atenas aquilo que consta como ponto de doutrina e objetivo a ser combatido, é no centro histórico de São Paulo elemento constituinte, característico e formador.

Na primeira cidade ideal de Le Corbusier o centro é o cruzamento de um complexo sistema de circulação, envolto por arranha-céus de negócios de 60 pavimentos (aproximadamente 200 metros) de altura.

Coincidentemente, os arranha-céus e edifícios altos de negócios, são a tipologia predominante no centro de São Paulo.

Todavia, estes edifícios não foram edificados isoladamente um dos outros e envoltos por enorme área verde. Ao contrário, eles ergueram-se lado a lado, colados e determinados pelas contingências da divisão fundiária, da legislação e, principalmente, da rua: pois a partir dela são determinadas alturas, ocupações e densidades – nos mesmos moldes da verticalização e dos arranha-céus de Nova York<sup>4</sup>.

## Os objetos-tipo e os contextos pré-existentes

Le Corbusier foi uma personalidade complexa e multifacetada, assim como sua arquitetura e suas proposições. Ele caminhou pela utopia com plena consciência de sua empreitada e de suas limitações, manifestadas, muitas vezes, em suas obras em contextos urbanos pré-existentes. Alan Colquhoun analisa algumas delas em *As estratégias dos grands-travaux*<sup>5</sup>, em especial o *Centrosoyus*, em Moscou, e a *Cité de Refuge*, em Paris. Estes edifícios formaram, do seu ponto de vista, “complexos que supõem a escala e a textura de fragmentos urbanos.” Na seqüência, observa tendência de “Le Corbusier a tratar cada um dos projetos não somente como solução para determinado conjunto de problemas, mas também como um protótipo em uma nova configuração urbana”.

Não obstante, estes edifícios se tornam híbridos, pois hesitam entre o status de objetos-tipo ou órgãos dentro da nova cidade e as dificuldades de textura na zona urbana, onde estes objetos podem se destacar como figuras. Nestas circunstâncias, estes edifícios deveriam adaptar-se a um contexto urbano específico, expressar um caráter simbólico e serem representantes de um tipo.

Estes problemas enfrentados por Le Corbusier estenderam-se para além da Europa, alcançando realidades como a do Brasil: o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro, em conjunto com arquitetos brasileiros, é sintomático. Mais do que isso, é exemplar.

Esta relação conflituosa entre o edifício moderno (concebido na cidade moderna) e a cidade histórica e seus edifícios já fora abordada por Colin Rowe e Fred Koetter em *Ciudad Collage*<sup>6</sup>.

No ensaio *La crisis del objeto: dificultades de textura*, Rowe e Koetter esboçam uma teoria e uma crítica à cidade moderna. O arcabouço de fundo é a teoria da Gestalt manifestada através dos mapas de figura e fundo (ou sólido e vazio): confrontando a cidade tradicional e a cidade moderna através do recurso que preenche as massas construídas. Os edifícios modernos e a cidade moderna, nos termos dos autores, promoveram aquilo que chamaram de “*A crise do objeto*”. Ou seja, na cidade tradicional que possui elementos primários como lote, quadra, rua e praça, que se desenvolveram no decorrer de um longo período, aquilo que se identifica ou se nomeia como figura é o espaço público; desenhado pelo conjunto dos edifícios. Ao contrário, na cidade moderna (sobretudo a idealizada), a figura passa a ser o edifício: por decorrência, tem-se a desvalorização ou descaracterização daquilo que se denomina como espaço público. Através do novo ideário funcionalista e de legislações próprias tem origem uma cidade na qual os edifícios progressivamente isolaram-se no lote. Neste sentido, uma linguagem arquitetônica nova encontra termos adequados para manifestar plenamente sua expressão por meio de um objeto solto no espaço. A crise do objeto seria, então, a incapacidade do edifício moderno de sugerir ou conformar o espaço público; tão bem delimitado nas *nuances* das espacialidades contidas na cidade tradicional.

4 Em São Paulo foi adotado, a partir dos anos 30, uma legislação semelhante ao *code-building* de 1916, em Nova York.

5 Colquhoun, p. 125-139, 2004

6 *La crisis del objeto: dificultades de textura*. ROWE, C., KOETTER, F., 1981,1998.

Parte expressiva da produção da Arquitetura Moderna Brasileira assimilou esta experiência e buscou desenvolvê-la no interior da cidade pré-existente, confrontando-se com seus parâmetros, aproveitando situações propícias ou afirmando seus preceitos em confronto com as imposições da morfologia urbana pré-existente. É esta a circunstância examinada a seguir, em especial a partir das obras realizadas por Oscar Niemeyer em São Paulo, a saber: o Edifício e Galeria Califórnia, Montreal, Eiffel, Triângulo, COPAN e Seguradoras.

## **Edifício e galeria Califórnia**

O projeto do Edifício e Galeria Califórnia, de Oscar Niemeyer e Carlos Lemos, foi realizado em 1951. Situado em área de intensa transformação no centro de São Paulo, o empreendimento, dado seu porte, exigiu o remembramento de lotes que se estendem da Rua Barão de Itapetininga à Rua Dom José de Barros: dando lugar a uma implantação singular, que permitiu alta densidade associada à permeabilidade do interior da quadra.

Como muitos edifícios no centro da cidade, o edifício e galeria Califórnia é o resultado dos novos parâmetros de ocupação. Para atender as exigências das normas e visando obter o maior aproveitamento possível, foi implantado junto aos alinhamentos do lote, ocupando toda a extensão das faces lindeiras às duas ruas limítrofes. Cada uma destas faces foi desenvolvida até a altura máxima determinada pela largura do logradouro. Definida a volumetria das testadas do lote, a parte interna foi conformada mediante a distribuição dos conjuntos de escritórios em quatro alas distintas, voltadas para um grande pátio interno. Uma bateria de seis elevadores, situada no vértice interno do lote concentra a circulação vertical. Os corredores de acesso aos escritórios, embora extensos, são largos e se beneficiam de aberturas nos intervalos dos blocos de escritórios.

Todavia, a realização desta configuração geométrica não foi tarefa simples, pois o ajuste de cada um dos blocos foi condicionado por vários fatores. Na face voltada para a Rua Barão de Itapetininga, acima da galeria cujo pé direito é de 8,40m, o edifício alcança 10 andares de altura, prosseguindo com o acréscimo de mais três pavimentos, mediante recuos sucessivos, do que resulta a forma chanfrada que arremata a parte superior do volume. Na face voltada para a Rua Dom José de Barros, sobre uma galeria mais baixa, devido às diferenças de nível das soleiras, o edifício atingiu 8 andares no alinhamento. Porém, o desenvolvimento vertical prossegue com o acréscimo de mais cinco pavimentos, mediante um único recuo. Dessa forma, as duas faces dos blocos voltados para o pátio interno igualam-se entre si e aos demais blocos, do que resultam 13 pavimentos para todo o conjunto.

O intenso aproveitamento da área e as imposições de uma norma urbanística rígida, não impediram a adoção de muitos dos dispositivos característicos da arquitetura moderna. Tampouco foram capazes de constranger o desenvolvimento formal de uma obra que soube conciliar os imperativos de aproveitamento imobiliário com um notável resultado arquitetônico. Assim, a elegante presença da volumetria das fachadas externas, acentuada pela marcação das linhas horizontais, contrasta com a expressão vigorosa e plasticamente dominante dos elementos de sustentação característicos daquele período: os pilares em “V”. Correspondente ao pé-direito destas grandes estruturas de transição, o embasamento do conjunto é atravessado no pavimento térreo, por uma galeria que interliga as duas ruas. Ao longo deste percurso, o movimento sinuoso das vitrines das lojas, reiterado pelo desenho livre do forro, faz o contraponto à rigidez da seqüência alinhada dos pilares internos de sustentação.

O edifício e galeria Califórnia reinterpreta uma quadra moderna consolidada sob um tecido pré-existente, originário da segunda metade do século XIX. Como já destacado, sua forma arquitetônica resultou da configuração do lote e das normas urbanísticas então vigentes. Sua volumetria dá continuidade e completa a ocupação característica das Ruas Dom José de Barros e Barão de Itapetininga, especialmente esta última, cuja massa edificada constitui um notável conjunto contínuo de edificações de mesma implantação e altura.

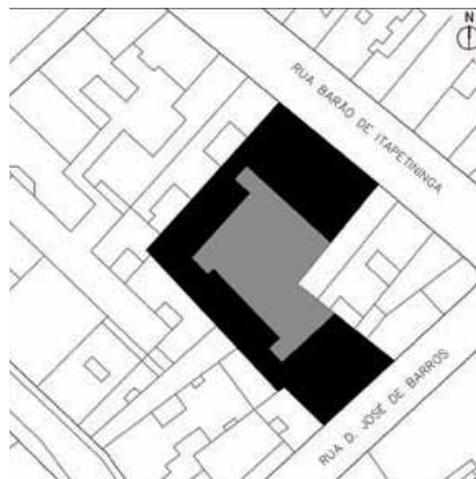
Estes condicionamentos, porém, não são propícios à adoção de determinados preceitos da arquitetura tal como o desenvolvimento de volumes autônomos sobre o embasamento. Tratando-se, ademais, de um empreendimento comercial, não é possível tampouco a liberação integral do térreo pelo sistema de pilotis. Não obstante, ainda que de forma contida ou híbrida tais dimensões encontram lugar na obra realizada. De um lado, a subdivisão dos blocos em prismas trapezoidais parece querer torná-los formas autônomas. Se a solução é parcial o benefício para a melhoria da iluminação de algumas partes, notadamente dos corredores é inegável. Se não é possível adotar integralmente a solução de pilotis, o princípio fundamental deste dispositivo

foi alcançado, uma vez que a presença da galeria restitui à cidade o nível do chão sob a forma de espaço de utilização pública.

Este edifício, cuja forma arquitetônica parece ser o resultado de uma tensão entre as normas e parâmetros tradicionais e o impulso para adoção dos princípios da Arquitetura Moderna, alcançou, pragmaticamente, por meio de um pátio interno, uma solução de alta qualidade para iluminação e aeração de suas faces internas. Trata-se de um miolo de quadra que surge não como a área remanescente de edificações voltadas para as ruas, mas como elemento partícipe da arquitetura do edifício, cujas faces internas são animadas pelas fachadas dos blocos que para elas se voltam. (Figuras 1 e 2)



**Figura 1**  
Edifício e Galeria Califórnia: registro de 2009



**Figura 2**  
Edifício e Galeria Califórnia: situação atual, em preto, volumetria mais alta; em cinza, embasamento e pátio.

## Edifício Triângulo

O edifício Triângulo<sup>7</sup>, 1953, é um caso muito especial no Centro Histórico. Ele foi construído em uma área que remonta às origens da fundação da cidade. Mais do que isso, o seu lote é, na verdade, uma pequena quadra, cuja forma já se encontrava delineada nas primeiras cartas de São Paulo, que datam do início do século XIX. Esta pequena quadra foi ocupada por inteiro pelo edifício que a multiplica dezessete vezes. Assim, nasceu um edifício cuja forma retém em sua volumetria uma antiga forma colonial.

Na carta de 1810 (Eng<sup>o</sup> Rufino José Felizardo e Costa) a quadra já está delimitada: sua forma é representada como um triângulo retângulo: com um pequeno chanfro quase imperceptível. Em cartas subsequentes, este pequeno chanfro é mais ou menos ampliado, conforme precisão da planta – porém sem mudanças significativas. Na carta de 1841 (C.A. Bresser) a quadra assume sua forma quase definitiva: um trapézio de origem triangular. Neste momento, a espacialidade a sua volta, também, já estava praticamente determinada. Circundavam a quadra: a igreja da Misericórdia e seu largo (hoje Largo da Misericórdia), Rua Direita, Rua do Ouvidor (José Bonifácio), Rua da Cruz Preta (Quintino Bocaiúva). Nos anos seguintes, pequenas retificações no traçado das ruas pouco modificaram seu formato de origem.

Se o edifício Triângulo guarda a memória do lote, sua volumetria final pode ser entendida como uma extrusão literal do lote: ou seja, a fôrma (ou molde) da qual surgiu a volumetria final foi “desenhada” tanto pela forma da quadra quanto pela legislação da época. Sua volumetria final reflete estas condicionantes: em última instância, construiu-se o máximo que se podia no exíguo lote de 331m<sup>2</sup>.

Como foi, então, possível construir um edifício nestas condições?

Uma primeira razão se encontra na formação das cidades de origem portuguesas, essencialmente patrimonialistas: fato que pode explicar uma pequena quadra “perdida” e cercada por ruas de todos os lados. Outra, mais concreta, encontra-se na legislação da época (Código Arthur Saboya) que exigia recuos somente a partir de determinadas alturas. No caso do Triângulo, em ruas com largura superior a 12 metros se podia construir no alinhamento até duas e meia vezes a largura da rua. Como o lote estava cercado por diversas

7 Co-autoria Carlos Lemos

ruas, optou-se evidentemente pela maior largura (20 metros), que no caso, correspondia a uma diagonal entre uma ponta do terreno e a esquina oposta, no encontro das ruas José Bonifácio e Quintino Bocaiúva. Esta distância multiplicada pelo índice permitia nos alinhamentos alturas máximas de 50 metros. Altura que corresponde exatamente à primeira volumetria (ou corpo principal) do edifício. Depois desta altura exigiam-se pavimentos recuados: por isso os últimos três pavimentos do edifício são recuados. O artigo 2 do Decreto-Lei nº 92 estipulava altura máxima de 60 m para edifícios construídos em ruas com largura máxima até 18 metros, mas estes deveriam atender a um recuo lateral de 2,50 metros, a partir da altura de 40 metros.

Se a volumetria do Edifício Triângulo se explica, em parte, pelas contingências externas, ou pelo emaranhado de leis da cidade, outras, só confirmam tais circunstâncias: na cidade tradicional o chão é destinado ao comércio. No triângulo o pavimento térreo não foge à regra; é destinado a lojas comerciais que se prolongam no 1º subsolo e no 2º pavimento. O acesso aos elevadores está posicionado no 1º subsolo, liberando desta maneira mais área útil para o comércio, no exíguo pavimento térreo.

Não há dúvidas de o que edifício é fruto de uma extrusão forçada do lote: a forma arredondada do edifício reproduz fielmente as concordâncias das curvas do lote. Entretanto, para além destas circunstâncias, houve a afirmação de uma linguagem moderna, expressa na estrutura independente, na planta livre, na fachada livre e no para-sol. (Figuras 3 e 4)



**Figura 3**  
Edifício Triângulo, década de 50.



**Figura 4**  
Edifício Triângulo: situação atual,  
sobre base Gegran-Viva o Centro

## Edifício Eiffel

Um olhar sobre o Edifício Eiffel, 1956, na atual Praça da República, no denominado Centro Novo de São Paulo, não revela de imediato o que está por trás de sua forma. Tampouco sua filiação direta ao *arranhab-céu cartesiano* (1938) e muito menos a conformação do lote.

A Praça da República ocupa o antigo Largo dos Curros, cujas primeiras demarcações já estão presentes nas plantas da cidade de São Paulo de 1810 (Engº Rufino José Felizardo e Costa). Nas cartas de 1841 (C.A. Bresser) e 1842 (J. Jacques da Costa Ourique) encontra-se definida com a denominação Campo dos Curros vindo, posteriormente se chamar Largo 7 de Abril. Em carta de 1890 de Jules Martin aparece com a atual denominação com seus limites já perfeitamente definidos.

O mapa cadastral SARA-Brasil (1930) reitera esta conformação, acrescida porém do edifício da Escola Normal e respectivo Jardim de Infância. Em 1940, quando da realização do Plano de Avenidas do engenheiro Prestes Maia, seu traçado é novamente modificado. O prolongamento da Av. São Luiz implicou na demolição do Jardim de Infância e na redefinição de três quadras adjacentes.

De uma delas, acertados os cortes de alinhamento das vias, surgiu o terreno - de forma triangular - onde hoje se encontra o Edifício Eiffel. O edifício é de uso habitacional com apartamentos de piso duplo, de três e dois dormitórios: nos pavimentos térreos, sobreloja e 1º andar o uso é destinado ao comércio. Um subsolo para garagem complementa o programa.

Um programa, um lote triangular e uma legislação – que estimulava a verticalização e o máximo aproveitamento do lote – compõem os ingredientes a serem considerados pelo projeto arquitetônico. Em resposta a estas demandas, Oscar Niemeyer, com colaboração de Carlos Lemos, adota o modelo do *arranha-céu cartesiano*: uma transposição direta sujeita, porém, aos imperativos das condições locais.

O arranha-céu cartesiano é uma variação do arranha-céu cruciforme proposto para a Cidade Contemporânea. Como estrutura formal já aparece em alguns estudos para habitação por volta de 1935. Foram esboçados como solução crítica aos arranha-céus de Nova York, depois que Le Corbusier vivencia pela primeira vez a possibilidade técnica e concreta da verticalização na América. Em *What is the problem of America?*, o arranha-céu cartesiano é apresentado como célula de uma reformulação urbana para a ilha de Manhattan; como vários projetos de Corbusier, nasce articulado a uma idéia de cidade.

Dois pontos devem ser salientados nessa proposta de Corbusier: a forma universal e abstrata do arranha-céu e sua total independência em relação a rua, ou a qualquer limitação normativa dela decorrente.

A forma do arranha-céu cartesiano tem sua origem num exercício de especulação geométrica. Um triângulo retângulo estruturado a partir da bissetriz do ângulo reto. Por este eixo central – coincidente com a orientação norte-sul – nasce um bloco articulado perpendicularmente a uma grande lâmina horizontal que se desdobra a 45° nas duas extremidades, gerando outros dois corpos articulados. Esta forma foi concebida de modo a permitir alcançar condições ótimas de iluminação e insolação para suas cinco fachadas, ao invés de três, conforme esboçados nas soluções *à rendents* da Vila Contemporânea. Os edifícios encontram-se soltos e isolados no espaço, distante um dos outros e dispostos no interior de grandes quadras com vegetação abundante.

Dados estes pressupostos, caberia perguntar como Niemeyer poderia se apropriar de tal modelo para um contexto pré-existente nitidamente adverso às idealidades nele contidas?

Em relação à orientação, no caso do Eiffel a linha norte-sul coincide com um dos catetos, portanto, encontra-se deslocada a 45° da posição ideal sugerida no arranha-céu cartesiano. Porém, esta diferença não chega a constituir problema no caso das condições encontradas em São Paulo, pois propicia três orientações satisfatórias para as fachadas: norte, nordeste e leste.

Um segundo aspecto a considerar refere-se a definição da volumetria final. Neste caso, as alterações volumétricas foram maiores, não sendo possível manter a conformação de um único bloco trapezoidal numa mesma altura, como nas diversas formas derivadas do arranha-céu cartesiano. Um corpo central eleva-se acima dos demais, no dobro de suas alturas.

A legislação da época estabelecia limites de altura, em função da dimensão dos logradouros, a partir dos quais eram admitidos escalonamentos progressivos. No caso do Eiffel, um edifício de esquina, havia três requisitos diferentes a serem conciliados. Dois relativos às ruas laterais e um terceiro em relação à Praça da República. Uma dificuldade a mais se apresentava: as ruas Araújo e Marques de Itú não possuíam a mesma largura. Portanto, as alturas de cada uma das partes constitutivas do edifício, voltadas para elas, seriam diferentes se mantidos os alinhamentos frontais na divisa do lote. Então era comum a ocorrência de edifícios com variações de volumetria em consequência de ruas com largura desiguais. Na face voltada para a República a legislação permitia que as construções atingissem até 80 metros<sup>8</sup>.

A solução adotada por Niemeyer procurou conciliar legislação e máximo aproveitamento, sacrificando a uniformidade volumétrica presente nos projetos do arranha-céu cartesiano. Por isso, a configuração final do Eiffel resultou na expressão de três corpos. Dois iguais, definidos pela altura da rua de menor largura (Rua Araújo) e um a torre maior de aproximadamente 80 metros.

A uniformidade e simetria foram prejudicadas na elevação das massas, porém nas soluções de plantas elas se mantiveram coesas até aonde a legislação permitia pois, o que se prolonga a partir do 12º pavimento, são a torre mais elevada e o corpo saliente da circulação.

O arranha-céu cartesiano encontra-se isolado na quadra. O Eiffel, ao contrário, acha-se amarrado aos limites do lote. Esta condição retira do edifício parte de sua condição de figura na trama urbana, embora, sob determinados pontos de vista a torre se apresenta destacada, aparentando força expressiva autônoma.

---

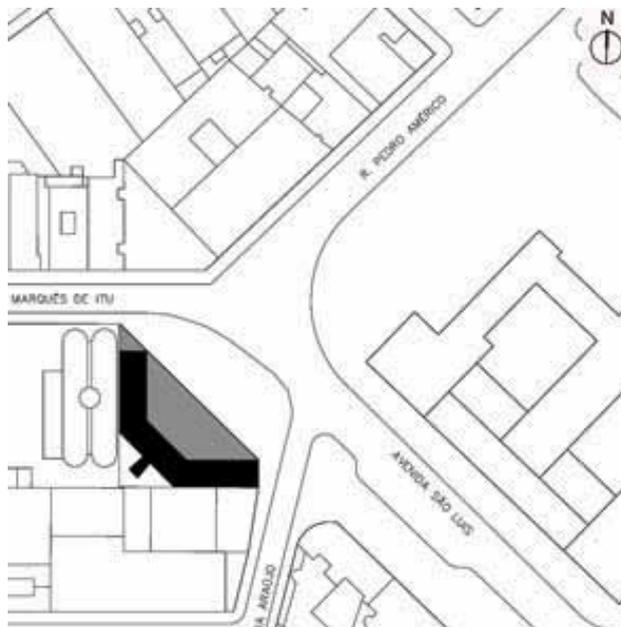
8 Decreto-lei nº 92, de Maio de 1941.

Todavia, o edifício como objeto solto no espaço, como figura, nos termos de Le Corbusier não acontece inteiramente neste caso, não só pelas amarras do lote, mas também pelo uso destinado ao pavimento térreo, que substitui os paradigmáticos pilotis por uma galeria comercial nos moldes da configuração urbana tradicional.

Se o térreo ancora o edifício à cidade, outras soluções o aproximam dos tipos e esquemas propostos por Le Corbusier: tanto contido nas variações de plantas em torno do arranha-céu cartesiano, quanto a outras tipologias e esquemas: os apartamentos duplex – com circulação horizontal alternada, de dois em dois pisos – o sistema de circulação vertical, a fachada livre e a estrutura independente. (Figuras 5 e 6)



**Figura 5**  
Edifício Eiffel: registro 2009



**Figura 6**  
Edifício Eiffel: situação atual, sobre base Gegran-Viva o Centro

## O Edifício COPAN

O edifício COPAN, 1951, é conhecido por sua forma plástica. Em qualquer registro visual do centro da cidade sua presença se destaca. As curvas contínuas de suas superfícies contrastam fortemente com a massa compacta do aglomerado de edifícios vizinhos.

Mas, a disposição contínua de desenvolvimento linear sugere outros precedentes. O edifício Viaduto de Le Corbusier seria possivelmente o protótipo de sua concepção, seja a partir das formulações pioneiras das propostas para o Rio de Janeiro, seja os desenvolvimentos ulteriores em Argel. Faz lembrar também algumas experiências locais bem sucedidas como os conjuntos habitacionais da Gávea e de Pedregulho de A. E. Reidy. Mas a semelhança é apenas tópica, uma vez que no COPAN, não se aplicam o contexto da paisagem montanhosa em que se implantaram os edifícios de Reidy, nem o sentido de mega-estrutura que conjuga edifício e sistema de circulação viária de Le Corbusier. Do mesmo modo, a estruturação funcional do edifício COPAN não utiliza a assim chamada “rua interna”, nem foi concebido para interligar um ponto a outro de seus extremos como ocorre nos precedentes citados.

Nestas condições que sentido poderia ter esta forma? A primeira vista trata-se apenas de um segmento interrompido de uma estrutura linear, um fragmento daquilo que poderia ser o impulso que lhe deu origem. Manifesta, assim, uma autonomia de sentido como se existisse por si só, como se houvesse nascido pelo ato gratuito de seu criador: a forma pela forma.

Porém, se sua origem pode parecer o resultado de um impulso arbitrário, sua gênese demonstra o contrário. Para a sua compreensão é necessário tomar como referência o desenho do terreno no qual o edifício se implantou. Trata-se de uma gleba obtida da reunificação de vários lotes que anteriormente continham vários tipos de uso, seja edifícios habitacionais pertencentes a uma antiga vila residencial, seja áreas maiores ocupadas por instalações de serviços. Delimitados pela Avenida Ipiranga e pela Rua Araújo, a

área continha ainda uma alameda interna que servia às residências, a qual, por sua vez, se conectava com a Avenida São Luiz. A própria Avenida Ipiranga é de abertura recente, parte do programa de melhorias urbanas do Prefeito Prestes Maia. A geometria do terreno pode ser percebida na carta SARA-Brasil, de 1930. Por ela se verificam as características do parcelamento pré-existente e a configuração do polígono resultante da reunificação de lotes que permitiu a realização do empreendimento. Esta condição privilegiada, aliada ao requisito da insolação, favoreceu a uma disposição voltada para a avenida principal, induzindo, possivelmente, a acomodação da massa edificada à geometria das linhas limítrofes do terreno.

Um primeiro estudo, elaborado pelo escritório norte-americano Holabird, Root & Burgee, do qual persiste apenas um registro publicado pelo jornal a Folha da Manhã, demonstra claramente esta escolha. O empreendimento inicialmente pretendido é constituído de três blocos cuja disposição se ajusta aos limites do terreno. A maquete apresenta um conjunto composto de três blocos sob a forma de lâminas verticais implantadas sobre um bloco de embasamento que reúne todo o conjunto, cuja disposição se ajusta aos limites dos fundos do lote, liberando a maior frente possível para as faces voltadas para a avenida.

A esbeltez destas lâminas e o movimento sugestivo de sua distribuição parecem ter conduzido à forma final adotada pelo projeto de Oscar Niemeyer, reinterpretada, porém, numa forma totalizante, que suaviza as bruscas mudanças de ângulo *à rendant* de Le Corbusier.

O conjunto compreendia um ambicioso programa que conjugava dois blocos distintos, um destinado ao uso residencial e outro à atividade hoteleira. A viabilidade do empreendimento dependia de uma escala até então sem precedentes e o conjunto de instalações do “Mação Turístico do COPAN”, como então era chamado, compreendia além do hotel e do edifício residencial um vasto programa de atividades.

O projeto de Oscar Niemeyer teve pelo menos duas versões. Na primeira, o edifício do hotel se destaca pelo desenvolvimento vertical mais acentuado enquanto a segunda é aquela em que o edifício residencial se projeta com altura maior. Em ambas alternativas o conjunto era composto por um embasamento atravessado por uma rua interna, gerando dois volumes independentes, porém integrados no nível do terraço, de modo que moradores e hóspedes pudessem desfrutar livremente dos serviços oferecidos tanto no hotel como no conjunto residencial.

O edifício do hotel, nunca construído, conheceu ainda uma terceira versão, de autoria do arquiteto Henrique Mindlin. Em seu lugar, foi realizado, anos mais tarde, um edifício administrativo que guarda relações com o conjunto original apenas em suas proporções.

Embora os primeiros estudos tenham sido elaborados no final de 1951, o projeto foi submetido à aprovação da municipalidade em 1952, conforme documenta o Processo nº 81482/62 (folha 11). A análise feita se detém sobre os parâmetros de ocupação do terreno, correspondente a cerca de 30% da área do lote, sendo admitida para esta projeção uma altura máxima não superior a 115 metros (decreto-Lei 41/40). O edifício atendia a este requisito, pois sua altura se limitou a 107 metros de altura. O edifício residencial é composto de apartamentos para atender a todo tipo de demanda das pequenas unidades, quarto e sala conjugados àqueles de grandes dimensões, setorizados segundo distintas prumadas. Trata-se de uma obra de grandes dimensões, inicialmente prevista com 896 apartamentos e 112 lojas.

O programa residencial do edifício contemplava grande diversidade de tipos habitacionais, da habitação mínima ao apartamento de luxo. Esta diversidade de tipos se distribuía em uma mesma torre de dimensões constantes, apesar do movimento das curvas. Cada tipo ou grupo de tipos distintos foi distribuído em torno dos núcleos dos elevadores constituídos de seis prumadas.

A dimensão constante da lâmina não favoreceu a boa resolução de algumas das unidades como se verifica no caso dos apartamentos do Bloco A, de dois quartos, devido a profundidade excessiva do pavimento, causando deficiências de iluminação e ventilação em alguns compartimentos. O alinhamento das paredes divisórias de algumas unidades, não coincide com a modulação da estrutura de sustentação das placas horizontais de sombreamento das fachadas. Esta condição, aliada à profundidade excessiva destes dispositivos, constitui um dos fatores que perturba o desfrute dos grandes vãos envidraçados dos apartamentos.

O bloco horizontal foi realizado em vários de seus aspectos, mas ficou truncado pela ausência de continuidade inicialmente prevista com a construção do hotel. Porém, nada assegura que sua realização fosse capaz de garantir vitalidade de sua apropriação pelo uso. Quanto ao terraço, todo o sentido de área contínua de lazer partilhada entre as duas estruturas se perdeu com a ausência de sua ligação com o hotel. Assim,

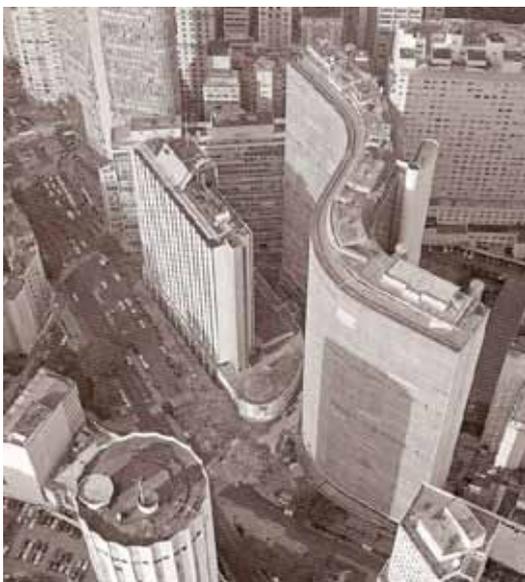
este espaço de transição entre o edifício residencial e sua base tem se mantido ocioso e, quando ocupado, nele se desenvolvem apenas atividades estranhas à vida do condomínio. No piso térreo, se a galeria e as lojas comerciais persistem em atividade, elas não constituem fator de grande atração de público. A permeabilidade dos espaços ao nível das vias públicas é sem dúvida um aspecto positivo de sua configuração. Mas, tal característica não é suficiente para estimular uma apropriação mais intensa de seus espaços. Talvez mesmo pela excessiva permeabilidade, ao contrário de fazer convergir os fluxos de circulação sua organização parecer ter o efeito difuso de favorecer à dispersão.

O plano de massas inicialmente previsto afinal se realizou. Porém, o contraste entre o volume prismático e a forma ondulante que o envolve é tal que não parecem fazer parte de um conjunto. Da mesma forma, a mudança radical de uso de hotel para edifício administrativo em nada contribuiu para tornar as partes coesas.

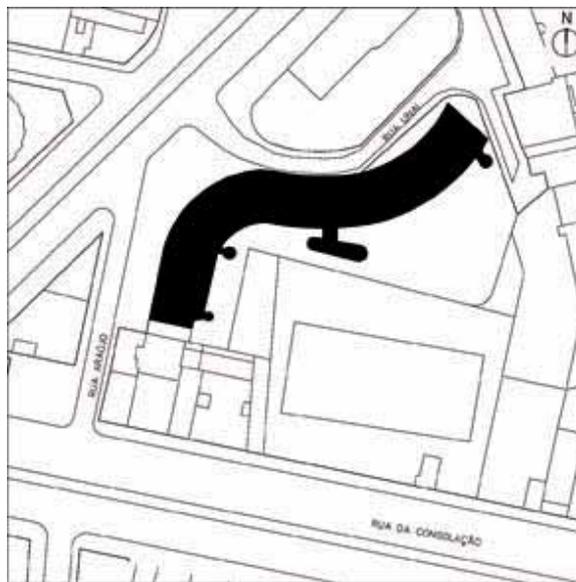
Por outro lado, muito tem sido dito a respeito da concepção deste conjunto e do suposto propósito de recriar, nos limites do empreendimento, o programa de uma pequena cidade. Tais atribuições, na verdade, parecem corresponder mais às projeções de seus analistas do que aos propósitos que motivaram a formulação do projeto. Mais do que formulações de cunho utópico ou a experimentação dos modelos propugnados pelos arquitetos das vanguardas modernas, o COPAN constituía um produto imobiliário claramente inspirado na experiência de construções de larga escala norte americanas. As grandes dimensões constituem um problema da escala necessária a multiplicar ao máximo a rentabilidade do empreendimento. O programa diversificado de atividades tem como objetivo potencializar o atendimento de serviços e, conseqüentemente, ampliar o valor comercial da obra.

Seus atributos parecem residir mais em sua forma plástica que na qualidade de suas unidades internas e nas relações que possam a partir delas se estabelecer. Este é, certamente, um dos fatores que tem contribuído para a viabilidade desta enorme estrutura residencial. A figura predomina sobre a textura. O objeto autônomo e a forma escultórica se destacam como foco de atenção e de identidade.

Morar no COPAN significa partilhar do sentido desta atribuição. Mas se trata de uma relação passiva, de caráter apenas contemplativo, distinta daquelas que se oferece com a participação direta do usuário, tal como ainda ocorre com grande vitalidade nas demais galerias existentes no centro da cidade. (Figuras 7 e 8)



**Figura 7**  
**Edifício COPAN: registro 2007**



**Figura 8**  
**Edifício COPAN: situação atual,**  
**sobre base Gegran-Viva o Centro**

## **Edifício Montreal**

O edifício Montreal, 1954, ocupa a esquina formada pelas Avenidas Ipiranga e Cásper Líbero: antiga Rua da Conceição que ligava o Triângulo Histórico à Estação da Luz. Mais uma vez, sobre o tecido da cidade

colonial o programa de abertura de grandes avenidas, realizado na década de 30, pelo prefeito Prestes Maia, reformulou as feições urbanas: entretanto, esse traçado ainda permanece configurado nos mesmos termos; a despeito de verticalizações e eventuais alargamentos de vias. No contexto dessas transformações inscrevem-se alguns dos exemplares da nova arquitetura. Se essas melhorias urbanas se dão já no marco de uma cidade cosmopolita de perfil industrial, submetida ao dinamismo de um intenso crescimento populacional, as transformações ocorridas ainda guardam relações com os paradigmas urbanísticos ainda vinculados às concepções de Haussmann e Camillo Sitte. Assim, apesar de ter se tornado imperativo viabilizar a circulação urbana e o aumento da densidade, os parâmetros de ocupação dos lotes pressupõem a homogeneidade da morfologia urbana, embora o aproveitamento dos lotes seja determinado pela largura dos logradouros.

No caso do edifício Montreal, por se tratar de um imóvel de esquina, é possível alcançar grande desenvolvimento em altura: 80 m. Embora relativamente restrito em suas dimensões, o terreno se beneficia de uma orientação muito favorável sob o aspecto da insolação para um edifício residencial: a face norte encontra-se na inflexão da esquina. Da mesma forma, a posição de esquina permite o destaque da volumetria, permitindo ao observador desfrutar amplas visuais. Por outro lado, sua forma trapezoidal, com três faces voltadas para as vias públicas, permitiria examinar várias alternativas de implantação do edifício, em particular aquelas que permitiriam desenvolver um volume autônomo em relação à massa contínua da ocupação predominante no quarteirão. Contudo, a escolha do arquiteto foi por definir o volume do edifício implantado sobre os alinhamentos prediais: condições que permitiam maior aproveitamento do lote<sup>9</sup>.

Projetando-se dentro das normas dos alinhamentos, foi proposto como solução final um volume encurvado de 22 pavimentos e dois outros complementares – quase imperceptíveis – a uma altura correspondente a 39 m ou 11 andares: um voltado para a Avenida Ipiranga, outro para a Cásper Líbero. O corpo elevado dobrando a esquina se explica, como em outras situações mencionadas, pela possibilidade de rebatimento da volumetria pela via de maior largura até a profundidade de 20 m<sup>10</sup>; depois dessa distância era obrigatório ater-se ao gabarito no alinhamento conforme solução adotada nos corpos menores. Dada à condição de esquina não foi necessário cumprir dispositivo que exigia recuo lateral mínimo de 2,5 m acima de 39 m.

Essa obra também conheceu dois projetos distintos sem que suas diferenças se repercutissem em alterações na volumetria externa e no partido volumétrico do edifício.

A primeira versão do projeto propunha a implantação da caixa de elevadores na face junto às divisas do terreno de modo que o acesso aos apartamentos se fazia por um corredor distribuído ao longo das unidades. Essa alternativa previa apartamentos-tipo duplex, de dois pavimentos, quartos na parte superior, sala, cozinha e lavanderia no pavimento inferior. A linha de circulação à volta das unidades ocorreria alternada a cada dois pavimentos. A solução era engenhosa, porém, sendo as unidades de pequenas dimensões, resultava uma solução um pouco constrangida pelos limites das dimensões do lote e do poço interno, de proporções reduzidas em relação à altura de 22 andares.

Porém, o que de fato se realizou foi um segundo projeto, com apartamentos de quarto e sala conjugada. Nesse caso, a torre de elevadores foi deslocada para o centro do triângulo o que, embora tenha diminuído a extensão dos corredores, acabou por prejudicar ainda mais as já reduzidas dimensões do poço interno.

Tratando-se de edifício para finalidades comerciais o aproveitamento do imóvel é levado até o último limite, seja em termos de gabarito e taxa de ocupação, seja em relação ao agenciamento de algumas de suas partes. A fim de permitir o máximo aproveitamento do pavimento térreo para lojas comerciais, o saguão de acesso foi localizado no subsolo do edifício, a exemplo do Edifício Triângulo.

Assim, as soluções de projeto nascem comprometidas sob vários aspectos, não apenas em relação às necessidades comerciais e às demandas de mercado, mas subordinadas às normas urbanísticas e seus parâmetros reguladores. Nesses limites, a possibilidade do desenvolvimento de determinados pressupostos da arquitetura moderna se defronta com as exigências de ordem prática. Nem por isso o resultado arquitetônico deixa de alcançar êxito e revelar, muitas vezes, resultados inesperados. Em alguns casos, como nesse edifício, chega mesmo a haver considerável autonomia entre forma e conteúdo, entre solução plástica e compromissos pragmáticos. O desenho dos brises e a hierarquia no tratamento entre volumetrias sublinham a intenção da forma autônoma. Nessa condição os brises como elementos centrais de uma linguagem moderna e brasileira

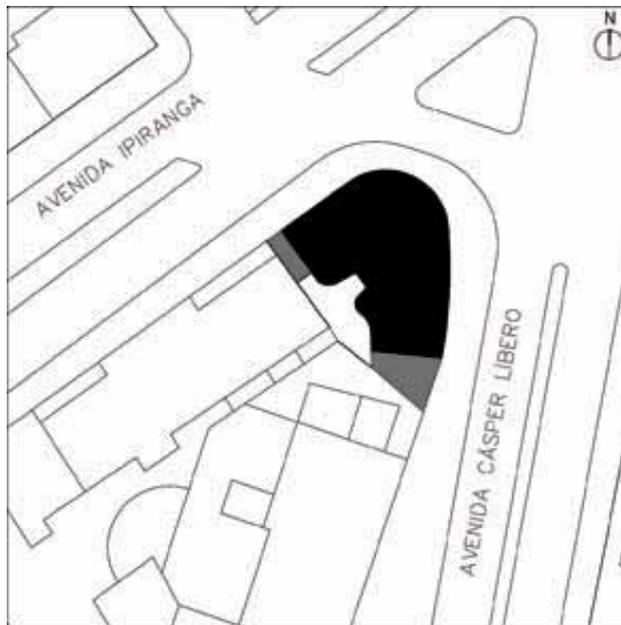
9 Situado no ponto de convergência de três grandes avenidas esse edifício corresponde, sem muitas variações, a outro projeto realizado no mesmo período em Belo Horizonte, para o Banco Mineiro da Produção. A diferença, nesse caso, é que se trata de um edifício residencial.

10 Art. 4, § 1º, Decreto-lei nº 92, de 2 de maio de 1941.

são empregados tanto como função de sombreamento, mas também como elemento de arquitetura que faz ou promove a continuidade da massa que se quer independente. Chama atenção a interrupção das abas horizontais dos brises na fachada nordeste voltada para a Avenida Ipiranga; ou melhor, sua extensão na fachada leste voltada para a Cásper Líbero. No caso, talvez tenha se privilegiado a unidade formal quando tomada pelas visuais provenientes da Cásper Líbero no sentido de seu encontro com a Senador Queiróz (Figuras 9 e 10).



**Figura 9**  
**Edifício Montreal: registro 2008**



**Figura 10**  
**Edifício Montreal: situação atual,**  
**sobre base Gegrán-Viva o Centro**

## Edifício Seguradoras

O edifício Seguradoras localiza-se na Avenida São João nº 313. Seu alvará de construção data de 1958. Essa foi a última obra projetada por Niemeyer no Centro Histórico de São Paulo: trata-se de uma obra construída em terreno situado em meio de quadra. Portanto, uma situação bastante comum, que abarca considerável variação tipologia.

A Avenida São João é sulco marcado e identificável na cartografia de São Paulo desde seus primórdios: nascendo no Largo do Rosário e transpondo o Anhangabaú foi por muito tempo a saída para incursões rumo ao Oeste. Durante o século XIX passou por consideráveis padrões de ocupação. O lote do edifício Seguradoras encontra-se no primeiro trecho depois de transposto o vale do Anhangabaú. Confrontando-se os mapas de 1881 e Vasp-Cruzeiro percebe-se que o padrão dos lotes estreitos permaneceu. No Sara-Brasil produzido entre os dois não fica claro a divisão dos lotes: mas pelas fotos de época se deduz que o padrão ainda permanecia sob uma mesma massa construída. A profundidade dos lotes ficou pouco alterada. No mapa Vasp-Cruzeiro identifica-se com clareza o lote que dará origem ao Seguradoras: com certeza fruto de um remembramento. A particularidade desse lote está justamente na sua regularidade: grosso modo, apenas a divisa dos fundos apresenta uma leve inclinação; as demais são ortogonais – condição pouco comum no centro.

Se o lote facilitava pela regularidade o projeto, sua profundidade e largura, somadas às normas legais nem tanto. Em decorrência desses fatores foram propostos para o edifício dois corpos de alturas diferentes intermediados por pátio de iluminação entre eles.

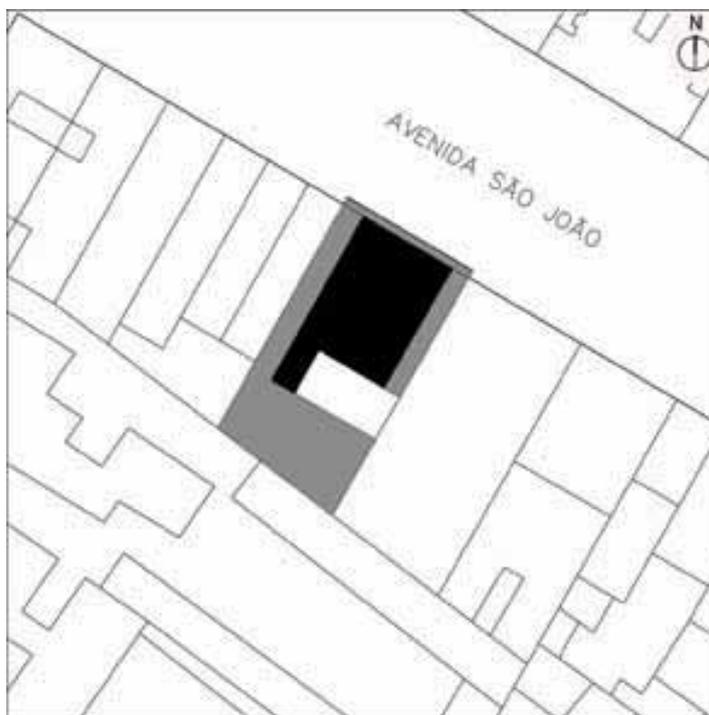
O bloco mais alto, de frente para a avenida, tem dois estágios: um primeiro de 39 m, que compreende o térreo e mais 12 andares e um segundo que atinge os 80 m permitidos, mantendo-se os recuos laterais. No corpo voltado para os fundos, a altura se limitou aos 39 m. Nesse bloco a torre não vai mais alto devido à pouca área útil que resultaria se fossem mantidos os recuos obrigatórios.

Nesse sentido se explica também a solução engenhosa da circulação e sanitários, que pelas dimensões do lote teriam que estar deslocadas para um dos recuos laterais – se postadas no meio perder-se-ia área útil. Dessa forma, até o 12º piso tem-se quatro elevadores abrindo para um corredor colado na divisa lateral, interligando os dois blocos. A partir desse piso interrompe-se essa ligação e inverte-se a abertura dos elevadores, pois não mais existe o bloco dos fundos.

Essa solução empregada no Seguradoras pode ser identificada em situações semelhantes no Centro. Tudo parece indicar que as diferenças fundamentais repousam na ossatura independente e seus desdobramentos. Portanto, na linguagem e seus princípios. Sob esse aspecto, o Seguradoras é até didático: planta e fachadas livres e pouco espessas. A ausência dos brises explica-se, provavelmente, por questões comerciais, tendo-se em conta que a orientação da fachada voltada para a Avenida São João coincide com a orientação nordeste do Califórnia. Por esse mesmo motivo há uma diferença no tratamento das fachadas: nas faces voltadas para a rua as esquadrias tripartidas vão do teto ao piso – nos termos da doutrina. Nessas esquadrias, uma faixa de vidro fosco faz as vezes de um parapeito. Nas fachadas dos fundos os parapeitos na mesma proporção são de alvenaria; e assim interrompe a intenção formal em igualar esteticamente todas as fachadas. (Figuras 11 e 12)



**Figura 11**  
Edifício Seguradoras: registro 1958



**Figura 12**  
Edifício Seguradoras: situação atual,  
sobre base Gegran-Viva o Centro

## Considerações finais

O encontro entre a arquitetura moderna e a cidade tradicional, produz relações muitas vezes conflituosas. Nos termos expostos por Colquhoun e Rowe/Koetter dificuldades de textura: porque o edifício moderno nasce como uma célula no interior de uma cidade que termo a termo – como explicitado na Carta de Atenas – desmonta aquilo que é parte estrutural da cidade tradicional; e que foi construído por um longo período de conflitos e representações.

Mais do que duas concepções de cidade, o que se observa é o encontro entre a arquitetura moderna e o centro histórico: uma ferida ainda maior.

A despeito de todas as modernizações o Centro de Histórico de São Paulo manteve alguns importantes elementos e ocupações que o caracterizam: um traçado marcadamente tradicional, a rua, a quadra e o lote individual. Além, destes destacam-se as construções alinhadas nas divisas dos terrenos e o uso comercial nos pavimentos térreos.

Se na cidade idealizada pelo Movimento Moderno o edifício é pensado e tratado como objeto e como figura, quando edificado em contextos pré-existentes, ele é obrigado a se defrontar com sua trama, com suas resistências.

Nada mais adequado e rico que ver estas tensões através da arquitetura de Niemeyer. Um caminho que oscila entre modelos ideais e conflitos e acomodações de toda ordem. Mas, na singularidade das obras, é possível perceber situações ricas, nas quais a arquitetura moderna e a cidade tradicional, apesar de suas contradições, alcançam alguma sintonia. Prevalece, porém, a força e a dinâmica da cidade tradicional, ora impondo-se por meio de uma morfologia enraizada, ora conformando-se por força da legislação e dos propósitos nela contidos.

O edifício Triângulo é paradigmático: ele é ao mesmo tempo um objeto solto no espaço, uma quadra colonial, uma extrusão literal da lei e do lote, uma expressão da linguagem moderna e também seu insucesso. Mas ele é igualmente a memória de um fragmento de terra que persiste admiravelmente no tempo.

Do outro lado temos o Eiffel e o Copan. Ambos se apresentam como objetos soltos no espaço: figuras. O Copan com certeza atingiu seu destino: sinuoso e imponente destaca-se em meio a uma enorme massa edificada. Por circunstâncias históricas da formação do lote, e daquele fragmento da cidade, ainda permitiu uma singular porosidade entre o piso térreo, a galeria e a rua. O Eiffel também favorece as trocas entre o espaço público e o privado por meio da galeria comercial. Porém, sua forma elevada, atada parcialmente ao lote, ficou a meio caminho entre a condição de um objeto isolado e a continuidade das volumetrias lindeiras. Contribuiu para esta situação a opção pela transposição do modelo corbusiano: a forma triangular do terreno sugeria a pertinência da escolha, mas submetida à legislação, mostrou-se oscilante, como uma forma inacabada.

Entre estas duas polaridades acham-se os edifícios Califórnia e Montreal: exemplos de fusões bem sucedidas com a trama urbana. O Edifício e Galeria Califórnia, a despeito, das críticas de Max Bill e outros, conformou-se como uma precisa cunha que encerra um conjunto urbano. A disposição dos volumes externos compoem as “paredes internas” da rua e a permeabilidade da galeria, interligando as ruas Barão de Itapetininga e Dom José de Barros, é de extraordinário significado para persistência das qualidades da cidade histórica. No outro extremo, o Montreal encerra uma quadra e faz a transição entre duas ruas tangentes: promove essa transição e ao mesmo tempo dá continuidade aos gabaritos previstos para os logradouros. Como fecho de uma significativa tipologia de edifícios modernos no centro histórico de São Paulo há, finalmente, o “Seguradoras”. Nele comparece o pátio interno para garantir máxima ocupação e boa iluminação às salas de escritório, contidas em duas volumetrias; neste caso, uma implantação é pragmaticamente resolvida no limite da rua e dos alinhamentos, configurando uma situação de lote de meio de quadra.

## **Bibliografia**

AYRES NETO, Gabriel. Código de Obras. São Paulo, Edições Lep, 7ª edição, 1962

CARTA DE ATENAS. CIAM: Congresso Internacional de Arquitetura Moderna. Novembro de 1933: versão pdf; IPHAN.

Código de Obras Arthur Saboya: consolidação aprovada pelo ato nº 663 de 10 de Agosto de 1934. São Paulo; Escola Profissionaes Salesianas, 1935.

COLQUHOUN, Alan. Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87. Trad. Chirstriane Brito. São Paulo, Cosac & Naify, 2004

LE CORBUSIER. Precisoões. Trad: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_ Urbanismo. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fonte, 2000.

Le Corbusier & P. Jeanneret. Oeuvre complète -1929-1938. Zurich, Edition Girsberg, 1964/1995.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. Ciudad Collage. Trad: Esteve Rimbau Sauri. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

Arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN-9SR – São Paulo, 2008, levantamento de edifícios modernos para o “Estudo de Tombamento do Centro Histórico da Cidade de São Paulo”.

Banco de dados digital Centro Histórico de São Paulo: Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

### **Créditos das ilustrações**

Desenhos sobre base Gegrán –Viva o Centro, por Alessandro Castroviejo Ribeiro e Tiago Collet e Silva.

Figura 3; revista Acrópole 202

Figura 7: Zein, Ruth Verde. Três Momentos de Oscar Niemeyer. MCB, 100 Obras de São Paulo, Museu da Casa Brasileira, 2007

Figura 9: Tiago Collet e Silva

Figura 11: revista Acrópole nº 245

Demais fotos por Alessandro Castroviejo Ribeiro

**Quando as nossas casas modernas viajaram pelo mundo:  
Desde Portugal a outros países de expressão portuguesa.  
1940 - 19741**

**When our modern houses travelled throughout the world**

**Inês Lima Rodrigues**

**Inês Lima Rodrigues** é arquitecta, Maestra formada pela ESTAB- UPC, Universidade Politécnica da Catalunya, Barcelona. Membro do grupo de investigação FORM do departamento de Projectos Arquitectónicos na ESTAB – UPC, Barcelona . e-mail: arq@ineslima.com

---

1 Artigo baseado nos resultados da tese de doutorado com o título: “Cuando la vivienda colectiva era moderna. Desde Portugal a otros países de expresión portuguesa” em desenvolvimento no departamento de Projectos Arquitectónicos na ESTAB – UPC, Barcelona.

## Resumo

A análise confronta Portugal, o Brasil e outros territórios de Expressão Portuguesa, perante a herança cultural arquitetónica portuguesa em torno dos princípios modernos da habitação colectiva entre 1940 e 1974. O fio condutor é justamente a cultura arquitetónica portuguesa. A partir do *estado da questão* da arquitetura em Portugal, entre a simbiose do Moderno e do Tradicional, a investigação estende-se em primeiro plano ao caso do Brasil. Procura-se definir a reciprocidade do processo e movimento de influências arquitectónicas na definição do *habitar* moderno. Da vasta área existente dos territórios ex-ultramarinos, o estudo incide sobre o caso fulcral de Angola e Moçambique, Macau e a cidade de Goa, onde os arquitetos portugueses foram os responsáveis directos da chegada da modernidade a lugares e contextos tão díspares. Realiza-se uma aproximação ao entendimento da forma como a *colonização portuguesa* se transforma num argumento em condições de apoiar a especificidade do moderno nos vários territórios em questão. Pretende-se a identificação dos elementos de referência do sistema inerente à habitação moderna: desde a cidade à tipologia, de modo a contribuir à concepção arquitectónica através do projeto, superando o seu carácter estritamente teórico e centrando a atenção nos aspectos básicos da sua concepção assim como nos critérios essenciais do habitar urbano. Procura-se a unidade dentro da diversidade, tentando definir a identidade da habitação colectiva portuguesa de expressão portuguesa. Tem-se como propósito desenhar alguns dos guiões da habitação colectiva em países de história comum com o objectivo de registar as abundantes provas de uma inter-influência cultural e, simultaneamente, contribuir para a divulgação da arquitetura moderna e a valorização do projeto como processo investigação arquitetural. Tem a intenção de definir a forma do *habitar moderno* como um conjunto de relações e significados de modo a caracterizar a melhor arquitetura de raiz portuguesa do século XX e simultaneamente registar o marco histórico e teórico da sociedade do século XXI. Análise do passado, no presente, para o futuro. Não pretendemos, ainda, ser modernos?

**Palavras-chave:** arquitetura Moderna, Habitação Colectiva, Países de expressão portuguesa, Século XX.

## Abstract

*The Portuguese cultural and architectural heritage as confronted with Brazil and other Portuguese-speaking countries for the analysis of modern principles of multifamily housing (1940-1974). The research is led on by the Portuguese architectural culture and refers mainly to the Brazilian case; it starts from the "state of the art" of Portuguese architecture: an architecture that shows a symbiosis between modern and traditional. It tries to define the reciprocity of the process and the architectural influences as they work for the definition of modern living. From the vast area of former Portuguese overseas territories, the paper deals with the important cases of Angola, Mozambique, Macao and the city of Goa. Portuguese architects have direct responsibility for the arrival of modernity to such diverse places and environments. A close approximation is conducted to the understanding of how the Portuguese colonization becomes a supporting factor for the specificity of the modern in these places. The paper tries to identify reference items that are inherent to modern housing: from city to typology - so as to contribute to the architectural concepts through design (in a way that they would supplant their strictly theoretical character) and concentrates its attention on basic aspects of the design processes and on the main criteria for the design of urban habitat. The purpose here is to search for unity within diversity and try to define the identity of multifamily Portuguese housing in Portuguese-speaking countries. Another purpose is to present some guidelines for multifamily housing in countries that share a common history in order to record the abundant proofs of the intercultural influence. Also the paper aims to contribute to the spreading of modern architecture and the enhancement of design as a process of architectural research. It is also the intention here to define the shape of modern habitat as a set of relationships and meanings in order to better characterize the best Portuguese-rooted architecture of the 20th. century and simultaneously record a historical and theoretical landmark of 21st. century society. Analysis of the past in the present and for the future. Is it true that we still do not want to be modern?*

**Key-words:** Modern Architecture, Multifamily Housing, Portuguese-speaking countries, 20th. century

## Introdução

O presente estudo centra-se na arquitetura Moderna Portuguesa, incidindo no âmbito da Habitação Colectiva. Confronta Portugal, o Brasil e outros territórios de expressão portuguesa, como Angola e Moçambique em África, Macau na China e ocasionalmente os territórios goenses na Índia. Consiste numa investigação aberta, mutável e transformável, consoante novas informações e conclusões, o que justifica a incompleta “narrativa” num campo aberto à reflexão sobre a intensidade destes percursos.<sup>2</sup>

Os ensaios sobre a arquitetura moderna são hoje um importante tema de debate arquitectónico, assim como o eminente problema em torno da habitação urbana. A oportunidade de unir estes dois parâmetros, à divulgação de casos da arquitetura de expressão portuguesa, muitos totalmente desconhecidos a nível mundial, serão um contributo para um documento que servirá para o profundo entendimento da arquitetura moderna portuguesa, como também, para o aumento do espólio da arquitetura moderna mundial.

A análise centra-se na experiência da arquitetura que explora e estuda a relação directa entre o desenho, o projeto arquitectónico e as formas de habitar moderno, confrontando os diversos territórios perante a herança cultural arquitectónica. Parte-se da escala da cidade até ao objecto em si, dando relevância ao bairro, à unidade de vizinhança, ao edifício e à tipologia, valorizando a originalidade e a especificidade de cada projeto. Destacam-se as propostas paradigmáticas em Portugal e também as repercussões que existiram nos outros territórios, sustentando que a habitação colectiva é uma manifestação própria da modernidade. O âmbito do estudo está compreendido entre 1940 e termina com o particular ano em Portugal de 1974, com a *Revolução dos Cravos*.<sup>3</sup> Saltando as escalas da cidade, entre as suas malhas e os seus nós críticos, tactateando o bloco residencial, a sua estrutura e modelação, entra-se no *habitar* da tipologia da habitação e vai-se construindo o itinerário da investigação.

Pretende-se assim, abrir uma hipótese de reflexão sobre os *sentidos da colonização*, numa perspectiva de entender também como um território novo exprime a sua vontade de devolver ou assimilar aquilo que recebeu. Retoma-se a *colonização portuguesa* como um imaginário de capacidade regenerativa, permitindo uma visão de independência e simultaneamente de valorização do património da arquitetura moderna. Procura-se entender se Portugal conseguiu, de alguma forma, impor mecanismos de exportação cultural e arquitectónica em cidades tão diversas, analisando a temática urbano-arquitectónica de raiz, influência e contexto cultural português, aspecto que muda totalmente e radicalmente depois da Revolução de 1974 com o consequente derrube do sistema político ditatorial de Oliveira Salazar e a passagem à democracia.

É portanto fundamental ter em consideração os factores de unificação inerentes a cada cultura de modo a ajudar a entender o território e a história como um conjunto indissociável, que incide nos valores culturais, económicos e nas estruturas sociais, localizados em regiões geográficas tão diferentes.

Delfim Amorim no Recife, Manuel Vicente ou Chorão Ramalho em Macau, Pancho Guedes ou José Tinoco em Maputo, ou o brilhante Vasco Vieira da Costa em Luanda, são alguns exemplos de arquitetos portugueses, responsáveis directos por levar a modernidade a contextos e lugares tão diversos. Por meio de edifícios de qualidade ímpar, registam-se as provas da forte inter-influência, sedimentação da memória arquitectónica e da cultura existente.

É precisamente, a partir do estudo do conjunto e o (re)conhecimento global dessas arquiteturas e dos seus autores, que se começam a criar e a entender as relações arquitectónicas que extrapolaram os territórios nacionais e ampliaram o espólio da arquitetura moderna portuguesa. Uma *Viagem dos significados*, sobre a capacidade do vocabulário da arquitetura moderna portuguesa, neste caso através da habitação colectiva, ter atravessado o mundo e ter deixado marcas registadas em tantos sítios diferentes (da África à Ásia, da Europa à América). As memórias e as representações de um discurso, uma utilização livre do moderno, às vezes imprevisível e espontânea, outras vezes, de acordo com os pressupostos, em ambas as situações: sempre surpreendentes.

---

2 Portugal e os quatro países aqui citados reapresentam o início de uma investigação aberta sobre o percurso da Habitação Moderna Portuguesa. Foram seleccionados pela sua selectividade devido documentação encontrada ao momento deste estudo, não excluindo a hipótese de outros.

3 Com a *“Revolução dos Cravos”* em 25 de Abril de 1974, proclamou-se a Democracia em Portugal, que derrubou o regime ditatorial de Oliveira Salazar e originou simultaneamente o processo de independência das colónias portuguesas em África. Apesar do período de maior intensidade arquitectónica se produzir entre as décadas dos 50 e 60, é inevitável ampliá-lo às décadas que o precedem e que o continuam, de modo a levar a cabo uma melhor compressão da evolução da habitação colectiva moderna.

A figura de Le Corbusier e os Congressos dos CIAM (principalmente os três primeiros que incidiram sobre o tema da habitação mínima)<sup>4</sup> são sem dúvida peças chave de ligação em todo este processo. Tudo passa por situar Le Corbusier (1887-1965) no campo direccionado em torno da casa no espaço habitável das cidades dos diversos territórios.

Identificar a aplicação dos princípios corbusianos em Portugal Continental e o modo como se expandiram a outros territórios, desde a realização do 1º Congresso de arquitetura em 1949, partindo de Lisboa ou da cidade do Porto. Será fundamental localizar Le Corbusier também no quadro cultural brasileiro, onde “muito embora haja um passado moderno – ou modernista – em gestão desde meados dos anos 20, o mestre franco-suíço é muitas vezes identificado como figura central da sua consolidação.”<sup>5</sup> É impossível desvincular a arquitetura do âmbito da cidade: não só porque é o marco onde geralmente ocorre, mas também porque os critérios de ordem dos edifícios são similares e necessariamente compatíveis com aqueles em que a cidade se baseia. Tanto qualitativamente como quantitativamente, os edifícios de habitação são um elemento determinante na forma da cidade e da paisagem em que vive o habitante.

## Metodologia

A análise no conteúdo das revistas de arquitetura da época como indício dos caminhos realizados constitui a base teórica da metodologia. Nuno Portas perguntava recentemente numa conferência em Barcelona,<sup>6</sup> “Será que Le Corbusier tinha tido a importância tão relevante na História da arquitetura se não fosse o protagonismo dado através da revista “L’ Architecture d’Aujourd’hui”? ou a arquitetura inglesa e o TEAM 10 sem o apoio da revista “Architectural Design”? Analogamente pode-se interrogar a forte influência da arquitetura moderna brasileira em Portugal se não tivesse existido a revista “arquitetura” e os numerosos artigos dedicados ao tema? Será que a equipa de Athougua e Sanchez tinha realizado o projeto do bairro das “Estacas” em Lisboa se não fosse a enorme publicidade nas revistas da especialidade sobre arquitetura moderna brasileira?

Paralelamente, assume-se a vital importância no processo de investigação do (re)conhecimento dos fundamentos do projeto. Realiza-se uma primeira aproximação ao objecto à escala urbana, onde se centra a análise sobre o processo de desenho (no momento da sua produção), seu modelo de cidade e a sua posterior análise no âmbito arquitectónico: o modelo tipológico e as ideias predominantes do processo de projeto (implantação, estrutura, configuração planta térrea e relação com o espaço público, configuração do edifício, tratamento plástico dos volumes, desenho dos detalhes. Tenta-se identificar a estrutura dos fenómenos da Forma Moderna, através da coerência dos seus acontecimentos, identificando as suas inflexões e sobretudo os critérios de construção que fundamentam a sua forma. Pretende-se através da análise projectual identificar as raízes e as pontes do problema da habitação moderna.

Partindo dos pressupostos das pautas de investigação da Forma Moderna do departamento de Projetos Arquitectónicos ESTAB-UPC, a análise se centra na *interpretação da Forma como um sistema de relações visuais e de sentido no qual se valoriza o sujeito da experiência, através do seu sentido estético e crítico.*<sup>7</sup>

Por meio de uma *narrativa em aberto*, e assumindo a limitação de algum material, tenta-se ir dando forma ao projeto das arquiteturas comparadas, de modo a contribuir à concepção arquitectónica por meio do projeto, superando o seu carácter estritamente teórico e, ao mesmo tempo, centrar a atenção nos aspectos básicos da sua concepção, assim como, nos critérios essenciais do acto de projectar. Parafraseando Álvaro Siza, a capacidade de relacionar coisas e ideias distintas é a capacidade de ver realmente. Ao propor estudos comparados, planifica-se para encontrar tanto as continuidades (regularidades) como as descontinuidades (diferenças). Não existe qualquer tipo de intenção de reunir a história da arquitetura global de mais de três décadas, mas sim pôr em manifesto uma confrontação de projetos (realizados, ou não! Ainda de pé, ou não!), significativos no seu sentido estético e funcional e que de alguma forma influenciaram o habitar moderno português.

---

4 O I Congresso dos CIAM realiza-se em 1928 (Suíça) e debateu-se principalmente os temas do urbanismo do ponto

5 MILHEIRO, 2005, p.26.

6 Conferência de Nuno Portas, entre outros, realizada no II Seminário *Portugal Convida*, realizada em el FAD, Barcelona a 12 de Junho de 2008.

7 GASTÓN Y ROVIRA, 2007.

À parte dos projetos mais significativos do ponto de vista representativo da perspectiva portuguesa, pretende-se incluir, neste estudo, obras de arquitetos estrangeiros desde que relevante no contexto da cidade e que contribuam de forma decisiva para o trabalho. Pretende-se também incluir obras pouco ou nada documentadas nas publicações existentes sobre o tema, projetos não realizados, ilustrando os conceitos e as concepções dos arquitetos e, também, de edifícios que hoje já foram demolidos, para que não caiam de todo no esquecimento. *“Quantos passos, quantos gestos, quantas palavras e ações, quanto desenho ficou no segredo dos meus muros, quanta potencialidade transformadora estiolou sem debate ou abertura ao exterior?”*<sup>8</sup>

Pensar a arquitetura como um ensaio, como o projectar, é um caminho para identificar e compreender o problema, neste caso sobre as formas de residência urbana. Tem-se por objectivo encontrar a identidade dentro da diversidade da arquitetura moderna portuguesa por meio da criação de um mapa de terminologias que expliquem o interesse sobre o tema clarificando, por um lado, o significado real dos termos e, por outro, a relação entre eles, criando novas pautas de investigação na área de projeto em arquitetura.

## **A Viagem da Habitação Colectiva “Transoceânica”.**

A arquitetura moderna tinha com objectivo criar um mundo no qual os homens viviessem melhor. “A sua intenção principal era proporcionar ao homem uma nova “habitação”. Esta nova casa devia satisfazer a necessidade de identificação, e portanto, ser a expressão de uma renovada “amizade” entre o homem e seu envolvente”.<sup>9</sup> “O problema da casa” - escrevia Le Corbusier em 1923 - “é o problema de uma época de renovação. O equilíbrio das cidades depende actualmente dele. O primeiro dever da arquitetura, numa época de renovação, consiste em rever os valores e os elementos constituintes da casa.”<sup>10</sup> O mundo aberto e global já está aqui e veio para ficar. “Os novos tempos são um facto: existem, indiferentes ao nosso “sim” ou “não”, dizia Mies van der Rohe em 1930.<sup>11</sup>

Inicia-se o percurso em Portugal continental, pondo em manifesto as duas escolas de arquitetura existentes: Lisboa e Porto. Confrontam-se as duas linhas universitárias, o grupo de arquitetos e os seus movimentos com a apresentação de alguns dos projetos de habitação mais reveladores.

O afastamento geográfico e histórico de Portugal (limite ocidental da península ibérica e isolado politicamente por uma ditadura que durou 45 anos) e o forte atraso tecnológico foram factores determinantes na definição da arquitetura portuguesa. Afastado dos principais centros culturais europeus, Portugal sempre foi, e é ainda hoje, muito receptivo e permeável aos debates arquitectónicos internacionais e às influências externas.

Assim, a originalidade da produção portuguesa, deve-se em grande parte, à simbiose que desde sempre existiu na cultura portuguesa, entre o desejo de conservar e inovar, entre a vanguarda e a nostalgia, entre a modernidade e a tradição. Este processo nunca foi uma tarefa fácil de ultrapassar e talvez por isso impediu o conhecimento de algumas obras pioneiras, que seguramente, teriam merecido citação nos manuais do Movimento Moderno.

Em Portugal cada vez se tornava mais claro que a única via e possibilidade de ser moderno, contemplava a capacidade de integração da tradição e simultaneamente os modernos progressos científicos e tecnológicos. Desenvolvem-se especificidades únicas no campo arquitectónico que com naturalidade equacionam os valores modernos, evidenciando as questões do contexto, do significado do lugar, a importância dos materiais e as técnicas tradicionais. É no contexto do pós-guerra, marcado censura e escassez de informação que a influência da arquitetura moderna brasileira adquire um valor assinalável “era sobretudo do Brasil que se manifestavam as influências mais fortes estabelecidas ainda antes do fim da guerra”.<sup>12</sup> Para isto contribuiu decisivamente o livro de *Brazil Builds*, editado em 1943 pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, da autoria de Philip Goodwin e com admiráveis fotografias de Kidder Smith, com o subtítulo “*Architectural New and Old 1652-1942*”, que revela ao mundo qualquer coisa de verdadeiramente inédito: a riqueza da arquitetura colonial e neoclássica do Brasil e enorme força das obras de inspiração moderna, construídas exactamente durante os anos da guerra.<sup>13</sup>

---

8 Revista da FAUP, Ano I Número 0 Outubro 1987.

9 Norberg-Schulz, 2005

10 Le Corbusier, 1977.

11 Mies van der Rohe, In COATT, 1981, p.41.

12 TOSTÕES, Ana, 1997.

13 PEREIRA, 1996, p.303.

Vive-se um tempo de contestação ao regime de Oliveira Salazar e reivindicam-se os princípios do movimento moderno. Neste contexto, surgem duas organizações de arquitetos particularmente importantes: ICAT (Iniciativas Culturais Arte Técnica) em Lisboa (1946) e o ODAM (Organização dos arquitetos Modernos) no Porto (1948), com o objectivo de “divulgar os princípios em que deve assentar a arquitetura moderna”. O ICAT, muito ligado à Escola de Lisboa e a Keil do Amaral, grupo de oposição ao regime ditatorial e muito influenciado pelas doutrinas racionalistas europeias e brasileiras, utilizando como veículo as EGAP (Exposições Gerais de Artes Plásticas 1946-1956 e a revista arquitetura. O ODAM era constituído apenas por arquitetos do Porto, e apesar de partilharem muitas das oposições teóricas do ICAT, tiveram um papel mais influente e concretizador, revelando um espírito forte e de consciência crescente sobre a modernidade. Esses dois grupos, assumindo as novas ideologias, tiveram um papel fundamental no grande acontecimento da década: Primeiro Congresso Nacional de arquitetura em 1948. O Congresso, promovido pelo Sindicato Nacional de arquitetos, que conferiu “garantias de liberdade de expressão aos arquitetos”,<sup>14</sup> situação inédita até então, foi considerado como “um momento de viragem na reconquista da liberdade de expressão dos arquitetos.”<sup>15</sup> Foi um dos pontos mais altos da cultura portuguesa em finais dos anos 40 e teve consequências determinantes para o entendimento da arquitetura dos anos seguintes.

## Lisboa

O bairro de Alvalade, em Lisboa, é um caso paradigmático no contexto português. Em 1945, uma iniciativa municipal define o bairro com um plano de Faria da Costa.<sup>16</sup> Surge como uma tentativa de combater o problema então eminente da carência de oferta de habitação (principalmente casas de renda económica) e marcará definitivamente a transformação da cidade de Lisboa. Inicialmente idealizado como um bairro ideal com base nas aspirações do Estado Novo e nas intenções do modelo da cidade-jardim, assume à partida a negação da ideia de progresso em relação à modernidade. No entanto, esta situação foi pontualmente alterada com traçados racionalistas e denunciadores dos princípios da Carta de Atenas.

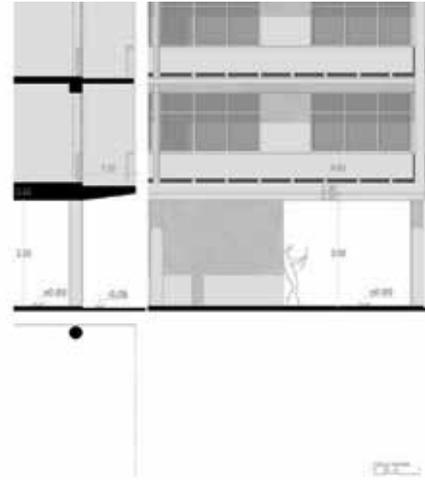
A imagem reveladora desse sentimento de mudança foi concretizada pelos jovens arquitetos Ruy d’Athouguia e Formosinho Sanchez, o bairro das “Estacas”, ainda em 1949. Transformam os dois quarteirões fechados inicialmente propostos no Plano de 1945, em um só, aberto nos extremos, com uma série de quatro blocos dispostos perpendicularmente à rua principal. Propõem uma maior densidade habitacional e criam simultaneamente uma extensa plataforma livre de jardins e pátios colectivos. Os edifícios de apenas quatro pisos devido a uma imposição municipal, de planta livre e elevados sobre *pilotis*, estabelecem a continuidade do tecido urbano, ligando o bairro às principais vias da cidade, sem com isso perder o carácter privado inerente ao sistema da habitação. A horizontalidade dada pelas varandas quase contínuas dominam o desenho de ambas as fachadas, mais acentuadas na cara orientada a nascente e equilibradas verticalmente pelas grelhas de protecção tipo *brise soleil*, *corbusianamente brasileiro*, escondendo as zonas de serviço viradas a poente. Foi realizada a cobertura plana, de difícil aplicação em Portugal, pois implicava uma construção realmente mais dispendiosa e, até então, pouco ou nada havia sido realizado nesse sentido. [fig.1]

---

14 in Actas do 1º Congresso Nacional de arquitetura, Maio/Junho de 1948.

15 PEREIRA1981.

16 Plano de Urbanização da Zona Sul Alferes Malheiro, Arquivo CML, 1945.



Em 1954, o bairro das Estacas torna-se um paradigma da evolução da arquitetura portuguesa, que se afasta da arquitetura do regime e entra definitivamente na era moderna. Foi alvo de diversos prémios, II Bial de arquitetura de São Paulo em 1954 e prémio municipal do mesmo ano. É curioso realçar a forte ligação à arquitetura moderna brasileira ao ano 1949. Foi ainda publicado em 1954 na revista “arquitetura Portuguesa” e mais recentemente no “Jornal dos arquitetos”, n.217, com um artigo de Eduardo Souto Moura. Tem sido alvo das mais diversas referências, com a mais recente representação na última trienal de arquitetura de Lisboa, 2007.

Desde a sua concretização, o bairro de Alvalade sofre alterações ao Plano Urbano de 1945 e teve a capacidade de se adaptar às mudanças. Assiste à evolução da Avenida Estados Unidos da América e ao seu consequente crescimento moderno: urbano e arquitectónico. Ainda em 1951, surge o vibrante conjunto de Filipe Figueiredo e Jorge Segurado que articula o cruzamento das duas avenidas mais importantes do bairro com quatro grandes blocos de treze pisos e com aproximações evidentes aos princípios expressos da *Unidade de Marselha* de Le Corbusier. As habitações apresentam tipologias mínimas e duplex, sendo a cobertura praticável. A presença de estes blocos na cidade de Lisboa foi um dos primeiros casos de construção decididamente em altura.<sup>17</sup> Esta obra foi no seu tempo um grande paradigma de inserção do modelo moderno: uma espécie de *unidade de habitação* num tecido urbano marcado por padrões relativamente tradicionais, de rua e quarteirão.

Do lado nascente da Avenida Estados Unidos da América, surgem vários conjuntos notáveis de habitação colectiva que expressam claramente os pressupostos do Movimento Moderno, entendidos como *Unidade Residencial*. Em 1945 surge o conjunto de Pedro Cid, Manuel Laginha e Vasconcelos Esteves e no seguimento do sentido ascendente da Avenida E.U.A. desenvolve-se no conjunto de Joaquim Areal. Os vários casos cumprem os requisitos expressos no Plano do Município, no entanto expressam claramente os princípios do movimento moderno: aproximam-se do conceito da *Unidade Residencial*, com os blocos de habitação mais altos perpendiculares à Avenida e outros mais baixos (4 andares) que encerram o quarteirão, paralelos e recuados à avenida principal. Ambos os conjuntos têm piso térreo elevado sobre pilotis, alguns com comércio. Todos eles transmitem uma grande atenção aos espaços colectivos, com zonas ajardinadas entre os blocos com cerca de 60m. As fachadas buscam a orientação este-oeste, de maneira que as habitações recebem a melhor exposição solar.

O conjunto de Castro Freire, de implantação mais tardia segue os princípios dos conjuntos urbanos envolventes de forte ligação aos casos anteriores, apesar de separados por uma avenida de intenso tráfego.

A análise comparativa dos casos no bairro de Alvalade, no particular troço da Avenida Estados Unidos da América, permite constatar a forte relação visual entre os vários conjuntos, no seu sentido transversal e longitudinal. Apresentam-se linguagens próprias de cada equipa de arquitetos que, apesar de distintas, souberam e aplicaram os mesmos princípios formais e plásticos de modo a estabelecerem uma forte unidade entre os diversos conjuntos urbanos e na cidade, dotando simultaneamente originalidade e singularidade a cada conjunto. Este percurso evolutivo ocorre de modo coerente com as influências racionalistas internacionais. Aproveitam-se as oportunidades para afirmar um vocabulário moderno, originando novas

17 TOSTÕES, 1994.

soluções desenvolvidas segundo o contexto político e econômico da época. As novas formas de organização do espaço urbano apresentam relações físicas inovadoras entre espaço exterior e edificação, diferenciando-se daquelas até então existentes, entre o edifício moderno e o lote inserido em tecido urbano tradicional.<sup>18</sup>

No entanto, o entendimento sobre este tipo de infra-estrutura atinge um enorme esplendor com o conjunto da Avenida Infante Santo, projectado com a mestria da equipe de Gandra, Pessoa e Manta (1955). Unem de uma maneira sublime a cidade tradicional a uma imagem urbana moderna, com o rigor da modelação de uma plataforma que separa os blocos residenciais da grande avenida de circulação. Ainda no bairro de Alvalade, os princípios da Carta de Atenas e as influências modernas brasileiras, são retomados com grande profissionalismo por Jorge Segurado, por meio do conjunto residencial de blocos perpendiculares à Avenida do Brasil (1958). Revelam uma atitude verdadeiramente moderna com a utilização do azulejo, material de revestimento tradicional, ao cobrir por completo os edifícios de um amarelo vibrante. Mais tarde, o bairro dos Olivais, também de iniciativa municipal, vai reflectir a situação de charneira que se vivia. O plano para a zona Norte (1955) assume a expressão urbana moderna e internacional e os Olivais Sul, por seu lado, tornar-se-ão um cenário vivo de experimentação tipológica e urbanística inspiradas na cultura das *new town* do pós-guerra inglês.

## Porto

Um dos aspectos particulares da história da arquitetura portuguesa é o caminho que o Norte e o Sul seguiram e o modo como se influenciaram entre eles. Frente a uma enorme variedade de situações os dois caminhos foram mutuamente complementares e simultaneamente contraditórios, que deve ser visto como uma especificidade nacional. A Escola de Belas Artes do Porto, desde sempre praticou doutrinas de vanguarda, particularmente em relação ao ensino academista de Lisboa.

Destaca-se o papel da dupla de arquitetos Arménio Losa e Cassiano Branco, como pioneiros da modernidade portuense e reveladores de uma invulgar capacidade de entendimento do desenho da cidade. Realizam vários projetos de habitação colectiva, onde revelam o *saber fazer* da arquitetura, equacionando novos dispositivos na organização do fogo, do edifício ao urbanismo. Reivindicam valores modernos numa ordem imprimida aos materiais que definem a sua forma, e através de uma medida crítica, demonstram a sua capacidade de distanciar-se e negar o que, à partida, estava instituído.

O bairro do *Ramalde* (1952-56) projectado por Fernando Távora para a Federação de Caixas de Previdência<sup>19</sup>, é o primeiro exemplo de renovação urbanística no Porto, testemunho do abandono da estrutura do século XIX e a afirmação do funcionalismo, tornando-se num caso paradigmático no contexto portuense. Távora, arquiteto que sublinhava que “o caminho a seguir é bastante claro: conhecer a realidade de hoje e interpretá-la em construção”<sup>20</sup>, foi o responsável pelo seu planeamento urbanístico, reflectindo claramente os princípios da Carta de Atenas, com um forte sentido de humanismo, sem perder a autenticidade da tradição e relevando o forte compromisso da história com a vanguarda.<sup>21</sup> Um plano, de forma linear, assente na ideia *não de um grupo de habitação com o seu jardim, mas um jardim com habitações*. As alturas e dimensões dos edifícios, de quatro pisos, são rigorosamente estudadas, assemelhando-se muito aos esquemas desenvolvidos por Gropius, apresentados no III CIAM em Bruxelas (1930).<sup>22</sup> “Na parcela residencial do plano do *Ramalde*, donde previa-se a inserção de 6000 habitantes, a forma linear dominante nos blocos de apartamentos vê-se alterada pela variação em altura e o comprimento dos blocos, o que introduz na parcela uma ordem formal e abstracta”.<sup>23</sup> Definitivamente, o projeto do *Ramalde* aproxima-se mais aos modelos dos “*Siedlungen*” alemães, nomeadamente o *Dammerstock* (1927-29), no uso do conceito “*Zeilenbau*” (blocos longitudinais implantados a distâncias iguais numa só direcção e separação directa com a via), do que das suas referências anteriores a Le Corbusier.

18 RAMOS, 2005.

19 Quer o bairro de Alvalade como o *Ramalde*, surgiram no âmbito de processos governamentais do regime de Salazar. Casas de Renda Económica foram programas governamentais para tentar solucionar rapidamente o grave problema da habitação nos centros urbanos.

20 TÁVORA, 1953.

21 TÁVORA, 1945.

22 Edificação baixa, média ou alta”, conferência apresentada por Gropius, apresentados no III CIAM em Bruxelas (1930).

23 FIGUEIREDO, 2005, p.417.

Viana de Lima, também sobressai no contexto da demanda da habitação; interpreta e aplica fielmente as teorias corbusianas e assume simultaneamente a influência da arquitetura brasileira, claramente expressa no bloco da habitação colectiva da Costa Cabral (1953). Trabalha no estúdio de Le Corbusier e, juntamente a Fernando Távora, são os grandes inter comunicadores entre Portugal e os últimos CIAM. O conjunto residencial do Luso da dupla José Ramos e Luís Pádua, apresenta diferentes de edifícios: torre, bloco e edifício em banda, organizados, de uma forma algo sinuosa no plano urbano da cidade. Marcação bem patente das lajes na fachada, intercalada com a utilização azulejo, como revestimento de intenso valor plástico. Grande qualificação dos espaços colectivos enquanto articulação do conjunto com percursos intermédios abrigados em pórticos. Experiência da pura articulação da Carta de Atenas. O edifício de Pereira da Costa consolida a fachada da Praça Afonso V, no Porto assume uma clara referência ao movimento moderno, com a consolidação de um amplo pórtico na planta térrea destinado ao comércio. O edifício, ritmado pelo sistema estrutural, estabelece uma relação de continuidade entre o espaço público da praça e o espaço coberto do edifício. A fachada principal denuncia o sistema estrutural principal de grande rigor modelar e através do vazio dado pelas varandas, consegue-se adivinhar o desempenho da estrutura secundária (caixilharia e grades) e a diversidade tipológica dos apartamentos.

## A Viagem Luso-Brasileira

Portugal é atravessado por uma forte corrente da arquitetura moderna brasileira, na ambiguidade entre a procura dos valores modernos internacionais e dos de tradição nacional. São realmente anos de assimilação e integração da cultura brasileira que se concretizam principalmente por meio da circulação de revistas, primeiro estrangeiras, depois portuguesas e com as exposições realizadas em Portugal. Em 1953, realiza-se a “*Exposição de arquitetura Contemporânea Brasileira*”, homenageando o mestre Lúcio Costa. A esse propósito Wladimir Sousa realiza uma conferência em Lisboa, em 1953, onde realça a relação luso-brasileira, dizendo: “*não envergonhamos a vossa tradição*”.<sup>24</sup> Publicam-se vários artigos, particularmente na revista *arquitetura*, de autores portugueses como Ruy d’Athouguia (arquiteto que nunca visitou o Brasil) em 1949 publica, “*arquitetura Moderna Brasileira, arquitetura Moderna Portuguesa*”<sup>25</sup> onde refere que “A arquitetura Moderna Brasileira é já uma franca realidade” ou a entrevista realizada a Maurício Vasconcelos, arquiteto português residente no Brasil que trabalhou vários anos com o arquiteto Vilanova Artigas.<sup>26</sup> Publicam-se também na revista *arquitetura*, artigos de autores brasileiros como Rino Levi, Noronha da Costa, à parte dos numerosos artigos dedicados à *nova* arquitetura moderna brasileira.

A sólida aproximação arquitectónica entre os dois países justifica a referência de vários projetos e intervenções realizadas por arquitetos brasileiros. Ainda nos anos 40, o Rio de Janeiro, então cidade capital, assiste a um forte crescimento urbano, impulsionando novos ideais artísticos e arquitectónicos. São exemplo, o Conjunto Residencial do *Realengo* de Carlos Ferreira, onde se testaram várias tipologias – casas isoladas, geminadas e blocos de apartamentos. O *Edifício António Cepas* de Jorge Machado Moreira, um dos primeiros edifícios modernistas da cidade, onde se destaca a pala suspensa de marcação da entrada (muito recorrente em Portugal) e a brilhante aplicação do azulejo na planta térrea, com fortes similitudes aos conjuntos lisboetas da Avenida E.U.A. No entanto, neste processo de intercâmbio arquitectónico luso-brasileiro sobressai a figura de Lúcio Costa e o projeto do *Parque Guinle* (1948-54). Os três edifícios assentam sobre pilotis, com a estrutura independente em betão armado, planta livre, fachadas livres e *brise-soleils* de protecção contra o sol. Aplicando os princípios anunciados desde o pavilhão suíço de Le Corbusier, Lúcio projecta os edifícios de dupla cara, uma solução também utilizada em muitos casos em Portugal. A essência da concepção urbana e a procura da plasticidade dos materiais nas fachadas desta intervenção observa-se fielmente interpretada nos conjuntos da Avenida E.U.A. em Lisboa nos anos 50, quer no conjunto da equipa de Cid quer de Areal. Na planta térrea do projeto carioca, o pavimento em calçada portuguesa e o rigoroso desenho das jardineiras constituem uma forte aproximação ao discurso do bairro das Estacas em Lisboa, em 1949. Além disso, as preocupações formais e as decisões a nível do tratamento plástico dos volumes unem, sem dúvida alguma, a equipa de Sanchez e d’Athouguia ao maestro Costa, e vice-versa. [fig.2]

24 SOUSA, 1954.

25 Sanchez, 1949 (opinião de Formosinho Sanchez sobre a exposição do IST).

26 Entrevista a Maurício de Vasconcelos, *arquitetura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, Lisboa, 4ª série, n.3-4, Abr1954.



Em São Paulo, as primeiras experiências modernas ocorreram, próximo ao centro da cidade, com o Conjunto Residencial da Várzea do Carmo, de Atílio Corrêa Lima (1942) ou no *Conjunto Residencial da Móoca* de Paulo Antunes Ribeiro (1942). Sobressaem pela composição racionalista e a disposição dos blocos paralelos (médios e altos), assumindo uma posição rigorosamente racionalista que procura a articulação entre a arquitetura e o urbanismo. Ainda na década de 40, tem início no bairro de Higienópolis – então um dos melhores da cidade – a construção de edifícios de alto padrão de conforto, contrastando com o nível então modesto dos demais edifícios, sempre destinados à classe média. Destaca-se o Edifício *Prudência* (1950), de Rino Levi e Cerqueira César, um projeto que introduz o conceito de planta livre, realizado com uma enorme plasticidade e tem importantes painéis de azulejo nos muros contíguos aos acessos, de forte aproximação ao contexto português. Ainda no mesmo bairro, na Praça Vilaboim, encontra-se o notável Edifício *Louveira* (1956-60), de Vilanova Artigas e Carlos Cascardi. Os dois blocos, um com sete e outro com oito andares, foram implantados paralelamente, criando um pátio colectivo, local de encontro afastado da rua e da trama urbana da cidade, como um refúgio frente ao caos urbano. A rampa, que serve de acesso e ligação aos dois blocos sinuosa contrasta com a regularidade dos dois blocos. Andares - tipo sobre pilotis, estrutura independente em concreto armado, cortina de vidro e venezianas de madeira que correm verticalmente na sua estrutura. Um aspecto muito curioso, e quase único no contexto brasileiro, é o facto da planta térrea se encontrar totalmente aberta ao uso público e colectivo. Está extremamente bem cuidada e só existe porteiro no interior dos edifícios. É difícil, mas só prova que quando o desenho é cuidado e rigoroso não é necessário ter barreiras, muros ou grades a fechar o edifício tipo gaiola.

A influência seminal de Le Corbusier não pode ser exagerada, no entanto a sua visão plástica e a sua linguagem expressa nos “brise-soleis”, nos “pilotis”, nas grandes fachadas envidraçadas, as *unités d’habitation* implantadas no terreno à forma do espaço, encontram ressonância total nos arquitetos e no clima do Brasil. Em diferentes contextos, as concepções de Le Corbusier – puras, adaptadas ou deturpadas – estiveram presentes na produção habitacional brasileira dos anos 40 e 50. Desde o projeto da *Cidades dos Motores* de Sert e Weiner, o *Conjunto Residencial do Deadoro*, o *Conjunto Santa Isabel* de Francisco Bolonha ou o *Conjunto do Predégulbo* e mais tarde a experiência na *Gávea*, ambos de Affonso Reidy e todos eles no Rio de Janeiro. Em São Paulo, Knesse de Mello, constrói de promoção pública o Edifício *Japurá* (1949) e dentro da predominância de obras promovidas pela iniciativa privada, visando sobretudo a classe média, surgem os edifícios projectados por Niemeyer (Copan), Abelardo de Souza (Nações Unidas), Zazur Et Kogan (São Vito), que são alguns dos exemplos mais significativos.

## Recife

Na cidade pernambucana do Recife, como em várias cidades brasileiras, a modernização urbana antecedeu o debate sobre a modernização da arquitetura preparando-lhe ao mesmo tempo, um terreno favorável. Um caso significativo é a renovação da arquitetura no Recife, ocorre apenas depois de 1950, principalmente através de dois jovens arquitetos: um vindo do Rio outro de Portugal, Acácio Gil Borsoi e Delfim Amorim.

Delfim Amorim, arquiteto português e activo membro do grupo O.D.A.M. fixa-se na cidade do Recife, tendo um papel importante a nível de construção, evolução urbana da cidade e no ensino. Assume um papel

relevante neste processo, uma vez que indicia a reciprocidade do processo arquitectónico entre Portugal e o Brasil. Leva toda a cultura da Escola do Porto e adapta e evolui as especificidades locais. “É através da “Composição” que o artista, com efeito, consciente ou inconscientemente, reúne numa síntese os elementos em choque da sua obra. E é também através de uma luta impressionante que consegue humanizar o objecto – obra de arte (...)”<sup>27</sup>

Desenvolve vários projetos a nível da habitação colectiva, onde sobressai um enorme espírito moderno conjugado com a tradição arquitectónica portuguesa. É prova de isso a vasta exploração plástica do azulejo, o material de eleição de Amorim. Marcado por um grande sentido humanista, acredita na arquitetura, não apenas como uma interpretação da realidade, mas como uma consciente posição perante essa mesma realidade, no seu sentido social, político, económico e humano. Deve-se a Amorim a retomada do gosto pelo azulejo, não pelo seu valor histórico, mas pelo seu valor prático na medida em que protege, em definitivo, as paredes que reveste e por suas potencialidades plásticas. Mas insatisfeito com a linha industrial de azulejos, criou desenhos exclusivos para algumas das suas obras. Em alguns casos a reprodução de desenhos fez-se sobre azulejos brancos comuns, com aplicação de tinta à pistola, sobre máscaras móveis.<sup>28</sup>

Fixa-se no Brasil em 1951 e desde logo as suas primeiras obras revelaram fortes influências *corbusianas*, conservando um certo ar europeu e uma certa frieza num País tão cálido, como é o Brasil. No entanto, o ambiente brasileiro modificou o estilo portuense de Amorim, o que se reflecte desde as primeiras obras - por exemplo no Edifício *Pirapama* (1956) ou no Prédio *Acaiaca* (1957). O Edifício *Pirapama* apresentou-se na época da sua construção, como uma alternativa à tendência de deslocamento das actividades comerciais do centro para os bairros mais próximos, na Avenida Conde da Boa Vista, uma importante e intensa artéria da cidade. Consta de um edifício de uso misto: garagens no subsolo, lojas comerciais na planta térrea, a sobreloja a escritórios e os demais andares a apartamentos residenciais. Apresenta tipologias de diferentes dimensões de modo a permitir vários tipos de vizinhança.

A parcela horizontal do *Edifício Acaiaca*, realça na regularidade das parcelas compridas e estreitas ao longo da extensa Avenida Boa Viagem, na qual só existe mais um caso: o *Edifício Califórnia* de Ochoa. Hoje assume-se como um grande vazio. O *Acaiaca*, ao ter conseguindo contornar as fortes imposições imobiliárias, assume-se hoje como forte referência e ponto de encontro, justamente pelo destaque da sua implantação que foge da vulgar parcela estreita da Avenida. A planta térrea originalmente era praticamente toda vazada, criando espaços colectivos ajardinados de grande cuidado, permitindo ao cidadão total liberdade de circulação. Hoje tudo isto existe por detrás de um muro grande, alto e intransponível. As salas e os quartos dos apartamentos estão virado a nascente e a modelação bem marcada e definida compõe o ritmo vertical da fachada. O desenho dos azulejos foi criado pelo arquiteto especialmente para este projeto. Este edifício é um caso sublime de conjugação entre os princípios do movimento moderno e a aplicação de materiais culturalmente tradicionais portugueses, particularmente o azulejo. [fig.3]



27 SILVA, et al., 1981.

28 idem

Nos anos 60, Amorim seguiu desenvolvendo vários projetos na área da habitação colectiva, principalmente ao longo das duas avenidas referidas: o edifício *Santa Rita* (1962), na avenida do Conde da Boa Vista e o *Francisco Vita* [5.3.], também na Avenida da Boa Viagem (1967). O edifício *Francisco Vita* encontra-se perto do *Acaiaça*, no entanto já obedece à parcela estreita, passando mais despercebido na *fachada* da avenida Boa Viagem. Entre a denunciada estrutura em concreto, surgem fachadas totalmente forradas a azulejos de um verde vibrante. A planta térrea aberta, com espaços colectivos e extensas floreiras. Hoje claro, totalmente fechado à Avenida.

## Outros territórios

Amplia-se a experiência aos outros territórios de expressão portuguesa, devido em parte ao forte vínculo entre Portugal e as suas ex-colónias ultramarinas. São os responsáveis directos da chegada da modernidade e em particular da habitação colectiva a lugares e contextos tão diversos. Hoje em dia, são países independentes ou estão integrados em outras nações, no entanto o património de origem portuguesa é amplo e de importante valor, devido exactamente à actividade de arquitetos portugueses residentes ou ali enviados por o Estado português. Provêm das duas escolas de arquitetura portuguesas, Lisboa e Porto, sendo, no entanto, a grande maioria da Escola do Porto. Desenhados pela mão dos arquitetos da *geração do Congresso*, nascem nessas cidades sublimes “caixas habitáveis” de uma modernidade superada às especificidades locais e carregada de uma enorme cultura: a portuguesa.

## Macau

No período do pós guerra, Macau encontrava-se entre dois pólos totalmente distintos: longe, até um pouco esquecido pela ditadura do governo de Oliveira Salazar e simultaneamente bastante afastado da China comunista.

Cidade minúscula mas persistente, com vitalidade e personalidade, Macau constituiu-se gradualmente em exemplo típico de sobrevivência dos pequenos aglomerados de origem portuguesa da época quinhentista, implantados em orlas continentais ou insulares transoceânicas. Permaneceu relativamente autónoma e contida em extensão, ficou fiel às suas origens luso-sino, mas contudo soube continuar a crescer e apesar de tudo, sem perder da sua “diferença”. Um território comodamente encostado ao jogo, nunca sentiu a verdadeira necessidade de um importante planeamento urbanístico. É certa a existência nos anos 60 da elaboração de alguns planos urbanísticos (alguns elaborados pelo Ministério do Ultramar para as cidades coloniais), como o plano para Porto Exterior de Leopoldo de Almeida ou o elaborado por Garizo do Carmo em 1969, na sequência da urgente necessidade de regular o uso dos solos. José Maneiras e Manuel Vicente, arquitetos portugueses residentes em Macau, elaboram vários planos urbanos nos anos 60, todos experiências interessantes no campo projectual mas frustrantes do ponto de vista de concretização.

Na época, a obra notável de alguns arquitetos portugueses como José Maneiras, Chorão Ramalho, Manuel Vicente, Vicente Bravo que continuaram a procura de novos valores arquitectónicos e modernos. Através da arquitetura, tal como se assistiu com a expressão de várias outras artes, com intervenções sábias e subtis conseguiu-se encontrar formas de criticar o regime e impor sinais visíveis da modernidade. No entanto, o número mais significativo de casos de habitação colectiva é referente a projetos para alojar os funcionários enviados pelo governo português. Num quadro global de crescimento urbano avassalador, existe uma arquitetura de boa qualidade, com propostas de novos valores espaciais e formais.

Conjunto de S. Francisco de José Maneiras (1962-42) existente numa zona muito central de Macau na rua da Praia Grande constitui uma importante referência do contexto macaense. A parcela tem uma área aproximada de 2.100 m<sup>2</sup> inseridos numa forma triangular. Um edifício mais alto debruça-se sobre o conjunto, dando equilíbrio e escala às peças mais baixas de cinco pavimentos (máximo permitido pela normativa portuguesa sem a obrigatoriedade de elevador). A implantação dos edifícios, contornando as fortes imposições imobiliárias e governamentais, foi determinada pela orientação, o clima e a exposição solar, fortemente condicionada à forma triangular da parcela. A exposição solar e a incidência dos ventos predominantes são factores essenciais na arquitetura mediterrânea como também em territórios tropicais como o caso de Macau. Com vista ao melhor aproveitamento destes factores, o edifício absorve a maior

exposição solar de inverno e uma protecção eficiente no verão. O rigor e o cuidado do desenho das aberturas na fachada e nas varandas de modo a permitir a ventilação cruzada no interior das habitações, revelam uma grande maestria e controle do projeto arquitectónico por parte do arquiteto. De uma forma análoga, prolonga o plano das varanda de modo a concretizar palas de protecção à incidência directa solar nos pisos inferiores (lamentavelmente a maioria das situações foram alteradas em deferimento do poder do ar condicionado).

[fig.4]



Chorão Ramalho aplica assumidamente os princípios brutalistas na Torre Habitacional para os *Funcionários* na Avenida Sidónio Pais (1962-67), uma importante via de trânsito da cidade. Bastante recuado do limite da rua, uma longa pérgola conduz a rua à entrada do edifício. Através do seu percurso introduz o volume saliente, totalmente forrado a azulejos, apenas aparente a estrutura em concreto. Os acessos verticais recuados em relação ao plano de fachada, rompem o volume e induzem a existência de diferentes tipologias.

Manuel Vicente realiza uma vasta e importante obra na cidade macaense, particularmente na área da habitação. Junto ao importante Mercado Vermelho, na Avenida Almirante Lacerda, (1962-67), constrói um edifício composto por 18 apartamentos duplex, com acesso em galeria que fragmenta a volumetria. De estrutura em concreto à vista marcada nos volumes salientes das habitações, apresenta uma fachada totalmente cega à rua, com as janelas dos quartos voltadas para si mesmas. Outro projeto habitacional de Manuel Vicente em parceria com Natália Gomes, na zona Norte da cidade, foi concretizado pela necessidade emergente de realojamento. Surge um bloco compacto de cinco pisos, interrompido pelo vazio dado pelas escadas de acesso às galerias na fachada posterior. O conjunto de edifícios paralelos entre si consolida a frente para a avenida principal e abre os espaços colectivos ao interior da parcela. As habitações apresentam áreas mínimas, e como aproveitamento do espaço surge na fachada o volume saliente dos lavatórios. Os vazios existentes inicialmente na fachada dão hoje lugar às mais diversas e imaginativas soluções típicas chinesas de gradeamento para ganhar um pouco mais de espaço, por muito pequeno que seja. Para evitar o subaluguer (corrente nas famílias chinesas) as casas apresentam pequenos desníveis (hoje alguns aproveitados para a realização de mais um espaço).

Uma das suas grandes obras, a Torre para os Funcionários dos CTT, lamentavelmente já foi derrubada e é, no presente tempo, um grande vazio que dará lugar seguramente a mais um casino da cidade. O programa incluía 44 apartamentos para os funcionários dos Correios. Assumia uma volumetria simples, prismática, recortada pelas ventilações verticais, acentuadas pelas persianas metálicas. Estes tipos de ventilações são essenciais à boa ventilação das habitações, inseridas no clima tropical de Macau. Uma sanca superior em concreto arrematava o topo dos edifícios, com grandes aproximações formais às torres projectadas por Teotónio Pereira no bairro dos Olivais em Lisboa. Foi-se. Hoje apenas existe um enorme buraco que

seguramente dará lugar a mais um enorme e luminoso casino da cidade. É o fraco valor dado ao património da arquitectura moderna mundial e à identidade do lugar.

## A Casa Moderna Em África

A África Portuguesa constituía então a “terra das oportunidades” onde se reforçava a ideia de “escape e aventura”. As razões da *ida para África* partiam de um processo natural de afirmação, de escape às imposições de Portugal Continental, particularmente a fuga à PIDE.<sup>29</sup>

Vivia-se em África a contradição de estar num território colonial onde os artistas tinham mais liberdade na prática das suas actividades, assim os arquitetos conseguiram encontrar o caminho para a afirmação do moderno. Existia mais descontração: a influência do clima, a distância ao poder e um território enorme.

Em África havia mais oportunidades e liberdade de expressão, em Portugal “chumbavam todos os projetos. Era proibido na ESBAL, falar do moderno. Mencionar Le Corbusier, estava censurado à partida”.

<sup>30</sup> Apesar da distância do poder repressor, as dificuldades para impor o fundamentos modernos ainda eram muitas: a implantação das novas teorias urbanísticas, segunda a Carta de Atenas e a vontade de “construir um mundo melhor”, esbarrava com a enraizada prática oficial dos planos de urbanização, que ainda seguiam os modelos da “cidade-jardim” divulgados nos anos 20 e 30. A persistência dos vestígios academizantes como o tema da *city-beautiful* diluiu-se em sistemas mais ou menos modernizados, particularmente pela introdução parcial de padrões funcionalistas, como a “unidade de vizinhança”.<sup>31</sup>

A cidade colonial de Luanda quer reproduzir uma imagem moderna e cosmopolita, mas no entanto o processo é lento e complicado. Algumas especificidades locais e alguns exemplos chegados da América Latina, principalmente do Brasil, facilitam em Angola a aceitação duma nova linguagem.

## Luanda

Luanda é hoje uma cidade em constante transformação. Uma cidade marcada pela guerra e pela sobrelotação por ela provocada, o perfil de Luanda altera-se a cada instante.

Nas décadas de 50 e 60 sofre um forte crescimento urbano e demográfico e atinge o seu apogeu, enquanto cidade colonial. Com o Plano Director de Luanda em 1961-62, todo o crescimento implicará o aumento massivo da construção e da consolidação urbana. Durante esta década atinge progressivamente uma imagem de cidade moderna, assente nas premissas do Movimento Moderno e particularmente baseada nos princípios da *Carta de Atenas*.

Efeitos brilhantes de cheios e vazios, contrastes de luz e sombra sucedem-se em muitos edifícios em Luanda. São exemplo as palas em concreto que marcam a entrada dos edifícios, assim como o coroamento e sombreamento das coberturas. Louis Kahn, quando visita Luanda a propósito do seu projeto para o Consulado dos Estados Unidos em Angola<sup>32</sup>, destaca exactamente a eficácia da dupla cobertura ou das palas de sobreamento como resposta energética ao clima tropical: “Durante a minha estadia em Luanda (...) outra coisa que me impressionou foi ver alguns edifícios cónscios do calor gerado pelas coberturas. Tinham extensas áreas (...), com aberturas visíveis do exterior onde, entre os dois planos, a brisa podia ventilar.

E pensei como seria maravilhoso poder separar os problemas do sol dos problemas da chuva.”<sup>33</sup>

São obras que reflectem de maneira mais ou menos subtil os valores de economia, precisão, rigor e universalidade, ampliando a aplicação de quem propôs estes atributos. Le Corbusier não modificou os critérios universais, mas sim a maneira de os utilizar; Vieira da Costa ou Simões de Carvalho, a maneira de os adaptar ao contexto africano.

O edifício *Servidores do Estado* de Vasco Vieira da Costa é um bloco de habitação colectiva representativo, não só da sua obra-mestra, mas também um exemplo sublime da aplicação dos princípios do movimento moderno em Luanda. Implantado paralelamente à avenida Amílcar Cabral, um dos eixos

29 P.I.D.E. Polícia Internaional Defesa Estado.

30 Entrevista realizada pela autora ao arquiteto Francisco Castro Rodrigues, Azenhas do Mar, Abril 2010

31 FERNANDES, José Manuel, *arquitectura e Urbanismo na África Portuguesa*,

32 projeto não cosntruido de Louis Kahn para o Consulado dos Estados Unidos em Luanda, Angola (1ª versão 1959-1960; 2ª versão 1960-1961), in Ronner Heinz; Jhaveri Sharad, “*Louis Kahn, Complete Work 1935-1974*”, Birkhauser, Basileia – Boston, 1994.

33 Ronner Heinz; Jhaveri Sharad, *ibidem*, p.127

viários principais da cidade e sendo um bloco de habitação de baixo custo, soube adaptar-se ao sítio e às suas especificidades. Um volume simples, o recurso dos *brise-soleil*, *brilhantes* do ponto de vista plástico e indispensáveis à funcionalidade do edifício em relação ao clima local. Assente sobre pilotis, o acesso ao apartamentos em galeria, tipologias mínimas e com o volume das escadas exterior, que se liberta do bloco como uma peça independente. A liberdade compositiva dos edifícios está patente no tratamento volumétrico ou no desenho das fachadas. [fig.5]



A *Residência de Estudantes Karl Marx*, é composta por uma volumetria complexa, que resulta do efeito provocado pela leitura autónoma de cada piso. O gaveto, que o edifício procura resolver, é marcado por quatro enormes “varandas-caixas” suspensas, cuja expressão volumétrica forte e peculiar é acentuada pelo peso e opacidade da fachada, apenas rasgada pela grelha de ventilação e sombreamento.<sup>34</sup>

Simões de Carvalho, nasce em Luanda, forma-se na ESBAL em Lisboa e também consegue a proeza de trabalhar no atelier da Rua Sévres em Paris. Volta a Luanda em 1960 e desenvolve uma vasta obra: urbanística e arquitectónica. Pereira da Costa, arquiteto do ODAM do Porto, junta-se ao grupo e em 1958, constrói o Prédio *Cirilo*, na “rua direita” luandense: vê-se uma volumetria claramente corbusiana, com forte e expressivo sistema de grelhas e varandas reticuladas sobre a fachada – numa escala poderosa que recorda as *unités d’habitation* europeias.<sup>35</sup> Arménio Losa e Cassiano Branco, a dupla portuense realizam com carácter excepcional, trabalhos em Angola no Lobito – Casas geminadas (1950 e 1954), e em Moçambique, Quelimane – um grande complexo comercial, turístico e habitacional com projeto iniciado em 1954, e um complexo industrial e habitacional iniciado em 1958, mas ambos concluídos já na década de 60. É curioso, realçar, que Arménio apesar da elaboração de vários projetos em territórios ex-ultramarinos nunca viajou até lá.

## Maputo

Maputo, antiga Lourenço Marques, é uma cidade de uma escala grandiosa, com grandes avenidas, com uma imagem urbana muito cosmopolita. O clima da cidade é subtropical, influenciado pelo regime de monções do Índico e pela corrente quente do canal de Moçambique.<sup>36</sup>

Amâncio Guedes, mais conhecido por Pancho Guedes, arquiteto português com relevante projecção internacional, encontrou em Moçambique o ambiente ideal para uma experimentação plástica total, que de certo modo a Europa já não comportava. Criticou o moderno quando ainda não era suposto. Usou-o, colou-o: levou o betão, a planta livre, os pilares, as varandas contínuas e introduziu-os com uma plasticidade mestra na arquitetura local moçambicana. Uma obra singular e peculiar que teve o poder de caracterizar a cidade, particularmente Maputo. A Praça da República é ainda hoje um importante nó urbano na zona Baixa

34 MAGALHÃES e GONÇALVES, 2009.

35 in *Provincia de Angola*, 15/8/1958

36 Com duas estações bem definidas, as temperaturas médias em Maputo variam entre os 13º-24ºC, em Julho, e os 22º-32ºC, em Fevereiro.

da cidade. Reune a Estação dos Caminhos-de-Ferro e várias obras exemplares de Pancho, como o Edifício Mann George e os seus originais *brises-soleil* em mármore de Estremoz ao lado do Edifício Octávio Lobo seguindo o rigor dos *brises-soleil* em mármore, com suportes em bronze. [fig.6]



O *Edifício Prometheus*, é um bloco de seis pisos com 12 fogos, que se ergue do solo a partir de dois pilares centrais, estando o volume em consola em ambas as fachadas. Originalmente, o piso térreo vazado estava destinado à entrada no edifício e a estacionamento organizado a partir dos sete planos (formados pelos duplos pilares) de suporte do corpo das habitações. Em cada piso, distribuem-se três fogos orientados para a avenida principal, enquanto que as comunicações verticais se encostam à fachada posterior. No arremate do edifício, um piso recuado continha algumas arrecadações e *ateliers*. O *Edifício Tonelli* (1954-58), bloco isolado de geometria assumidamente moderna dividido pelo volume dos acessos verticais, que se desloca dos planos de fachada. A galeria que distribui o acesso aos onze pisos de apartamentos que combinam “apartamentos duplex e de solteiro”, é, como afirma o seu autor “a prateleira humana originária.”<sup>37</sup> Estes são apenas alguns dos muitos exemplos da vasta obra de Pancho na capital moçambicana.

João José Tinoco é outro nome que se destaca pelo seu brilhantismo arquitectónico principalmente também em Maputo. Praticou uma arquitetura criativa e fiel no quadro da linguagem do Movimento moderno, desenvolveu inúmeras obras de equipamento, comércio e habitação de grande simplicidade e eficácia, que ainda hoje desempenham as suas funções, resistindo ao tempo e ao uso, particularmente no caso concreto e específico da antiga “África Portuguesa”.

## Apontamentos Finais

A influência da arquitetura moderna brasileira é inquestionável na evolução da arquitetura portuguesa. Mas quais e quem foram realmente os responsáveis desta transmissão? Talvez tenha psido roduzido através dos numerosos artigos que dedicou a revista “*arquitetura*”, ou possivelmente através dos contactos de arquitetos portugueses, como Maurício Vasconcelos o Cristino da Silva, que trabalham então no Brasil? Será que existiu também influência inversa? Em quê se reflectiu? Um facto que aproxima a realidade de esta possível relação foi a atribuição do prémio ao bairro das “*Estacas*” na II Bienal de arquitetura de São Paulo em 1954. Dois anos antes, na I Bienal de São Paulo, Lúcio Costa ganhou o I prémio de Habitação com o conjunto residencial do “*Parque Guinle*” no Rio de Janeiro. Ainda a vasta obra de Delfim Amorim na cidade pernambucana do Recife, será também prova desta reciprocidade cultural?

37 VERLAG, 2007, p.57

Os arquitetos brasileiros vão explorar exaustivamente as potencialidades da grelha quebra-luz, tanto nas suas capacidades construtivas como na sua expressão formal, ensaiadas enquanto elemento-padrão: o “cobogó”. A acção do sol consoante a orientação e implantação do edifício é determinante para a concepção e bom funcionamento destes dispositivos de protecção. Serão mais eficientes se utilizados como elementos verticais quando o ângulo de incidência é baixo (no caso de uma orientação do plano de fachada a poente ou a nascente) ou como elementos horizontais quando o ângulo de incidência é alto (sul no hemisfério norte ou norte no hemisfério sul).<sup>38</sup>

Quem foram os responsáveis e de que escolas de arquitetura portuguesas precediam, de levar os princípios da arquitetura moderna portuguesa aos territórios então colonizados, desde África ao Oriente? Como se adaptaram às e com as particularidades arquitectónicas de cada país? Logicamente têm que se contemplar as políticas de Estado e a legislação sobre Habitação Colectiva, as técnicas de construção locais, os materiais existentes, assim como factores como o clima, para poder avaliar e catalogar as referidas especificidades.

Quais serão os sistemas de composição que influenciaram arquitetos tão diferentes em localizações tão díspares? Existirão sistemas de proporções iguais entre os diferentes casos de estudo? De que forma influenciaram os diferentes sistemas estruturais na originalidade dos objectos?

A forte sustentabilidade dos projetos modernos: o cuidado com a orientação solar, a protecção ou a entrada do sol controladas através do rigor do desenho. Ideias que se poderiam aplicar ao mundo actualmente “eco” das altas tecnologias. Quais os princípios do habitar moderno que se poderiam adaptar ao século XXI?

Realça-se a inter-disciplinariedade e valorização das artes nos vários projetos de habitação, alguns deles habitação social ou de renda económica. arquitetos paisagísticos como Ribeiro Teles em Lisboa ou Burl Marx no Brasil, bem como vários artistas plásticos que eram convidados a participar nas intervenções são disso uma prova evidente.

Através do estudo do Lugar do Azulejo, encontrar-se-ão paralelismos formais e plásticos entre arquitetos distintos em pontos tão diversos do mundo? São perguntas, às quais se continua dar resposta com a evolução da investigação.

## Bibliografia

BONDUKI, Nabil, **Origens da Habitação Social no Brasil. arquitetura Moderna, lei do Inquilato e Difusão da casa Própria**, 4ª edição, São Paulo, Estação Liberdade, 2004.

COSTA, Lúcio. **Registo de uma Vivência**, São Paulo: Empresa das Artes, 1995

FERNANDES, José Manuel, **Arquitetura e Urbanismo na África Portuguesa y Geração Africana, arquiteturas e cidades em Angola e Moçambique, 1925-1975**.

FERNANDEZ, Sérgio, **Percurso, arquitetura Portuguesa 1930-1974**, 2ª edição, Porto, Edições FAUP, 1988.

FIGUEIREDO, Edite, **ODAM: Valores Modernos y la confrontación con la realidad productiva**, tese de doctorado ESTAB, 2005

GASTON, C. y ROVIRA, T. **El Proyecto Moderno. Pautas de investigación**. 2007. Barcelona: Ediciones UPC

GOODWIN, Philip, Photography by G.E. KIDDER SMITH, *“BRAZIL BUILDS, Architecture New and Old 1652-1942”*, Catálogo do MOMA, Nova York, 1943

GRUPO CIAM, *L’Habitation Minimu mEditeurs: Le congrès Internat. D’Architecture Moderne Zurich*, Edit. Julius Hoffmann Stuttgart

---

38 MAGALHÃES e GOLÇALVES, op.cit.

MENDES, Manuel; PORTAS, Nuno, **arquitetura Portuguesa Contemporânea - Anos sessenta/anos oitenta**, Edit. Fundação de Serralves – 1991.

LE CORBUSIER. **Hacia una Arquitectura**; Buenos Aires, Poseidón, 1977.

MAGALHÃES, Ana; GONÇALVES, Inês, **Moderno Tropical: arquitetura Tropical em Angola e Moçambique**. Lisboa: Tinta da China, 2009.

Mies van der Rohe, "*Los nuevos tiempos*", In **Escritos, diálogos y discursos** (Murcia: COATT, 1981)

MILHEIRO, Ana Vaz. **A Construção do Brasil, relações com a cultura arquitectónica portuguesa**, 2005, O Porto: FAUP.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Los principios de la arquitectura moderna sobre la nueva tradición de siglo xx**. Barcelona: Editorial Reverte, 2005.

PEREIRA, Teotónio. **Escritos** (1947-1999, selecção), FAUP publicações, Porto, 1996

\_\_\_\_\_. *A arquitetura do Estado Novo*, in **Arquitetura**, 4ª série, n.142, Lisboa, Junho 1981

PIÑÓN, Helio, **Teoria y Practica do Projecto**, edicions UPC, ETSAB 2006.

PORTAS, Nuno. **Habitacção Social – Proposta para a Metodologia da sua arquitetura**. 1ªed., Porto, FAUP Publicações, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Evolução da arquitetura Moderna em Portugal*, In Bruno Zevi, **História da arquitetura Moderna**, Lisboa, Ed. Arcadia, 1977, p.733.

RAMOS, Tânia. In: Anais do XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pos-Graduação e Pesquisa em Planeamento urbano e regional, 2005, ANPUR.

Sanchez, Formosinho, "*Arquitetura Moderna Brasileira, arquitetura Moderna Portuguesa*", In: **arquitetura**, Lisboa, 2ª série, n.29, Fev/Mar,1949

SILVA, Geraldo Gomes da et al. **Delfim Amorim arquiteto**. Recife: Instituto de arquitetos do Brasil/Departamento Pernambuco (IAB-PE), 1981

SOUSA, Wladimir Alves, "*Exposição de arquitetura Contemporânea Brasileira*", In **arquitetura**, Lisboa, 2ª série, n.53, Nov/Dez, 1954.

TÁVORA, Fernando, *Para um urbanismo e uma arquitetura Portuguesas*, In Comércio do Porto, 25 de Agosto de 1953

\_\_\_\_\_. *O Problema da Casa Portuguesa*, impressão de circulação restrita, 1945

TOSTÕES, Ana. **Os Verdes Anos**, Ed. FAUP, 1997, p.42.

\_\_\_\_\_. *Modernização e regionalismo, 1948-1961* in **Catálogo arquitetura século XX**, Portugal, 1997

\_\_\_\_\_. **Arquitetura Portuguesa dos anos 50: Os Verdes Anos ou o Movimento Moderno em Portugal**. dissertação de Mestrado em História de Arte, Lisboa, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, FAUP, 1994.

VICENTE, Manuel. *1948/1961 Espoirs déçus et remous culturales* In **L'Architecture d'Aujourd'hui**, n.185 Mai/Jun 1976.

VERLAG, Christoph Merian, Pancho Guedes – **An Alternativ Modernist**, SAM, nº3, 2007, Basilea

“Set Obres modernes de L’Ultramar portuguès. Apèndix”. In *arquitectura del Movimiento Moderno. Registro DOCODOMO Ibèric, 1925-1965*, Fundación Mies Van der Rohe, Barcelona, 1996.

# Notas sobre a cultura arquitetônica e sua historiografia<sup>1</sup>

Notes about the architectural culture and its historiography

**Gisela Barcellos de Souza**

**Gisela Barcellos de Souza** é arquiteta e Urbanista, Mestre em “Projet Architectural et Urbain” pela Université de Paris VIII, Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP, Professora Assistente do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Maringá.  
giselasouza@usp.br; gbsouza2@uem.br.

---

1 Este artigo é decorrente dos resultados parciais da pesquisa de doutoramento que desenvolvo, desde 2009, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

## Resumo

O presente artigo visa contribuir para compreensão do emprego atual da noção de “cultura arquitetônica” por historiadores da arquitetura e de suas repercussões em termos de práticas historiográficas. Através do cotejamento entre diferentes tipos de historiografias, busca-se decifrar a existência ou não de recorrências e de núcleos comuns, tanto em sua definição, quanto em seus objetos, recortes temporais, métodos e fontes.

**Palavras-chave:** cultura arquitetônica, historiografia, história da arquitetura, métodos

## Abstract

*This article aims to contribute to the understanding the employment of the notion “architectural culture” by the architectural historians and its repercussions in the practices of historiography. Throughout a comparison between different types of historiography, we try to decipher if there is or not some recurrences and commons core, both in its definition, and in its objects, analytical periods, methods and sources.*

**Keywords:** architectural culture, historiography, architectural history, methods

## 1. Considerações Iniciais

Em 1970, Renato de Fusco insurgia-se contra a ausência de escritos sobre a prática da historiografia arquitetônica e aventurava-se a tecer um ensaio no qual ensejava a transcrição, para esta disciplina, dos princípios e métodos da história geral. À diferença dos demais historiadores, afirmava de Fusco (1974, p.7), “os da história da arquitetura ou da arte – salvo algumas exceções notáveis – sempre deram por conhecidos, implícitos e intuitivos os princípios da historiografia e, até mesmo, a ideia de história”. Passados quarenta anos, em meio a “viradas” de ordens distintas – a cultural e a linguística –, as práticas das historiográficas, em seus diversos domínios, modificaram-se amplamente; a escassez, no entanto, de textos que as abordem no âmbito da história da arquitetura ainda permanece.

De fato, se o ato de refletir sobre “a escrita da história”, seus métodos e seus recortes, parece recorrente para historiadores de modo geral, o mesmo não ocorre quando se trata daqueles que se dedicam especificamente à história da arquitetura e do urbanismo. Ao esforço empenhado por autores como de Fusco (1974) e Argan (1993), somam-se outros poucos que procuraram contribuir para o preenchimento desta lacuna. Entre estes, destacam-se, ainda hoje, os ensaios de Marina Waisman – publicados sob os títulos “A estrutura histórica do entorno”, de 1972, e “O interior da história”, de 1990 – que, sob a perspectiva latino-americana, buscavam definir novos parâmetros para a história da arquitetura por meio de seu cotejamento à história da arte e à história geral, assim como através da proposição da adaptação de pressupostos historiográficos oriundos da Escola dos *Annales*.

Precisou-se esperar, no entanto, a virada do século XXI para que surgissem publicações que procuravam ampliar este quadro composto por iniciativas individuais através da confrontação direta entre os métodos utilizados por diferentes historiadores da arquitetura e do urbanismo e de sua correlação com as demais vertentes historiográficas. Referimo-nos aqui a duas edições especiais de revistas acadêmicas: o “*Journal of the Society of Architectural History*”, em sua edição de setembro de 1999, e o número 9-10 dos “*Cahiers de la Recherche Architecturale et Urbaine*”, de 2002 – cuja organização fora, em parte, motivada pela publicação americana precedente (FROMMEL, 2002). Nos editoriais de ambas manifesta-se uma inquietação semelhante sobre as mudanças e os novos rumos tomados pela disciplina – verificados a partir dos anos 1970, no cenário norte-americano (BLAU, 1999), e da década de 1980, no francês (FROMMEL, 2002). Tais transformações, fomentadas pelo intercâmbio maior com outras disciplinas e pelo emprego de novos métodos historiográficos<sup>2</sup>, encontrariam seus primeiros vestígios ainda no final dos anos 1960. Paulatinamente, a história operativa – tal qual a definira Tafuri (1979) – cederia lugar a uma história interpretativa (SCHWARZER, 1999):

*Desde o final dos anos 1960, a teoria arquitetônica teve que lidar com o colapso do Movimento Moderno, a introdução de políticas ideológicas e identitárias e a explosiva assimilação*

---

2 “Movimentos como o estruturalismo, o pós-estruturalismo, o pós-modernismo ou o feminismo, e métodos como a micro-história ou o retorno à história cultural nos despertaram para problemáticas inéditas” (FROMMEL, 2002, p.5).

*de ideias filosóficas continentais. Durante os mesmo anos, a história da arquitetura teve que abandonar sua crença na causalidade, objetividade e teleologia, e aceder à retórica, à interpretação e à narrativa de finitude aberta. (SCHWARZER, 1999, p.342)*

Contudo, se, como afirmava Lucien Febvre, a “história é filha de seu tempo”<sup>3</sup>, não seria de se estranhar que a multiplicação de teorias arquitetônicas descritas por Schwarzer viesse obter desdobramentos sobre a historiografia. Assiste-se, atualmente, a um significativo interesse por textos de arquitetura e urbanismo – sejam eles considerados manifestos, teorias ou críticas –, o qual pode ser constatado tanto através do volume crescente de antologias que são publicadas<sup>4</sup>, quanto pela afirmação da cultura arquitetônica e urbanística<sup>5</sup> como objeto de estudo por parte da historiografia recente.

A transformação destes textos – que, historicamente, foram utilizados como fontes ou como apoio para interpretação de obras arquitetônicas e/ou urbanísticas – em foco temático passível de ser interpretado com relativa autonomia pela história da arquitetura constitui a problemática a cuja análise este artigo se destina. Estaria o uso da expressão “cultura arquitetônica” associada a um novo tipo de escrita da história da arquitetura?

Para a correta abordagem desta problemática é preciso pontuar, primeiramente, quais são os aspectos relacionados à prática da historiografia. Em seus grandes panoramas, esta é correntemente descrita pela clássica distinção entre as etapas que envolvem sua produção: a definição das fontes, a análise dos dados, a interpretação e, por último, a redação (cf. GROAT e WANG, 2002; COFORTI, 2002). Entretanto, entre uma etapa e outra, revelam-se abismos. Como nos adverte Certeau (2006), os critérios para definição das fontes bem como os métodos para análise e para manipulação dos dados são, por diversas vezes, velados pelas camadas da interpretação que se sobrepõem na redação final e que conectam os fatos históricos de forma quase mágica. A compreensão de uma determinada operação historiográfica, passa, portanto, por procurar levantar estes véus que, frequentemente, escondem seu processo de produção. Ou seja, para verificar a existência ou não de uma nova historiografia da arquitetura, não basta apenas apontar um novo objeto de estudo; é preciso, também, procurar reconhecer suas implicações em termos de recortes, métodos e fontes, bem como os diálogos com outros domínios historiográficos que se estabelecem através desses.

O objetivo geral deste artigo é, portanto, contribuir para compreensão do emprego da noção de “cultura arquitetônica” pela historiografia recente da arquitetura e de suas repercussões em termos de práticas. Para tanto, iniciaremos com um ensaio de definição desta noção através da diferenciação entre a historiografia construída através seu emprego e aquelas que se relacionam a conceitos que lhes são vizinhos – e que já possuem certa tradição disciplinar. Na sequência, procuraremos compreender este novo interesse temático através dos diálogos que estabelece com outros domínios da história. Por último, buscaremos reconhecer, através do cotejamento de estudos que empregaram esta expressão, a existência ou não de recortes temporais, métodos de análise e de tratamento das fontes comuns.

## **2. A perspectiva da cultura arquitetônica**

Malgrado a noção de “cultura arquitetônica” ser recorrente em parte historiografia recente, sobretudo na de origem anglófona, prescinde-se, em geral, da indicação de seu sentido. Se seu emprego atual motiva novos recortes historiográficos, a utilização desta noção no âmbito da arquitetura e do urbanismo, no entanto, possui longa datação. Segundo Jean-Louis Cohen, Bruno Zevi teria sido o responsável por sua introdução na disciplina, cunhando-a, em 1949, como forma de oposição “ao discurso ‘unilateral’ de Giedion” (COHEN, 2002, p.I)<sup>6</sup>. Contudo, independentemente do contexto específico em que esta expressão fora criada – e dos limites semânticos que possuía neste<sup>7</sup> –, para desenvolver nossa problemática é preciso apreender o significado coetâneo de seu uso. Qual a diferença, por exemplo, em se fazer uma história da cultura

3 FEBVRE, apud SALGUEIRO, 2001, p.13.

4 Veja-se, a título de exemplo: NESBITT (2006); HAYS (2007); JENCKS e KROPF (1999).

5 Ao longo do texto empregaremos a expressão “cultura arquitetônica” para nos referimos, de modo simplificado, àquela relativa à arquitetura e ao urbanismo praticado por arquitetos.

6 Jean Louis Cohen refere-se, nesta passagem, ao texto “*Della cultura architettonica: mesaggio al Congrès International d’Architecture Moderne*”, publicado no *Metron*, em 1949, como reação ao congresso de Bergamo.

7 Eric Mumford, em “The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960”, dedica algumas páginas às críticas de Zevi ao CIAM tecidas no texto “*Della cultura achitettonica*” (cf. MUMFORD, 2000).

arquitetônica e outra de sua teoria ou de sua crítica?

Recorramos, portanto, a definições e empregos que foram ensejadas àquela para, posteriormente, diferenciá-la da história realizada a partir dos demais conceitos elencados. Por sua amplitude e capacidade de abarcar a diversidade dos estudos que foram realizados sob esta expressão, a definição que Andrew Higgott sistematizou em seu livro “*Mediating Modernism*” nos parece suficientemente adequada. Para este autor, a “cultura arquitetônica” é o conjunto de “debates, indagações, questionamentos e hipóteses que estiveram por trás de projetos e ações individuais” bem como “a articulação de diferentes ideias de como a arquitetura deveria ser praticada, como ela deveria ser” (HIGGOTT, 2007, p.5). Trata-se, portanto, da forma de pensar a arquitetura em um determinado período, de um conjunto de representações que são partilhadas por arquitetos e que se manifestam tanto na prática da arquitetura, quanto em seu discurso e em seus meios de veiculação.

De modo geral, os estudos que se apoiam na expressão “cultura arquitetônica” afirmam, frequentemente, a autonomia relativa<sup>8</sup> entre os diversos elementos que a compõem – obras, projetos, discurso, fotografias e desenhos (cf. COLOMINA, 1996). Dentre as possibilidades geradas à historiografia através de seu emprego, Jannièrè (2002) destaca a abordagem dos aspectos estratégicos das publicações arquitetônicas e dos espaços de mediação; estes não são mais percebidos, portanto, “unicamente como vetores de difusão de doutrinas e de imagens, nem como espaços de representação arquitetônica” (JANNIÈRE, 2002, p.1). Em outras palavras, o uso desta expressão permite a compreensão de que não somente a arquitetura é um fenômeno histórico, mas também o são, como destaca Forty (2000), as suas representações bidimensionais – desenhos e fotografias – e a linguagem que é empregada em sua comunicação. Assim como para aquela primeira, os significados destas últimas também “só podem ser interpretados através das convenções de representação disponíveis em seu período” histórico (FORTY, 2000, p.14). Para que esta breve definição torne-se mais clara, deve-se diferenciar um estudo que se apoie nesta expressão e de outro que pretenda realizar uma história das teorias arquitetônicas, ou de suas críticas, ou mesmo de seus manifestos.

Certamente, cada uma destas classes de textos auxilia, individualmente, para a definição de como a arquitetura e o urbanismo “deveriam ser”. Todavia, a história da teoria da arquitetura, entendida como um “discurso sobre a prática e a produção da disciplina” cuja natureza é “especulativa, antecipatória e catalisadora” (NESBITT, 2006, p.15), mostrará os pressupostos e os conceitos propostos para a prática da arquitetura por um ou mais autores inseridos em seu tempo. Já a compreensão histórica da crítica, analisará diacronicamente quais os parâmetros que foram utilizados por críticos no julgamento das obras – e, talvez, indo um pouco mais além, reconhecerá as tradições nas quais estes se inserem (cf. MONTANER, 2007). Uma história de manifestos – ou seja, textos de divulgação pública das opiniões de um grupo (BURGER, 2002) – colocará em evidência uma multiplicidade de facções arquitetônicas e, provavelmente, as querelas existentes entre estas.

Todas estas classes de textos – juntamente com eventos, exposições, escritos e imagens de divulgação de projetos, obras de grande fortuna crítica, entre outros – contribuem para constituição da cultura arquitetônica de um determinado período e são, portanto, passíveis de se tornarem objetos de análise da historiografia em questão.

Entretanto, nos três outros tipos de história supracitados a recuperação do texto, de sua autoria e sua inserção diacrônica constitui-se no objetivo final da pesquisa. Ou seja, a diferença entre aquelas historiografias e a da “cultura arquitetônica” não está, necessariamente, no tipo de acervo que é analisado, mas sim na forma que este o é.

Para a história da cultura arquitetônica o texto, quando analisado, não é um fim, mas sim um meio. Neste tipo de historiografia os elementos que constituem o *corpus* de análise – sejam fotografias, diagramações de revistas especializadas, exposições, etc. – são compreendidos como parte de uma conjuntura maior, como vestígios ou aspectos intermediários através dos quais se procura desvelar debates e redes profissionais, inferir representações coletivas e construir genealogias de ideias (cf. LUCAN, 2002) e de temáticas (cf. COHEN, 2002).

---

8 Jannièrè (2002) pondera em seu livro sobre as políticas editoriais das revistas “*Architecture d’Aujourd’hui*”, “*La Casabella*”, “*Domus*” e “*Cahiers d’Art*”, a autonomia da mídia afirmada por Colomina (1996, p.104): “a imprensa, a mídia, não [sua] somente um meio para divulgação cultural de algo previamente existente, mas também um contexto de produção com sua própria autonomia”.

### 3. Diálogo com outros domínios historiográficos

Realizada a análise da conotação da “cultura arquitetônica” a partir do cotejamento de seu emprego ao de outras terminologias da arquitetura, devemos agora percorrer um trajeto a partir de outro referencial: aquele relativo à história, de modo geral. Qual seria a natureza desta história apoiada na noção de “cultura arquitetônica”? Qual o diálogo que esta estabeleceria com as demais vertentes historiográficas?

A utilização do vocábulo “cultura” poderia nos levar a aproximá-la da História Cultural – dentro dos contornos que esta disciplina assumiu após sua redescoberta nos anos 1970. Entretanto, o interesse pelo anônimo e popular, pelas práticas, mentalidades, representações e construções culturais em seu sentido amplo, não parece ter lugar na história que enfoca a “cultura arquitetônica”. A capacidade semântica deste dispositivo – como o nomeia, Jean-Louis Cohen (2002) – restringe-se, em geral, aos conhecimentos de um campo profissional específico.

Não obstante a tentativa de predição de Lipstadt de que, após a conferência “*Reconceptualizing the Modern: Architectural Culture, 1943-1968*”, “passar[ia] a ser impossível ignorar o cruzamento da cultura arquitetônica com vetores culturais externos” (LIPSTADT, 1999, p.118); a busca por um enraizamento para além dos próprios limites disciplinares afigura-se como exceção. A distinção entre a “cultura arquitetônica” em si e de suas “essências exóticas”, tal como propôs Jean-Louis Cohen (*apud* LIPSTADT, 1999), reafirmada ou subentendida assiduamente, confirma esta tendência. Dentro deste contexto, Antoine Picon (2002) atenta para o risco da proposição de analogias precipitadas entre a esfera arquitetônica e a de outros domínios culturais:

*Aproximações superficiais e falsas analogias são correntemente fundadas sobre uma visão demasiado unitária da cultura de uma época, que esquece que camadas inteiras desta cultura revelam sistemas de temporalidades distintas. (...) Os ritmos das rupturas [em diferentes domínios] não são os mesmos; a coincidência cronológica é, frequentemente, apenas obra do acaso (PICON, 2002, p.158).*

A partir do exposto, pode-se constatar que, se por um lado a enunciação da arquitetura como uma construção cultural – ou como vestígio de “estruturas culturais profundas”<sup>10</sup> – é recorrente; por outro, esta postura nem sempre repercute numa aproximação aos chamados “estudos culturais”. Ao contrário do que Peter Burke (2008) indicara como uma nova tendência da História da Arte – a saber, a História Visual, proposta a partir do diálogo com a História Cultural –, quando se trata da chamada “cultura arquitetônica” as interpretações pautadas na interação com outros campos profissionais ou mesmo com a cultura popular – salvo algumas relevantes exceções<sup>11</sup> – dão-se em limites estritos, ou são vistas com alguma desconfiança. Certamente, o uso desta expressão por parte dos historiadores da arquitetura insere-se no contexto descrito por Burke como a tendência, que data dos anos 1970 e 1980, de utilizar a palavra “cultura” para explicar situações antes compreendidas através de questões sociais e econômicas (BURKE, 2008).

Entretanto, não se pode deixar de observar que as definições ensejadas para a “cultura arquitetônica” apoiam-se em vocábulos como “ideias” e “debates” (cf. OCKMAN, 2007; HIGGOTT, 2007) Ora, sabe-se que as ideias e os sistemas de pensamento caracterizam o objeto de estudo da chamada História Intelectual – que, ao contrário daquela “cultural”, não enfatiza noções vagas como “mentalidades, suposições e sentimentos” (BURKE, 2008, p.69). Seria então a história da “cultura arquitetônica” uma História Intelectual?

Definida por Carlos Altamirano (2007) como a história que privilegia dos “fatos do discurso”, a História Intelectual – também chamada de História das Ideias – possui longa tradição historiográfica. A publicação do livro de Arthur O. Lovejoy “*The Great Chain of Being*”, em 1936, e a criação do “*Journal of the History of Ideas*”, em 1940 por este mesmo autor, são considerados os “marcos iniciais da criação [desta] disciplina ou subárea de conhecimento” (CARVALHO, 2000, p.124).

9 Conferência realizada na *Harvard's Graduate School of Design*, em abril de 1998. O título deste evento foi dado em homenagem ao livro “*Architecture Culture, 1943-1968: A Documentary Anthology*” de Joan Ockman, cuja primeira edição ocorreu cinco anos antes (LIPSTADT, 1999).

10 John Pinto afirma que: “A história da arquitetura testemunha uma verdadeira pertinência para dar conta concretamente de estruturas culturais profundas que moldam a sociedade e desenham o comportamento humano” (PINTO, 2002, p.162).

11 A exceção deve ser feita aos trabalhos de Colomina (1996) e de Ksiazek (1993) que, justamente, buscavam compreender, de formas distintas, a interação entre a cultura arquitetônica e a mídia, no primeiro caso, e a cultura de massa, no segundo.

A operação historiográfica que a caracterizou até os anos 1970 pautava-se na exposição “do pensamento de cada autor (...) cujas ideias supunha-se possível interpretar com exatidão” ou na tentativa de agrupar pensadores “buscando identificar famílias intelectuais construídas em torno de certas correntes de pensamento” (CARVALHO, 2000, p.125). Encontramos, dentre aquelas histórias que têm por objeto a teoria e a crítica da arquitetura ou da arte – abordadas no item anterior –, diversos exemplos que se inserem nesta longa tradição historiográfica<sup>12</sup>.

A pertinência dos traços que caracterizaram a História das Ideias durante quase quarenta anos, contudo, fora colocada em cheque nas últimas décadas do século XX. O desenvolvimento e a adoção de novas abordagens e práticas por parte Ciências Humanas, de modo geral, fez com que esta história se tornasse alvo de críticas; apontava-se-lhe sua ingenuidade analítica. Contestava-se-lhe a ausência de “qualquer discussão sobre autoria, recepção, linguagem, texto” bem como a crença de que o autor do texto seria seu principal determinante (CARVALHO, 2000, p.124).

Dois fatores contribuíram para a revisão de suas práticas: um interno à disciplina, outro externo. O primeiro manifestara-se na forma de uma nova orientação da História das Ideias Políticas – oriunda, sobretudo, dos trabalhos dos chamados “contextualistas ingleses” dos anos 1970 – que passou a exigir que as ideias fossem relacionadas aos seus contextos de enunciação, a seus ambientes históricos e culturais (BARROS, 2007). Propôs-se, desta forma, que o objetivo da História Intelectual passasse a ser o estudo um determinado circuito de ideias, inserido em sua temporalidade, em seu contexto e nas redes em cujas quais seus autores estavam envolvidos. O segundo fator foi a chamada “virada linguística” dos anos 1960, que colocou em foco o discurso e a linguagem na filosofia. A afirmação do papel da linguagem na construção da realidade e a erosão da suposição de existência de um “saber privilegiado”, de um “discurso científico unitário sobre o mundo” (ALTAMIRANO, 2007, p.9), reavivaram o interesse por uma História das Ideias. Esta, por sua vez, passou a incorporar a análise das estruturas linguísticas e da dimensão retórica do discurso (CARVALHO, 2000).

A grosso modo, poderíamos afirmar que a historiografia da “cultura arquitetônica”, ao tratar de ideias específicas, aproxima-se mais da História das Ideias dentro dos novos contornos que acabamos de descrever. De fato, a contribuição da “virada linguística” também é perceptível em autores que abordam a “cultura arquitetônica” sob a perspectiva do discurso. A ressonância dos livros como “O Sistema da Moda” de Barthes e “A Arqueologia do Saber” de Foucault, por exemplo, é perceptível em autores como Forty e Higgott<sup>13</sup>. Entretanto, como vimos no item anterior, nem toda historiografia que se apoia na noção de “cultura arquitetônica” enfatiza o aspecto do discurso – e, quando o faz, este é compreendido como parte de um sistema (cf. FORTY, 2000). Por outro lado, devido, entre outros, aos múltiplos objetos em que se baseiam suas análises, a história da “cultura arquitetônica” mantém, também, um diálogo com a História Cultural com graus variáveis de profundidade.

Sem enquadrar-se por em uma vertente historiográfica específica, a história da cultura arquitetônica assume uma posição intermediária, oscilando entre uma e outra. Esta situação é, por vezes, admitida pelos historiadores da arquitetura. Antoine Picon, por exemplo, ao defender uma História Intelectual da Arquitetura, enumera objetos de estudo que a aproximam da História Cultural – “a articulação das representações e das práticas” e “maneira pela qual os elementos imateriais da cultura, teorias ou esquemas cognitivos, se inscrevem nos dispositivos materiais” (PICON, 1999, p.160).

#### **4. Objetos, recortes temporais, métodos e fontes**

Se, como afirmava Michel de Certeau (2006) ao escrever sobre a multiplicação dos campos de interesse dos historiadores, a história não permanece inerte face aos novos objetos e métodos que lhe são propostos; deveríamos, portanto, perguntar-nos neste momento sobre quais seriam as práticas associadas a esta história cujo foco fixa-se nas ideias e nos debates disciplinares.

---

12 Veja-se, por exemplo, no contexto brasileiro a “História das Ideias Estéticas no Brasil”, de José Antônio Tobias (1967), na qual o autor justamente afirmava vincular-se às discussões historiográficas em questão.

13 Barthes é citado como referência em Higgott (2007) e Forty (2000). Ao contrário de Higgott (2007), Forty não cita diretamente Foucault, porém percebe-se a ressonância do filósofo francês e de sua compreensão do discurso como o não-dito em passagens como esta: “A significação de grande parte do vocabulário crítico encontra-se não tanto em algum significado específico que possa ter, mas sobretudo em tudo aquilo que não significa, tudo o que exclui” (FORTY, 2000, p.15)

Entretanto, ao olharmos para os domínios com as quais a compreensão diacrônica da “cultura arquitetônica” estabelece interfaces, perceberemos que – seja na história que, no escrutínio de uma determinada questão, traz em primeiro plano as ideias ou os sistemas de pensamento, seja naquela cuja perspectiva de análise dá-se através da noção de cultura – é recorrente a asserção de que a variedade de métodos atualmente empregados impede sua definição a partir destes (cf. ALTAMIRANO, 2007; BURKE, 2008). No âmbito da historiografia da “cultura arquitetônica”, a situação não parece diferir muito: observa-se uma grande variedade tanto nos objetos de estudos da “cultura arquitetônica”, quanto nos recortes temporais e métodos que são empregados em sua análise.

Começemos pela análise dos objetos de estudos desta historiografia. O ato de separar objetos de origens diversas e de redistribuí-los a fim de transformá-los em documentos é, como afirma Certeau (2006), um ato fundador; marca-se, desta forma, a atuação inicial do historiador. Não existe, portanto, neutralidade na definição dos fatos a serem estudados. Ao contrário, sejam estes escolhidos pela possibilidade de totalização teleológica – cada vez menos buscada – ou por sua capacidade de fazer aparecer “manifestações complexas das diferenças” (CERTEAU, 2006, p.88); os fatos enunciam “escolhas que lhes são anteriores, que não resultam, pois, da observação” (CERTEAU, 2006, p.67).

De representações e significados associados ao uso de determinadas palavras no discurso arquitetônico (FORTY, 2000), a relações estabelecidas entre a arquitetura e a mídia (COLOMINA, 1996) ou políticas editoriais de determinadas revistas especializadas (JANNIÈRE, 2002); os objetos que são recortados a partir da expressão “cultura arquitetônica” são os mais variados. Se fatos históricos tão distintos são passíveis de afirmação através de um mesmo dispositivo, é preciso avaliar claramente o que estes possuem em comum. Primeiramente, a prática arquitetônica nunca é o foco direto destas pesquisas. Obras e projetos realizados aparecem apenas como elementos que testemunham as discussões – ou, por vezes, contrapõem-se a estas. Além disto, o fato histórico nunca é um componente isolado, mas sim um conjunto de relações entre as quais debates arquitetônicos se desvelam. Neste, sentido, não se trata da obra de um autor ou de um grupo de arquitetos de forma isolada. Trabalha-se, frequentemente, com redes de profissionais, trocas e intercâmbios culturais; com a transformação e/ou construção de debates e de noções através destes (cf. COHEN, 1998).

Assim como os objetos, os recortes temporais analisados variam entre as longas durações e os curtos ciclos. Entre os defensores da *longue durée*, encontram-se Sabine Frommel (1999) e John Pinto (1999) que vêem nas narrativas que empreendem este tipo de análise um novo fôlego para a história da arquitetura e uma maneira de torná-la interessante a um público mais vasto. Em geral, apoiam-se nestes grandes panoramas – ou *big pictures* – estudos que abordam construções coletivas de representações, como o americanismo para Cohen (1995), ou processos de acumulação e de inflexão nos significados que se amalgamam em determinadas palavras – tal qual o abordado por Forty (2000). No outro extremo, estão aqueles que apontam o risco de grandes panoramas recaírem em visões unitárias e frágeis e que propõem uma maior aproximação à micro-história e aos jogos de escala: “a existência [das *big pictures*] representa (...) uma das condições necessárias para que os estudos mais pontuais apresentem sua significação, até mesmo para confirmar sua validade” (PICON, 1999, p.159). Neste contexto, encontram-se, em geral, análises que se dedicam mais intensamente a curtos ciclos temporais, tal qual a análise das significações pela noção de “modernismo” na Inglaterra no segundo pós-guerra empreendidas por Higgott (2007), ou a exposição da construção do olhar de determinados historiadores através das redes das quais participavam e de sua contribuição para a invenção da noção de Arquitetura Moderna, realizada por Vidler (2008).

A inserção de novos objetos e recortes temporais para sua análise implica, certamente, a adoção de novas técnicas de análise. De fato, observa-se que ao método de crítica documental que caracterizava a busca de objetividade na dita história tradicional – ou seja, a história política que enfatizava os grandes homens e os grandes acontecimentos – soma-se uma série de outros métodos, alguns oriundos da história, outros de disciplinas distintas. Se há alguma característica que possa abarcar, de modo geral, a história da arquitetura e do urbanismo em seus contornos atuais, esta seria, como o destaca Frommel (1999), a busca por uma maior exatidão e rigor nas análises, por uma ampliação do olhar e por um aprofundamento das interpretações ensejadas.

Nem todas as técnicas que abordaremos na sequência foram aplicadas e desenvolvidas com o mesmo grau de profundidade pela história que se apoia na noção de “cultura arquitetônica”. Algumas têm sido amplamente utilizadas, outras foram apenas empregadas por estudos vizinhos, mas abrem grandes possibilidades para os estudos em questão – e por esta razão optamos por inseri-los. Visto que diferentes tipos de fontes envolvem, geralmente,

técnicas distintas em sua análise, utilizaremos a natureza destas para estruturar nossa exposição. As fontes impressas são as que possuem maior tradição na historiografia. A prática da história anterior à revisão da Escola dos *Annales* caracterizava-se somente pela realização da crítica externa e interna dos documentos.

Em outras palavras, analisavam-se criticamente os aspectos externos ao documento – verificação de sua autenticidade, identificação de sua procedência e de possíveis alterações através de cópias – bem como aqueles considerados internos dos documentos – avaliação do engajamento ideológico do autor e do grau de conhecimento direto e efetivo que poderia ter dos fatos. Estas práticas, como já afirmamos, continuam a fazer parte do *métier* do historiador – e são estendidas, em parte, para as novas fontes que foram recentemente incorporadas. A busca de objetividade, no entanto, não se resume mais atualmente à compreensão dos limites das fontes que se dispõe. O emprego de novas técnicas visa, justamente, preencher a lacuna entre a separação das fontes e a interpretação.

Neste contexto insere-se a chamada “história serial”, técnica desenvolvida por historiadores franceses nos anos 1960 para análise de séries cronológicas de documentos (BURKE, 2008). Através do escrutínio sequencial de textos que apresentam certa homogeneidade entre si, procura-se desvelar com maior precisão o aparecimento de elementos que podem servir de base para interpretação. Trata-se de uma técnica que pode ser aplicada tanto a textos, quanto a imagens (representações de projetos e fotografias) e que vem sendo amplamente utilizada pelos historiadores da arquitetura. A análise sequencial de publicações em revistas, por exemplo, já foi incorporada à prática corrente, sobretudo para aqueles que se dedicam à arquitetura contemporânea (cf. CONFORTI, 1999). Dentre os diversos exemplos que poderiam ser citados, apontamos aqui o resgate dos debates sobre a noção de “modernismo” realizada por Higgott (2007) através a análise acurada de seqüências de edições de revistas – como a *Architectural Review* nos anos 1950 e a *Architectural Design* e a *Archigram* nos anos 1960.

Outro método correntemente empregado no exame de textos é a análise de conteúdo – conjunto de técnicas, desenvolvidas inicialmente pela Comunicação, para descrição objetiva do conteúdo de mensagens (BURKE, 2008). Através do exame das referências a um determinado tema, ou conjunto de temas, em um *corpus* de textos, a análise do conteúdo busca “evidenciar indicadores que permitam inferir sobre uma outra realidade que não a da mensagem” (BARDIN, 2009, p.48). Grosso modo, as técnicas de análise do conteúdo dividem-se entre as que são qualitativas – ou seja, as que verificam “a presença ou ausência de uma dada característica de conteúdo” (BARDIN, 2009, p.22) – e as que são quantitativa – através das quais se identifica a frequência com que estas aparecem. As técnicas quantitativas, de modo geral, não têm sido aplicadas em estudos sobre a história da arquitetura e do urbanismo. Szambien (1986) explica que, apesar de a informação sobre a frequência de determinadas palavras possibilitar argumentos complementares, esta poderiam, também, levar a conclusões equivocadas; em arquitetura, a posição da palavra no discurso seria, portanto, mais importante que sua repetição. Ao adaptar as diversas técnicas de análise do conteúdo para as pesquisas em arquitetura e urbanismo, tanto Eleb (2002) quanto Szambien (1986) optam por uma abordagem simplificada, distinguindo apenas a análise longitudinal – que permite observar diacronicamente as inflexões de uma temática – e a transversal – a qual permite a comparação de sua abordagem sincrônica entre diferentes autores. Este tipo de método fora utilizado, por exemplo, por Adrian Forty em “Words and Building”, para o qual o livro de Szambien (1986) servira de referência.

Frequentemente confundida com a análise de conteúdo, a análise do discurso motivou raros estudos em arquitetura e urbanismo. Desenvolvida pela linguística, este método utiliza-se de técnicas de taxonomia semelhantes às da análise de conteúdo. Seu objetivo, no entanto, é reconhecer “as regras de encadeamento das frases, (...) descrever as unidades (as macro-unidades que são os enunciados) e a sua distribuição” (BARDIN, 2009, p.46). Apesar de pouco utilizada em pesquisas da arquitetura e do urbanismo, seu emprego pode revelar formas de estruturação do discurso recorrentes, como nos mostra Choay (1986) em seu estudo sobre as teorias da arquitetura e do urbanismo.

A interpretação dos elementos gráficos ainda se apoia, de modo geral, na análise comparada. Continua-se, portanto, com a tradição que caracterizou a atuação no seio do Instituto Warburg e cuja vulgarização na arquitetura deu-se, sobretudo, através dos trabalhos de Wittkower e de Rowe (VIDLER, 2008). Entretanto, alguns pesquisadores vêm combinando este a outros métodos de análise. Colomina (2000), por exemplo, adaptou o *close reading* dos estudos literários para o âmbito da arquitetura, ampliando-lhe suas possibilidades para uma leitura conjunta das relações entre texto e imagens. Através da descrição densa e

análise pormenorizada de imagens, diagramações e textos, permitida pelo *close reading*, todos os elementos passam a ser compreendidos como passíveis de interpretação e interações entre estes são desveladas.

Se textos e imagens são amplamente utilizados na história da cultura arquitetônica, o mesmo não ocorre com as fontes orais. Observa-se ainda certa resistência a este tipo de fonte. A recorrência a entrevistas dá-se, em arquitetura e urbanismo, em ocasiões nas quais se possui poucas informações documentais ou estas são insuficientes. Destarte, não é de se estranhar que este método seja majoritariamente empregado na história da arquitetura e do urbanismo contemporâneos. Conforti (2002) alerta para os riscos destes testemunhos que, geralmente, estão engajados nos debates do momento estudado. A historiadora italiana destaca, ainda, a necessidade de sua confrontação a outras fontes. Uma maior objetividade na interpretação histórica destas fontes poderia ser obtida através da aplicação de técnicas de análise de conteúdo e/ou do discurso já descritas.

## 5. Considerações finais

Através da abordagem ensejada ao longo deste artigo, percebe-se que o emprego da noção de “cultura arquitetônica” não está associado a um tipo de historiografia da arquitetura específico, com um conjunto de práticas próprias e de objetos de estudo que o caracterizem. Ao contrário, trata-se de uma história aberta, que estabelece diálogos com outros domínios historiográficos contemporâneos – a História Cultural e a Intelectual – sem enquadrar-se nem vincular-se diretamente a estes. Longe de constituir um conceito fechado, a noção de “cultura arquitetônica” é empregada justamente pela possibilidade de abarcar através dela uma grande gama de elementos que participam na constituição dos debates e das ideias arquitetônicas.

Em meio a grande diversidade de objetos e métodos empregados, dois aspectos recorrentes se revelam. Por um lado, as obras arquitetônicas e urbanísticas não constituem o foco da interpretação diacrônica. Por outro, os materiais analisados tendem a assumir caráter dúbio; ora são compreendidos como fontes históricas – passíveis de críticas interna e externa –, ora como *corpus* – cuja avaliação é feita através do emprego de técnicas provenientes de outras áreas das ciências humanas.

## 6. Bibliografia

- ALTAMIRANO, Carlos. Idéias para um programa de História intelectual. In: Tempo Social, São Paulo, v. 19, n. 1., jun 2007, p. 9-17
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BARROS, José d'Assunção. História das Idéias – em torno de um domínio historiográfico. In: **Locus**. Revista de história. Juiz de Fora, v.13, n.1, 2007, p. 199-209.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BLAU, Eve. Architectural History 1999/2000: A Special Issue of “JSAH” In: **Journal of the Society of Architectural Historians**, v. 58, n.3, Architectural History, set., 1999, p.278-280.
- BURGER, Marcel. **Les manifestes: paroles de combat**. De Marx à Breton. Lonay: Delachaux et Nieslé, 2002.
- CARVALHO, José Murilo de. História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura. In: Topoi, nº1, Rio de Janeiro, jan/dez, 2000, p. 123-152
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: **A escrita da história**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2006. 345 p.

- COHEN, Jean-Louis. Préface. In: JANNIÈRE, H., **Politiques éditoriales et architecture « moderne » : L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)**. Paris, ed. Arguments, 2002.
- COHEN, Jean-Louis. The italiophiles at Work. In: Hays (org). **Architecture theory since 1968**. Nova York : MIT Press, 1998.
- COHEN, Jean-Louis. **Scènes de la vie future: l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960**. Paris: Flammarion/Centre Canadien de l'Architecture, 1995.
- CONFORTI, Claudia. Instruments et méthodes de l'architecture contemporaine. Un parallèle avec l'histoire de l'architecture de la période moderne. In : **Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine**. Paris : Éditions du Patrimoine, 2002, p.127-132.
- COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media**. Nova York : MIT Press, 1996.
- CHOAY, Françoise. **La règle et le modèle: sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme**. Paris: Seuil, 1986.
- ELEB, Monique. Généalogie de l'habitation et histoire sociale. In : **Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine**. Paris : Éditions du Patrimoine, 2002, p.137-150.
- FORTY, Adrian. **Words and Building**. A vocabulary of Modern Architecture. Londres: Thames & Hudson, 2000.
- FROMMEL, Sabine. Pourquoi s'intéresser aux méthodes ? In : **Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine**. Paris : Éditions du Patrimoine, 2002, p.5-11.
- FUSCO, Renato de. **História y Estructura**. Teoría de la historiografía arquitectónica. Madri: Alberto Corazón, 1974.
- HAYS, M. (org). **Architecture Theory since 1968**. New York: MIT Press, 2000
- HIGGOTT, Andrew. **Mediating Modernism**. Architectural cultures in Britain. Nova York: Routledge. 2007.
- JANNIÈRE, H., **Politiques éditoriales et architecture « moderne » : L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)**. Paris, ed. Arguments, 2002.
- JENCKS, Charles; KROPF, Karl. **Theories and Manifestos of Contemporary Architecture**. London: Academy Editions, 1999
- KSIAZEK, Sarah. Architectural Culture in the Fifties: Louis Kahn and the National Assembly Complex in Dhaka. In: **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol. 52, No. 4, Dec., 1993, p. 416-435
- LIPSTADT, Hélène. Responding to the Postmodern by Reconceptualizing the Modern: "Architectural Culture, 1943-1968". In: **Assemblage**, No. 39, Aug., 1999, p. 118-123
- LUCAN, Jacques. Quatre points de méthode. In : **Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine**. Paris : Éditions du Patrimoine, 2002, p.179-181.
- MUMFORD, Eric. The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960. London: MIT Press, 2000.
- MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura e crítica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- OCKMAN, Joan (org.) **Architecture Culture 1943-1968**. A Documentary Anthology. New York: Rizzoli, 2007

PINTO, John. Histoire de l'architecture, une discipline des sciences humaines. Les enjeux du rapprochement entre historiens de l'art et architectes. In : **Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine**. Paris : Éditions du Patrimoine, 2002, p.161-168.

NESBITT, Kate. **Uma nova Agenda para a Arquitetura**. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PICON, Antoine. Architecture, sciences et techniques. Problematiques et méthodes. In : **Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine**. Paris : Éditions du Patrimoine, 2002, p.151-160.

SALGUEIRO, H. A. Apresentação. In: LEPETIT, B. Por uma nova história urbana. São Paulo: EDUSP, 2001.

SCHWARZER, Mitchell. History and Theory in architectural periodicals. Assembling Oppositions. In: **Journal of the Society of Architectural Historians**, v. 58, n.3, Architectural History, set., 1999, p.342-348.

SZAMBIEN, Werner. **Symétrie, goût, caractère théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800**. Paris : Picard, 1986.

TAFURI, M. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa: Presença. 1979.

VIDLER, Anthony. **Histories of the Immediate Present**. Inventing Architectural Modernism. Cambridge: MIT Press, 2008.

WAISMAN, Marina. **La estructura histórica del entorno**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972.

\_\_\_\_\_. **El Interior de la Historia**. Bogotá: Escala, 1990.

¿Historia de la arquitectura o, estudio del ambiente  
construido?:

Consideraciones para un programa de docencia<sup>1</sup>

Historia da arquitetura ou estudo do ambiente construído?:

Considerações para um programa de docência <sup>1</sup>

History of architecture or study of the built-up  
environment?:

Things to consider for a teaching program<sup>1</sup>

**Roberto Lodoño Niño**

**Roberto Lodoño Niño** é arquitecto, Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia. Máster: Historia, Arquitectura Técnica y Ciudad. Universidad Politécnica de Cataluña (UPC), Barcelona 1995. Profesor Asociado: Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia. Doctorando: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), Universidad de Buenos Aires (FADU / UBA).  
E-Mail: rlondono@uniandes.edu.co

---

1 El artículo se enmarca dentro del trabajo de investigación para la tesis doctoral titulada: *La enseñanza y el aprendizaje de la historia de la arquitectura, a través de casos en América Latina entre 1920 y 1980*. Tesis actualmente en elaboración como parte del programa de doctorado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Argentina (FADU – UBA).  
Directora: Dra Beatriz García Moreno (Universidad Nacional de Colombia), Codirector, Arq. Horacio Caride Bartons (FADU – UBA Argentina).

## Resumen

La enseñanza instituida de la arquitectura así como la de su propia *historia* cuenta con una tradición que se remonta al siglo XV con el surgimiento del *proyecto* y de la figura del arquitecto separada de la obra. Esto produce una escisión entre teoría y práctica que se refleja más adelante en la formación de las áreas de conocimiento disciplinar asumidas por las Academias: En Francia, la *École des Beaux-Arts* y las *École Polytechnique* y *École des Ponts et Chaussées* representarán las dos vertientes de esta separación dejando un legado de costumbres pedagógicas y didácticas que atraviesan la modernidad con ajustes significativos, reconocibles en el presente. Ante la evidencia de crisis por la que atraviesa el área curricular dedicada a la *historia de la arquitectura* y con el ánimo de generar una propuesta, se hace necesario reconocer críticamente algunos de los elementos de dicha tradición y vincularlos con aquellos que ofrece el presente. El artículo se propone presentar los lineamientos para adelantar un programa de docencia localizado en la unión de las tres dimensiones que configuran esta área en particular: la disciplinar, la histórica - historiográfica y la pedagógica-didáctica. Se trata por tanto de una reflexión sobre los objetivos, métodos y los contenidos de esta materia teniendo en cuenta que su aplicación está dirigida a la formación de los arquitectos: ¿conviene insistir en la *historia de la arquitectura* o, será pedagógicamente más pertinente abordar el problema como el *estudio del ambiente construido*? La primera alternativa, sin duda, ofrece un camino más seguro para el que existe un cuerpo de conocimientos establecidos. El segundo, es un camino que si bien ya ha tenido comprobaciones en el campo general de la teoría y del ejercicio profesional, puede ofrecer todavía posibilidades formativas que merecen ser discutidas.

**Palabras-clave:** Historia de la arquitectura, formación del arquitecto, ambiente construido, pedagogía de la arquitectura

## Resumo

O ensino instituído da arquitetura, assim como sua própria história, tem uma tradição importante que remonta ao século XV, quando aparece o projeto e surge a figura do arquiteto separado da obra. Isso produz um distanciamento entre teoria e prática que é refletido mais adiante na formação de áreas de conhecimento disciplinar assumidas pelas academias francesas: A *École des Beaux-arts*, a *École Polytechnique* e a *École des Ponts et Chaussées* representarão as vertentes dessa separação, deixando, no entanto, um importante legado de práticas pedagógicas e didáticas reconhecíveis até o presente. Ante a evidência da crise por que atravessa a área curricular dedicada à história da arquitetura na atualidade e com o propósito de gerar uma proposta, faz-se necessário reconhecer criticamente alguns elementos da tradição acadêmica e vinculá-los àqueles que são oferecidos no presente. Dessa maneira e com objetivo revisionista, o presente trabalho apresenta os delineamentos para adiantar um programa alternativo de docência que aborde a dimensão disciplinar, histórica e pedagógico-didática da área em questão. Um programa que parta da idéia de redefinir o próprio objeto da matéria. Convém insistir na história da arquitetura ou será melhor abordar o problema como o estudo do ambiente construído? Dar uma resposta a esta pergunta conduz a proposição de uma estratégia metodológica que confronte os enfoques e sistemas estabelecidos e que seja baseada em projetos básicos de pesquisa, estudos de caso e na geração de diversos mecanismos para acessar os conteúdos; tudo isso junto ao interesse em fazer transparente o dispositivo didático, presumindo que a participação dos estudantes na construção de seu próprio conhecimento é determinante.

**Palavras-chave:** História da arquitetura, formação do arquiteto, ambiente construído, pedagogia da arquitetura

## Abstract

The established teaching of architecture □ as its history shows □ has a tradition that can be traced back from the 15th century. It was at this time that the idea of architecture design emerged and with it the acceptance of having the architect being separated from the building site. That produced the divorce between theory and practice that is seen later in the establishment of programmed areas of knowledge incorporated by French academies: the *École des Beaux Arts*, and two other schools: *École Polytechnique* and *École des Ponts et Chaussées*, will later represent the main streams of the split ; however they have left an important legacy of pedagogical or didactical practices that are acknowledged until today. The signs of crisis in the

History of Architecture departments at present are evident; therefore, with the purpose of generating a new proposal, it is necessary to also recognize critically some elements of academic tradition and link them to those that are presented to us today; therefore, and with a revisionist objective in mind, this paper presents two out-lines to further an alternative department program which deals with the disciplinary, historical, pedagogical or didactical dimensions of the subject. This program would start with the idea of redefining the objectives of the subject itself. Is it convenient to go on referring to this subject as history of architecture or is it better to approach the problem by calling it: study of the built-up environment. On trying to answer this question, we are led to the proposal of a methodological strategy that represents a confrontation with the established approaches and systems; it should be supported by basic research, case studies and creation of a variety of mechanisms to access the whole content of the matter. All this would be done to achieve a greater transparency for the didactic tools. It is assumed that participation of the students in the construction of their own knowledge is decisive.

**Key-words :** *History of architecture, architect's education, built-up environment, architectural pedagogy*

## El proyecto, el arquitecto, el académico y el estudiante.

El presente trabajo constituye una reflexión y una propuesta acerca de la enseñanza de la *historia de la arquitectura* que asume la crisis presente y busca recuperar elementos de la tradición, a la luz del debate teórico contenido en la noción del *giro hacia el espacio*<sup>2</sup>. El espíritu de la discusión y su particular mirada al pasado a través de los ambientes construidos, plantea posibilidades interesantes cuando el propósito es convertirlo en una operación pedagógica. La base para hacerlo está en los vínculos que tiene la noción del ambiente construido con la disciplina y con la tradición en la formación de los arquitectos. Si bien esto constituye el enfoque general, es preciso discutir antes, algunos antecedentes, relacionados justamente con esta tradición pedagógica.

La *historia de la arquitectura* ha sido una de las áreas centrales en formación del arquitecto, cuyo fundamento pedagógico proviene de la práctica sedimentada en el mundo de los oficios. Práctica que, no obstante, comienza a sufrir cambios significativos a partir de la primera mitad del siglo XV, cuando se altera el esquema maestro-aprendiz, surge la noción del *proyecto* y en consecuencia, la figura del arquitecto separada de la obra<sup>3</sup>. Luego, a partir del siglo XVIII, se formalizan las Academias y con esto, se instituye la formación del arquitecto como profesional liberal. A esta serie de cambios, se suman los nuevos enfoques y paradigmas, surgidos a lo largo del siglo XX que consecuentemente tendrán incidencia en la definición de los actuales programas docentes en las escuelas de arquitectura. Se podría afirmar, que pese a las divergencias, a los acuerdos y a las especializaciones, en todos aparecen rastros de este origen común: un asunto que se verifica, tanto en algunos hábitos docentes, como en la demarcación de las áreas curriculares donde figura, *la historia de la arquitectura*<sup>4</sup>. La *École des Beaux-Arts*<sup>5</sup> y las *École des Ponts et Chaussées* y *École Polytechnique*<sup>6</sup> fueron, entre otras<sup>7</sup>

- 2 La vinculación de los historiadores en el ámbito de la geografía, ha sido recientemente un motivo de reflexión en el mundo académico. Se puede encontrar una síntesis de esta tendencia en: Thomas Zeller. *The Spatial Turn in History*. (Feb. 2004) [www.ghi-dc.org/publications/ghipubs/bu/035/35.123.pdf](http://www.ghi-dc.org/publications/ghipubs/bu/035/35.123.pdf) recuperado, Octubre 2010. También se pueden consultar las ponencias del Congreso *Reconceptualizing the history of the Built Environment in North America*, Harvard 2005. <http://warrencenter.fas.harvard.edu/builtenv/papers.html> Recuperado octubre 2010.
- 3 Algunos autores asumen el siglo XV como el punto que indica el final de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento. Leonardo Benevolo en su obra, *Arquitectura del Renacimiento* señala el caso de la cúpula de Santa María de las Flores (entre 1420 y 1436) de F. Brunelleschi como el momento específico en el que se produce la escisión entre los oficios y el pensamiento proyectual de la arquitectura.
- 4 Algunas escuelas de arquitectura la denominan área de historia y teoría y otras le incluyen también el contenido referido a la crítica.
- 5 La *École des Beaux Arts*, será producto de la fusión entre las academias de pintura (fundada en 1648) la de música (1669) y la de arquitectura (1671). En su reemplazo, el Instituto de Francia creó tres grandes programas siendo una de ellos el de «Literatura y bellas artes», que contaba a su vez con ocho secciones: gramática, lenguas antiguas, poesía, antigüedad y monumentos, pintura, escultura, arquitectura, y música y declamación). Esta será el inicio de la nueva Academia que inició formalmente en 1816. Para mayor información, consultar el capítulo: *The Architecture of the school des Beaux-arts*. De Richard Chafee en, Drexler, Arthur (editor). The museum of Modern Art, N Y. 1977.
- 6 La *Ecole Polytechnique* como segunda vertiente se origina en la *Ecole Central des Travaux Publics*, reformada por Napoleón en 1817 y definida dentro de un estricto régimen militar, con la misión clara de construir puentes y caminos para poder mover las tropas fácilmente. Este que fue su propósito inicial se fue ampliando hacia otro tipo de construcciones no solamente militares sino además civiles. Para mayor información, consultar Richard Chafee en, Drexler, Arthur (editor), citado.
- 7 Las tradiciones académicas en Europa durante el siglo XVIII y XIX, comportaron hasta cierto punto esquemas similares. Fuera de Francia se destacan figuras como: Sir Banister Fletcher en Inglaterra, Gustavo Giovannoni en Italia. Ambos, ejercieron una gran influencia dentro y fuera de sus países de origen. La tradición académica alemana es también muy significativa y se

instituciones inscritas en este ámbito de carácter académico, las que estuvieron encargadas de asumir la tarea de formar a los arquitectos e ingenieros<sup>8</sup>.

Esto significó el inicio de una experiencia desarrollada en Francia principalmente, cuya influencia se puede encontrar en muchas regiones del mundo occidental durante los siglos XVIII, XIX y parte del XX. De esta manera, se configuró un sistema dentro del cual es posible reconocer dos enfoques básicos: el artístico-histórico y el técnico-científico que aunque desdibujados en el presente, son una remota consecuencia de la escisión ocurrida en el siglo XV.

El siglo XX y el advenimiento de la modernidad suponen cambios profundos en todos los ámbitos de la arquitectura y la educación, no será la excepción. Es importante en este punto hacer mención de dos experiencias significativas que tienen su desarrollo durante los años Veinte: los *Vkhutemas* (1920 – 1930) en la Unión Soviética y la *Bauhaus* (1919 – 1933) en Alemania. Ambas, originadas en un ambiente marcado por tentativas renovadoras (anti academicistas) hacen su aporte en un momento en el que los modelos heredados de la tradición decimonónica son reemplazados definitivamente, como respuesta a demandas tanto prácticas como estéticas.

Esto tendrá su correlato en América del Norte, donde la formación del arquitecto no contará con una tradición tan arraigada como la europea y aunque se puedan reconocer puntos en común, al menos en la etapa inicial, es claro que muy pronto se marcarán las características que definan su sesgo distintivo<sup>9</sup>. En América Latina, si bien el proceso es simultáneo, existen particularidades: un caso, es el de la Academia de San Carlos de Nueva España fundada en Méjico en 1780, filial de la Academia de San Fernando de Madrid<sup>10</sup> y por tanto, dotada con funciones equivalentes. Durante el siglo XX, es importante notar cómo, en las décadas del Treinta y Cuarenta aparecen las facultades de arquitectura, entendidas autónomamente, esto es, separadas de las ciencias, de las ingenierías o bien, de las escuelas de arte<sup>11</sup>. Diversos serán los problemas que deban enfrentar y sin la menor duda, se trata de un periodo marcado por importantes discusiones<sup>12</sup>.

La *historia de la arquitectura* en particular, ha permanecido y ha tenido que ajustarse a las fluctuaciones de este complejo panorama institucional. Se podría afirmar que esta permanencia se explica por la diversidad de intereses, campos y aplicaciones (tanto teóricas como prácticas) que se han desarrollado dentro del ámbito de la arquitectura: la investigación, referida a temas específicos de su propio contenido; la práctica profesional, asociada a la conservación y preservación del patrimonio (historia aplicada) y por último, la docencia, ya que su valor formativo le ha permitido existir autónomamente o bien, en relación operativa con otras materias<sup>13</sup>.

## Elementos de la tradición pedagógica.

Los elementos y características provenientes de esta tradición pedagógica<sup>14</sup> son reconocibles en la actualidad y en términos generales comprometen la definición de enfoques, contenidos y métodos aplicables en el actual ejercicio docente. En lo que respecta a la formación general de los arquitectos y conscientes de las diferencias que existen entre las distintas regiones del mundo occidental, se podrían destacar los siguientes:

- **La inteligibilidad, referida a la voluntad por hacer transmisible el contenido disciplinar, es decir, el establecimiento de una propedéutica específica.**

---

asocian a ella, figuras como David y Friedrich Gilly y Karl Friedrich Schinkel, quienes serán determinantes en la formación de las figuras de la vanguardia a comienzos del siglo XX.

8 En *Las Academias de Arte*, (1940) Nikolaus Pevsner, trata el tema en detalle y explica como sucede el paso entre las Academias (iniciando en Italia) hasta la educación del artista en la nueva era industrial de finales del XIX y comienzos del XX. Con esto, construye los antecedentes que explican el surgimiento de la *Bauhaus*.

9 Chewning, J.A. (U. Cincinnati). En: *The teaching of architectural history during the advent of modernism, 1920 – 1950s*. p.103.

10 Torre, Susana. En: *Teaching architectural History in Latin America: The elusive unifying architectural discourse*. JSAH Dec. 2002. P. 550.

11 La Escuela de Arquitectura de la UNAM, logra autonomía en 1929 y en 1965 se traslada a su actual sede. La FAU en la USP de São Paulo y la FADU en la UBA de Buenos Aires son autónomas desde 1948, La Facultad de Arquitectura, separada de ingeniería, en la Universidad Nacional de Colombia es de 1936.

12 Un indicador de los cambios y debates en Latino América, se puede verificar en las reuniones y congresos. Para mayor información, consultar el libro de Ramón Gutiérrez et al: *Los Congresos Panamericanos 1923 – 2000*. Cedodal – Buenos Aires 2000.

13 La tendencia generalizada en los programas de arquitectura en América Latina, es el tratamiento de la historia como asignatura independiente. Existen casos excepcionales, donde se combina con los cursos de urbanismo, los introductorios, los de dibujo y algunas veces también, con los de técnicas en porciones limitadas.

14 En los términos de este trabajo, *tradición pedagógica* se refiere a la suma de la experiencia de las academias y sus derivaciones, así como a los aportes hechos durante el siglo XX.

- La organización jerárquica y la jerarquización del conocimiento, como principio que privilegia la habilidad y la experiencia.
- La noción del arquitecto generalista y/o arquitecto especialista como caracterización de las áreas de conocimiento reflejadas en el perfil de los profesionales.
- La definición de contenidos fijos y contenidos variables ajustables a las sucesivas contingencias históricas<sup>15</sup>.
- La permanencia de esquemas metodológicos aplicables en el espacio del aula y en el espacio del taller<sup>16</sup>.
- La ambigüedad en los criterios de evaluación, en tanto se trata de juicios subjetivos y objetivos al mismo tiempo.

En lo que corresponde a la enseñanza y el aprendizaje de *la historia de la arquitectura* específicamente, aparecen los siguientes elementos provenientes de la tradición y todavía presentes en muchas prácticas docentes:

- *Los edificios como modelos*: Esta aproximación supone el empleo de obras de arquitectura como referencia para producir estudios o bien, nuevos proyectos. Estos *modelos* se han basado tradicionalmente en obras de arquitectura determinadas - *canon* - que han sido por lo tanto, motivo central y fuente de inspiración para el diseño. Según esto, es posible afirmar que su valor aparece vinculado al objeto (edificio), con lo cual, se atenúan las circunstancias sociales, políticas, económicas o religiosas que lo rodean.

*Aunque la arquitectura fuese enseñada en las academias, principalmente en Francia después de la Revolución, en los politécnicos de Francia o Alemania, en una asociación profesional, como sucedió en Londres, o en las universidades que proliferaron en los Estados Unidos durante el siglo XIX, es claro que la historia era vista de manera integral. La arquitectura se entendía como una disciplina de gran autonomía, ligada a la tradición clásica. La Historia en este sentido podía ser un gran repositorio tanto de tipologías espaciales como constructivas, disponibles para su uso y transformación [...] la historia estaba íntimamente tejida con la práctica y la enseñanza.<sup>17</sup>*

- *La experiencia directa*: El viaje a Roma debió sin duda resultar muy formativo para aquellos que lograban el *Grand-prix*. Así, un estudiante, -nunca mayor de treinta años-, estaría expuesto a un mundo completamente ajeno, lo que sin duda, resulta valioso para su formación<sup>18</sup>. Y si además, éste tenía una tarea específica que realizar, dirigida al estudio en profundidad de una obra, su experiencia podría tener aun mayor relevancia. Por otra parte, el hecho de contar con estudiantes en Roma que produjeran los dibujos para ser utilizados por los estudiantes en París, hace pensar en la generación de una mecánica que producía su propio material docente, con el que se lograba un cubrimiento extensivo, y al mismo tiempo intensivo de cada obra estudiada.
- *La intervención en lo construido*: es claro que el recurso didáctico empleado en la tradición pedagógica se basaba en el diseño de obras teóricamente libres. Sin embargo, existen algunas excepciones en las que se operaba dentro de obras existentes ó con pre existencias. La obra escrita y construida por Violet-le-Duc bajo esta modalidad

15 En la actualidad, cobran una gran vigencia los contenidos referidos a la "sostenibilidad", así como hace unas décadas lo fueron los temas de la "identidad y el regionalismo" y antes, los temas asociados al cometido "social" o bien, al "espacio" en el debate de la arquitectura.

16 Es clara la definición espacial en las escuelas de arquitectura: se reconocen con claridad las aulas para las clases teóricas y las que se dedican a los talleres. Esto, aun en edificios recientes, lo que permite pensar que se trata de concepciones metodológicas – arquitectónicas, muy arraigadas.

17 Anderson, Stanford. En: *Architectural History in Schools of Architecture*. En JSAH, Vol 58 No 3. Architectural History 1999 /2000 (Sep 1999). P. 282 - 290. (Traducción RL).

18 El viaje y su relación con la experiencia de la arquitectura, ha sido un motivo fundamental en la formación de muchos arquitectos y artistas durante los siglos XIX y XX. Es particularmente conocida la importancia concedida al viaje, por parte de personajes tan influyentes como Le Corbusier, para quien esta experiencia resultó crucial en su vida, hasta el punto de ser asumida como la base de su formación autodidacta. Gunard Asplund, Alvar Aalto, Walter Gropius o Louis Kahn también le concederán una importancia fundamental al viaje en su formación. El viaje, ha sido particularmente explotado como un motivo central en el Programa de Arquitectura de la Universidad de la República del Uruguay (Montevideo) por más de 60 años.

constructiva<sup>19</sup> es un antecedente fundamental en esta dirección.

- *La representación de la arquitectura*: podría ser considerada un medio para la comprensión de la arquitectura, sin embargo, su trascendencia la convierte en un componente disciplinar de primer orden. La representación, referida a la dimensión material y/o espacial de la arquitectura es una herencia palpable que ha dejado la tradición en el estudio del pasado. El empleo del dibujo ha sido un componente determinante en los tratados y en las distintas publicaciones que junto con el texto, contienen el cuerpo didáctico, son su medio narrativo. No se puede dejar de pensar en el uso del dibujo que hicieron personajes tan importantes como Choisy, Guadet, Viollet-le-Duc entre otros, cuya elocuencia hace parte de la *cultura visual* de la arquitectura y uno de los medios más efectivos para su difusión y pensamiento. Es preciso también destacar la importancia que ha tenido la cartografía urbana como forma de representación y también de investigación<sup>20</sup>.
- *El análisis*: ante la complejidad y extensión que supone el estudio de *la historia de la arquitectura* y su voluntad por hacerla operativa, se han establecido una serie de mecanismos y criterios que permiten conducir la mirada con un orden determinado. En este sentido, el análisis aparece como un atributo (ampliamente desarrollado durante la modernidad) de carácter *pseudo* científico. Es un punto intermedio ubicado entre la *historia* y el ejercicio del diseño basado en principios comunes para explicar el extenso repertorio. Su racionalidad está apoyada en el presupuesto de asumir que todas las obras de arquitectura, independientemente de su tamaño o fecha de construcción, se rigen por unos principios, unos *enunciados lógicos* que responden al *carácter reductivo* de la arquitectura<sup>21</sup>.

En lo que respecta a la enseñanza y el aprendizaje de *la historia de la arquitectura*, parece claro que la tradición académica de las escuelas, así como la posición fijada durante la modernidad, contribuyeron en la definición de las tres dimensiones básicas que se encuentran estrechamente relacionadas en esta área particular: La primera, es la dimensión *pedagógica-didáctica*, en tanto se trata de un problema de enseñanza y aprendizaje como tal y cuenta por esta razón con un bagaje metodológico específico. La segunda, es la dimensión *histórica - historiográfica*, en tanto las miradas al pasado, a través de la investigación, han ofrecido los contenidos necesarios para la docencia y al mismo tiempo son la base para la discusión teórica de la arquitectura. Y la tercera, es la dimensión disciplinar, en tanto el estudio de *la historia de la arquitectura*, cuenta con una serie de elementos, principios y relaciones que son comunes a todo el repertorio, en virtud de lo cual, pueden enseñarse, ser reconocidos y constituir por tanto, un material potencialmente disponible para efectos de la formación del arquitecto<sup>22</sup>.

## La problemática situación presente.

*Para bien o para mal, los tiempos han cambiado. El contexto tecnológico y cultural en el que fuimos formados como historiadores de la arquitectura ya no existe. La historia de la arquitectura evidentemente seguirá existiendo y seguirá siendo enseñada, mientras la*

---

19 Esta práctica de intervención, suele ser bastante frecuente en las escuelas de arquitectura en la actualidad y su aplicación, en términos de la profesión, se conoce bajo diferentes términos como son: la Restauración, Rehabilitación, Readecuación, Adaptación etc. Se puede decir que la historia de la intervención en lo construido, es decir, la restauración misma, es algo que ha acompañado a la arquitectura desde siempre, siendo muy diversas sus intenciones, por cuanto pueden oscilar entre la *espoliación* por una parte y la *conservación* a ultranza en el extremo opuesto. Lo cierto es que se trata de una práctica en la que el pasado se encuentra con el presente de manera activa.

20 La Cartografía es un universo en sí mismo. Sin embargo, para el sentido de esta propuesta, vale destacar ejemplos como el de Gianbattista Nolli (1701 – 1756) quien hace un avance importante con el plano de Roma. Lo mismo puede decirse del plano de “Turgot” para París, levantado y dibujado por L. Bretez en 1739. Son dos representaciones que marcan modos de ver y modos de mostrar novedosos.

21 Esta discusión según se estableció antes, hizo parte de las preocupaciones que tuvieron que enfrentar los académicos a finales del XVIII y comienzos del XIX. Personajes como Blondel, Durand y Quatremere de Quincy, son determinantes en la concepción científica de la arquitectura, basada en el análisis y en la noción de tipo. El *Precis* de Durand es un claro ejemplo de esta idea en la que una aproximación analítica puede constituirse en un medio para producir esquemas de arquitectura, lo que hace pensar que de la misma forma podría servir para descifrarla.

22 En otras palabras, la dimensión pedagógica – didáctica corresponde al *cómo* (método), la dimensión histórica corresponde al *con qué* (contenido) y la dimensión disciplinar corresponde al *para qué* (objetivo).

*arquitectura continúe siendo una disciplina, pero si seguimos repitiendo aquello que aprendimos, en los mismos formatos y modos en que nos la enseñaron hace treinta años, estaremos siendo redundantes. Estamos determinados a la educación de la arquitectura actual*<sup>23</sup>.

Es necesario advertir, que las condiciones actuales son muy distintas respecto a las que se han sucedido en los últimos tres siglos. Si bien esto resulta evidente, también es cierto que los problemas básicos que rodean la disciplina siguen siendo los mismos<sup>24</sup>. Por otra parte, es claro que la *historia de la arquitectura*, como área de conocimiento, ha perdido el protagonismo que tuvo hasta hace algunos años<sup>25</sup> lo que hace pensar que su presente sea, de alguna manera, incierto.

En las escuelas de arquitectura temas como la sostenibilidad, la generación de formas a través de los sistemas informáticos, las técnicas requeridas por los nuevos materiales, la interdisciplinariedad asociada a todas las áreas, la inminencia de los problemas urbanos y la vivienda, ocupan los espacios centrales en la agenda de los programas. La *historia*, que tuvo un gran reconocimiento en los años Setenta y Ochenta, en virtud del *giro* hacia el pasado promovido por la búsqueda de una arquitectura de identidad, el interés por la recuperación de los centros históricos y en general, por el ánimo revisionista que precedió al Movimiento Moderno, se encuentra hoy, un tanto relegada. *Las historias* se mantienen más por la fuerza de la costumbre, un prurito de cultura, que por una conveniencia estratégica y es notoria la apatía con la que la mayoría de los estudiantes asumen su estudio, en la medida que no ven en ello una *aplicabilidad* inmediata.

Lo importante en cualquier caso, es aprovechar la oportunidad para pensar en estrategias metodológicas que reconozcan la experiencia de la tradición académica<sup>26</sup> y la actualicen, con el fin de lograr una mayor integración con otros campos del conocimiento. En este sentido, se hace necesario volver a las preguntas básicas que pese a resultar obvias, requieren su atención<sup>27</sup>: ¿Qué podemos entender por *historia de la arquitectura* en el contexto de la formación del arquitecto? La pregunta implica considerar las categorías de orden propias de esta disciplina, lo que al mismo tiempo, lleva a pensar en la especificidad de la *historia de la arquitectura* respecto a la *historia general* y en el potencial pedagógico - didáctico que pueda conllevar.

Esto conduce a una siguiente pregunta: ¿cuál es la utilidad que puede ofrecer el estudio de la *historia*? Conviene aclarar, que la idea de *lo útil*, en este contexto, oscila por una parte, entre el uso explícito en tanto *magistra vitae* y por el otro, como materia *contraproducente* para el proceso formativo, lo que implica su crítica y deliberada anulación. Esto lleva a la consideración por su autonomía ó su heteronomía y también por el trasfondo ideológico que conlleva la pregunta.

La tercera pregunta se refiere a los contenidos: ¿Qué debe conocer un estudiante de arquitectura frente a la vastedad que supone la historia? La pregunta es inquietante y supone también posiciones extremas: un panorama extensivo y superficial, una mirada puntual más profunda; una mirada ceñida al esquema de la historia general o bien una mirada analítica. Parece claro que se requiere algo que concilie la diversidad de estos enfoques y que por otra parte, es una discusión que se ha planteado desde hace mucho tiempo. Dice Mario Buschiazzo:

---

23 Carpo, Mario. Georgia Institute of Technology. En: *Why architectural historians are not being hired (and often should be fired)*. Publicado en el Boletín del EAHN (European Architectural History Network), Marzo de 2010. <http://www.eahn.org/site/en/editorial110.php> . Recuperado, Abril 2010.

24 Esta afirmación se basa en la convicción acerca de la existencia de ciertos principios fundamentales de la arquitectura, referidos a la lógica, la ética y la estética. Así mismo, a creer que la arquitectura tiene un compromiso social y cultural, que le establece unos parámetros.

25 Carpo, Mario. Op. Cit Página única.

26 Fue claro el rechazo a la *Academia* que promovieron muchos de los arquitectos durante el siglo XX. Esto permitió sentar las bases de lo que se llamó *movimiento moderno*. Lo importante en este momento es admitir que si se piensa en una revaloración de la academia, es con la intención de enriquecer las posibles aproximaciones a la historia de la arquitectura en lo que se debe incluir también el contenido de su propia tradición, tanto historiográfica como pedagógica.

27 Durante la última semana de mayo de 2010, tuvo lugar en el AA (Architectural Association . Londres) un simposio cuyo título e invitación dicen lo siguiente: "*Architecture and its Pasts*". *The symposium is concerned with teaching the past of architecture within contemporary architectural education. It is frequently acknowledged that teaching architectural history has become problematic in contemporary schools of architecture. Students frequently do not see its relevance in terms of their design work and the culture that surrounds it. At the same time, academic architectural history and its connection with art history may limit the issues raised to those which are not of central importance to architectural students. The AA has sought to reformulate its syllabus of how the issue of the past is dealt with in architectural terms. The conference will consider ways in which the issue of the architectural past can be fashioned into a productive element in the training of an architect.* En [www.aaschool.ac.uk/VIDEO/lecture.php?ID=1222](http://www.aaschool.ac.uk/VIDEO/lecture.php?ID=1222). Recuperado Mayo de 2010.

*Otro aspecto fundamental de la historia es su valor como aglutinante, como integrante cultural (...) la historia de la arquitectura es la única asignatura teórica capaz de conectar a tan diversas disciplinas. En una cátedra de historia bien dictada, hacen su aparición por igual, los sistemas modulares, el hormigón pretensado, las libertades barrocas, las bóvedas-cáscara, las superficies regladas, el ámbito urbanístico, o la continuidad espacial de Wright<sup>28</sup>.*

A estas tres preguntas<sup>29</sup> se suma el hecho de contar con las posibilidades que ofrece el presente, así como con la necesidad de revisar el potencial que encierra el estudio de las ciudades y los edificios; la complejidad que los define como parte de un contexto de un entorno y de su propia resolución formal. Condiciones que pueden llevar a un planteamiento metodológico en el que se valide la mirada local sin perder de vista, claro está, el panorama general<sup>30</sup>.

## Un modelo para armar...<sup>31</sup>

*La historia puede estudiarse de dos modos: vertical u horizontalmente. En el primer caso, sucede lo mismo que en una visita al museo: pasamos de una sala a otra, de los bizantinos al siglo XIV, de los maestros del siglo XVI a los barrocos. Y es un método que tiene el carácter abstracto y explícito de la historia de las ideas [...] El segundo caso, el de la periodización horizontal, es más concreto, se aproxima a la sociología. Puede compararse con una visita a los nuevos barrios de una ciudad. Lo viejo, lo antiguo falso, lo moderno falso y lo moderno, coexisten; dos casas contiguas están construidas de modos diversos.<sup>32</sup>*

A continuación, la exposición de los lineamientos generales de lo que podría ser un programa de docencia que intenta reunir algunos de los elementos de la tradición académica, con las posibilidades disponibles en el presente. Se trata de establecer una propedéutica que tenga en cuenta tanto algunos de los elementos de la tradición pedagógica como de la problemática presente, que hagan referencia en últimas, a las tres cuestiones planteadas: 1) La definición del objeto de estudio, 2) el propósito –*utilidad*– que pueda tener y 3) el medio más indicado para alcanzarlo.

## Premisas generales:

Para lograr este propósito, es necesario advertir que si bien la primera parte estuvo dedicada a la presentación de antecedentes y a un diagnóstico general, la aplicación que pretende ilustrarse en esta segunda, se refiere a la escala local. Esto significa que está dirigida a grupos específicos de estudiantes, de manera que su acotada dimensión pueda permitir los ajustes metodológicos necesarios para la puesta en operación.

Hecha esta advertencia, se hace necesario partir por confrontar ciertos conceptos: El primero de estos, es precisamente el que hace referencia a *la periodización de la Historia*. Se propone que éste, sea reemplazo por el *pasado*<sup>33</sup>. De esta manera, se espera que la noción *de la periodización*, se limite a cumplir el papel de una convención, un principio de orden y no una finalidad que determine la orientación didáctica. De esta forma, la noción del pasado tendría en *lo construido* (edificios y ciudades) una noción equivalente<sup>34</sup>. Así, se espera que

---

28 Buschiazzo, Mario. En: *Revista Nuestra Arquitectura*, Junio 1959 P. 19.

29 Estos son equivalencias a los tres dilemas de la historia de la arquitectura planteados por Peter Collins: ¿Cómo se debe enseñar? ¿Qué se debe enseñar? Y ¿Para qué sirve su aprendizaje?

30 Esta doble mirada responde a la noción de *contexto teórico* y *contexto real* como fundamento pedagógico, formulada por Paulo Freire. En: *Cartas a quien pretende enseñar / novena carta / contexto concreto-contexto teórico* (1993). Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2008. P. 123 – 137.

31 Tomado de la canción “Un misil en mi placard” Soda Stereo.

32 Battisti, Eugenio. En: *Dos modos de estudiar la historia*. En: Pateta, Luciano. *Historia de la arquitectura, antología crítica*. (1997). Celeste ediciones, Madrid. P. 40.

33 A propósito dice Josep Quetglas: *En mi opinión, “historia” es el nombre de una operación ideológica con la que se exorciza el pasado. La “historia” es el enemigo del pasado, en cuanto que trata de presentarlo envuelto o penetrado en una interpretación que apacigüe su intolerable presencia. Para mí, mantener la viveza del pasado, no querer acostumbrarse a él, tener en pié su intemperstividad, que es condición para su presencia activa y viva entre nosotros, exige apartarlo de cualquier estructura mental que trate de explicarlo, como es la “historia”*. En: “Pasado a Limpio 2” (2002) P. 189.

34 La noción des-historizadora, corresponde a las ideas de B. Croce. Su propuesta era mucho más amplia y sin querer entrar en una discusión historiográfica, es preciso advertir que en este caso, se utiliza con el fin de producir un mayor efecto pedagógico.

el sistema tradicional de ordenamiento basado en la *cronología* ceda su habitual protagonismo para validar en cambio, un ordenamiento *topográfico*, es decir, una mirada en la que se privilegie *la continuidad del espacio* y el fenómeno de la *transformación* como su principio rector. Este ajuste significa en últimas y para los efectos que plantea la propuesta, que la designación *historia de la arquitectura* se entienda como, el *estudio de lo construido*<sup>35</sup> y los mapas y paisajes reales, su principal recurso. Un enfoque así podría llegar a ser pedagógicamente más acorde con el objeto de estudio de la arquitectura así como una manera de lograr que la operación didáctica sea aplicada con mayor precisión.

La aproximación *topográfica*, a su vez, lleva a la necesidad de definir recortes específicos para su estudio. En este caso, se propone que sean las *obras de arquitectura* tomadas de su *entorno urbano*. Consideradas así, como unidades de estudio, las obras pueden brindar múltiples posibilidades en tanto se acepte su doble condición ontológica: objetos y al mismo tiempo, eventos<sup>36</sup>. Es decir, objeto-eventos, contenedores de conocimientos, de formas, valores, significados y de experiencias capaces de habilitar relaciones suficientes y necesarias para abordar comparaciones y conceptualizaciones, en diferentes niveles, atendiendo claro está, diversos objetivos didácticos, por ejemplo: el reconocimiento, la descripción, la valoración, el análisis o bien la propuesta crítica.

*Principalmente y debido a que un edificio es una forma directamente observable, asociada además a un contexto, es que se presenta ante el historiador [ó ante quien la mire] como un objeto que tiene un amplio rango de aproximaciones – técnicas, formales, iconográficas, sociales, urbanas – presentadas de manera compacta y concentrada*<sup>37</sup>.

Finalmente, es preciso lograr la vinculación del sujeto (observador) como parte integral del proceso. Se trata de incluir su experiencia (pasada y presente) en el proceso de enseñanza y aprendizaje, dentro de la estrategia y con esto, activar las posibilidades que conlleva el pensamiento abductivo, una forma indispensable, en esta área de la arquitectura. Dice Renato de Fusco:

*El origen intuitivo de la comprensión histórica, se remonta a Droysen. Para él, la esencia del método histórico es el “comprender indagando”. Tal comprensión ocurre espontáneamente, fuera de la conciencia de un mecanismo lógico; y puesto que esta aptitud preside naturalmente todo el actuar inter-humano, ella nos permite acercarnos a un acontecimiento del pasado, del mismo modo que conocemos un hecho presente*<sup>38</sup>.

### Premisas metodológicas:

		Espacio		
		Ciudad Contexto	Sector-entorno	Edificio-obra
Experiencia	Memoria	1	2	3
	Pensamiento	4	5	6
	Imaginación	7	8	9

Tabla 1. En esta matriz general, se oponen las variables relativas al sujeto (experiencia) y las relativas al objeto (espacio). La combinación de estas variables en el campo resultante, permite definir los contenidos generales dentro de un marco de referencia conocido.

Definiciones de la matriz operativa: la memoria, se refiere a la búsqueda y estudio de los soportes tales como, planos, fotografías, documentos recuerdos etc es decir a los materiales necesarios para adelantar el proyecto de investigación. El pensamiento, se refiere al análisis, al ejercicio de mirar sistemáticamente para

35 La idea de reemplazar la lectura cronológica por la topográfica, permite mirar las obras en su contexto y en su entorno natural, involucrando en esto toda complejidad y la riqueza que esto supone.

36 Morgenthaler, Hans. *Chronology vs. System: Unleashing the Creative Potential of Architectural History*. Journal of Architectural Education (JAE) Vol 48, No 4 (May 1995) P. 221.

37 Trachtenberg, Marvin. En: *Some Observations on Recent Architectural History*. The Art Bulletin, June 1986, Volume LXX Number 2. [Traducción R.L.] (Página. 212).

38 Renato de Fusco. En: *Historia y Estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica*. 1970. Pág. 23.

entender la un contexto, un entorno y en la particular definición física de las obras. La imaginación alude a la aplicación de los aprendizajes en la producción de nuevos conceptos, nuevas ideas y al mismo tiempo, a la habilidad necesaria para hacer asociaciones y adelantar argumentaciones.

La **ciudad**, el **sector** y el **edificio**, son tres formas o escalas en las que se hace presente lo construido. La **ciudad** se vincula al contexto en tanto su dimensión implica las relaciones con la sociedad, la economía, la política y la cultura. El **entorno**, se vincula al sector y le otorga a la obra de arquitectura un espacio de referencia reconocible (las manzanas, calles, espacios públicos etc) que la determinan y que a su vez se ven determinados por la presencia de dicha obra. En el sector se definen las relaciones entre lo público y lo privado y la condición urbana de la arquitectura. El **edificio** se refiere a las características formales-físicas y también a la obra de arquitectura es decir a su significado y sentido más amplio.

*La estructura del programa:* se basa en *proyectos de investigación formativa*<sup>39</sup>. Esto quiere decir, en proyectos referidos al estudio de sectores en ciudades específicas, para que sea a través de su examen como se derive, en todos los aprendizajes pertinentes. La definición de los temas particulares resulta de esta elección inicial y se consideran por tanto, *estudios de caso*. De esta manera, cada *estudio de caso* sirve a su vez, para componer las lecciones y los ejercicios específicos.

*Los contenidos:* resultan de una oposición a la tradicional definición *a priori*. Con lo cual, se podría afirmar que se trata de reconocer aquellos que resulten de las indagaciones. Esto implica que la actividad docente esté orientada desde preguntas generales, dejando un amplio espacio al descubrimiento. En este sentido se propone una matriz básica que consta de dos variables: *la experiencia* como el ámbito que pertenece al sujeto (estudiante) y *el espacio*, como la característica esencial (física y metafísica) de lo construido, verificada en la obra de arquitectura que como ya dijimos, se entiende como objeto-evento. La oposición de estas variables produce un campo para posibles combinatorias (nueve en total) que indican la relación de temas desde donde producir las preguntas que serán tratados en diferentes grados de profundidad, según los objetivos propuestos y el nivel del grupo de alumnos al que esté dirigido. (Ver tabla 1).

## Ejemplo de un proyecto<sup>40</sup>:

A manera de ejemplo, nos remitiremos a lo que podría ser entendido como un *proyecto de investigación formativa*. La base para su formulación, es el estudio de un sector urbano determinado, en el que se eligen algunas obras específicas. Este sector corresponde a la ciudad donde tendrá lugar la experiencia docente<sup>41</sup>. Tomemos el caso de Bogotá: Esta es entendida como la *ciudad local* que contiene el sector y las *obras* que serán el motivo de indagación mediante las lecciones y ejercicios. Simultáneamente, se contará con otras ciudades y obras de arquitectura (remotas) con las cuales establecer paralelos y comparaciones<sup>42</sup>. Estas segundas serán entendidas por tanto, como las *ciudades, sectores y obras de referencia*.

Las *lecciones* derivadas de un proyecto así, son entendidas como las preguntas o bien como las hipótesis que tienen en los ejercicios su camino de verificación y/o de refutación.

---

39 En la pedagogía contemporánea, el concepto del aprendizaje por proyectos es muy utilizado especialmente en la escuela primaria y secundaria. La sigla PBL (*Problem Base Learning*) alude a esta práctica.

40 Las nociones del proyecto que se explica provienen de la experiencia docente en los Talleres de Historia de la Arquitectura en el primer año del programa de la Universidad de los Andes en Bogotá- Colombia donde se ha insistido en experimentar con propuestas metodológicas alternativas.

41 Esta selección implica considerar la experiencia de los estudiantes en su condición de ciudadanos y personas cuya vinculación con este ambiente, puede otorgar una mayor riqueza al proceso. Así mismo, supone que los fundamentos aprendidos en una condición local e inmediata, pueden ser transferidos y más fácilmente comprendidos en otras situaciones.

42 Es evidente que la mirada local puede ser muy limitada, tanto como la mirada externa. Lo importante en cualquier caso, es lograr hacer de la comparación un recurso didáctico de primer orden. Así, el aprendizaje puede habitar en un espacio intermedio, en el que le confiera el estudiante.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

**Ilustración 1.** Plano del Cruce de las Avenidas Jiménez y Séptima en Bogotá, un punto determinante para entender la ciudad de Bogotá. **Ilustración 2.** Algunos de los edificios que conforman este sector, a partir de los cuales se han adelantado algunas experiencias docentes previas en los cursos de Historia de la Arquitectura en la Universidad de los Andes. Bogotá - Colombia.

**Ilustraciones 3 y 4**<sup>43</sup>. Dos momentos en la transformación de una vía, vistos desde el mismo lugar: (1938 y 2008). Los procesos de construcción-destrucción, resignificación etc. son elementos determinantes en la discusión sobre la ciudad, cuando se mira en términos de un *ambiente construido*.

*Leción:* Los cambios ocurridos en la ciudad se evidencian en la arquitectura así como en los espacios urbanos que la conforman y la constatación de esta relación puede hacerse en dos temporalidades: el tiempo *histórico* (larga duración) y el tiempo cotidiano (corta duración)<sup>44</sup>.

### Ejercicio 1:

#### Contenido principal: Memoria + sector. [2 en la matriz].

Enunciado: Los estudiantes realizan un ejercicio en el que deben dar cuenta del cambio en la actividad de un cruce específico de dos calles importantes para la historia de la ciudad. Inicia con el registro durante los días laborales y los fines de semana (para esto, cuentan con una cámara de video). Luego indagan a través de la iconografía disponible, cómo pudo haber sido la actividad en este mismo cruce en algunas fechas del pasado.

¿Además del cambio evidente en la arquitectura, que otros elementos son determinantes para establecer las diferencias entre los distintos momentos del día y las distintas épocas?

43 Las ilustraciones corresponden a una serie en la que se muestran los cambios en un sector específico de la ciudad de Bogotá: Avenida Jiménez entre carrea 8 y 7. Han sido realizados por Marcela Ángel y María Alejandra Carmona, estudiantes de Cuarto año en el programa de Arquitectura de la Universidad de los Andes en Bogotá, Colombia.

44 La definición de las preguntas es un trabajo que debe ser hecho por el conjunto de los estudiantes. Esto, permite que su participación sea activa en la formulación y en el desarrollo de los ejercicios.

## Ejercicio 2:

### Contenido principal: Pensamiento + ciudad. [4 en la matriz].

Enunciado: Los estudiantes realizan un ejercicio en el que hacen un análisis comparativo de algunas obras de arquitectura en dos periodos históricos determinados: la Colonia y el siglo XIX. Para esto, cuentan con un plano de la ciudad y sobre este, indican mediante convenciones la relación que guarda la localización de estos edificios con la noción de *segregación socio-espacial*.

¿Las obras de orden simbólico – representativo y las de orden utilitario corresponden con la localización de los diferentes grupos sociales (obreros, comerciantes, *burgueses* etc)?

## Ejercicio 3:

### Contenido principal: Imaginación + Obra de arquitectura. [9 en la matriz].

Enunciado: Los estudiantes realizan un ejercicio en el que basados en el estudio (análisis formal) de un ejemplo existente, producen un esquema conceptual donde alteran ciertos elementos del modelo y producen uno propio. Para lograr este *simulacro* deben construir dos maquetas esquemáticas: la de la obra estudiada y la propuesta. Con estas piezas como medios se debe argumentar el resultado.

¿Qué elementos son indispensables para entender la caracterización esencial de la obra existente y el esquema propuesto?

Los ejemplos de ejercicios presentados, corresponden a tres diferentes combinatorias realizadas [2,4 y 9 en la matriz operativa] sobre la base de un proyecto previamente acordado. Estas operaciones podrían ser infinitas, lo que supone la necesidad de fijar previamente, unos objetivos muy claros, además de establecer un énfasis particular. Decisiones que deben ser transparentes para los estudiantes y discutidas antes de iniciar los ejercicios. Preguntarse por aquello que se quiere indagar, así como por aquello que efectivamente se comprendió, someter a discusión los intereses que puedan surgir dentro de cada grupo de estudiantes puede ser de hecho una actividad muy enriquecedora y pone de manifiesto al mismo tiempo, la incidencia que tiene el profesor, como promotor y guía del proceso.

## Comentario final

La enseñanza puramente académica, llamémosla “moderna”, porque se supone que sea moderna, creo que es tan antigua como la Escuela de Bellas Artes de París, puesto que son los mismos criterios, la misma actitud de ver problemas puramente plásticos, independientemente de todos los problemas humanos, que tanto deben preocupar a la arquitectura y al urbanismo<sup>45</sup>.

Para cerrar, es preciso regresar a la pregunta planteada en el inicio: ¿debe hablarse de historia de la arquitectura ó, del estudio del ambiente construido? La respuesta, claramente depende del contexto en el que se plantee, tanto, como de los objetivos propuestos. En este caso, el interés está en validar el segundo enfoque, es decir la aproximación *topográfica* que implica una didáctica desde las condiciones que propone el lugar.

Es preciso insistir que se trata de una propuesta de carácter pedagógico, dirigida a estudiantes de arquitectura que inician su formación o bien, que adelantan algún énfasis en los ciclos posteriores, con lo cual, el alcance operativo se restringe a este ámbito, sin desconocer las consideraciones que tiene este enfoque en el marco de la discusión teórica e historiográfica<sup>46</sup>.

Hecha esta salvedad y con el fin de demostrar las ventajas que puede tener el estudio del ambiente construido respecto al de la historia de la arquitectura en el momento actual resulta indicado hacer una revisión de las tres dimensiones que, según se dijo, están contenidas en esta área del conocimiento. Estas son: la pedagógica–didáctica, la histórica–teórica y la disciplinar; dimensiones que actúan en estrecha relación.

En términos pedagógico - didácticos, resulta evidente que el propósito no es formar historiadores de la arquitectura y en cambio sí, se espera que los temas tratados y la dinámica impuesta por los ejercicios, contribuya a educar la mirada y a cultivar un sentido crítico respecto a la realidad observada y estudiada. Se

45 Salmons, Rogelio. En: Damián Bayón, Paolo Gasparini. *Panorámica de la arquitectura latino americana*. Ed Blume / Unesco. Barcelona / París. 1969 P. 98.

46 Ha estado muy presente en la discusión, si la historia debe o no tener un carácter operativo. Es preciso no obstante, recalcar que en tanto propuesta pedagógica, esta discusión debe ser tenida en cuenta y justificada su argumentación.

trata de indagar en conceptos centrales y poner en práctica herramientas que permitan construir elementos de juicio mediante los cuales acceder al núcleo disciplinar de la arquitectura, lo que es ya de hecho, un objetivo fundamental de la formación. Así, el estudio del ambiente construido, entendido en términos pedagógicos, puede constituirse en una manera para lograr la integración de conocimientos, un aprendizaje permanente y en términos didácticos, un recurso disponible, que puede perfeccionarse en tanto logre reunir, sistemáticamente, cada vez más información, tanto cuantitativa como cualitativa<sup>47</sup>.

En lo que respecta a la dimensión histórico-historiográfica, contenida en el ámbito de la formación del arquitecto, es necesario hacer evidentes las maneras mediante las cuales se ha estudiado y valorado la propia cultura de la arquitectura. Esto, en tanto problema historiográfico, implica reconocer que la arquitectura cuenta con su propia tradición de pensamiento en el que *la historia* ha tenido un papel fundamental y ha sido definido por las posibilidades y expectativas de cada época. Además, en tanto sigue siendo necesario el establecimiento de criterios de orden y categorizaciones, la presente propuesta insiste en que éstas deben provenir de la complejidad del ambiente urbano, donde participan simultáneamente muchos factores. Esto indica que una aproximación *topográfica* en oposición a la *cronológica* podría ser indicada en tanto los ambientes construidos (inmediatos y lejanos) hacen parte de *realidades* verificables, ante las que es posible interactuar y de esta manera modificar la mirada a la cotidianidad y hacer de esto una oportunidad para la reflexión del contenido social e histórico que nos define<sup>48</sup>.

Por último, en lo que respecta a la dimensión disciplinar, una aproximación desde los ambientes construidos y las obras de arquitectura (inmediata y lejana), entendidas como objeto-eventos, puede sin duda contribuir a reconocer que existen en todas, ciertos principios, elementos y relaciones básicas. Lo que a su vez, hace posible establecer múltiples conocimientos asociados al contexto, al entorno y a los edificios como tal<sup>49</sup>. Focalizar la mirada en un sector urbano, teniendo presente algunos edificios, puede indicar como ha sido el proceso de construcción (y destrucción), como ha sido habitado el espacio en las diferentes épocas, cómo ha sido significado y sobre qué valores éticos y estéticos. Es decir, permite entender que la arquitectura tiene responsabilidades y un alcance que va más allá de su propia materialidad.

## Bibliografía

BATTISTI, Eugenio. *Dos modos de estudiar la historia*. En: PATETA, Luciano. Historia de la arquitectura, antología crítica. Celeste ediciones, Madrid. 1997.

BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna* (1960). Taurus, Madrid 1963.

DE FUSCO, Renato. *Historia y Estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica*. (1970). Colección Documentación / Debates (DD). Alberto Corazón. Edición en español, Madrid 1972.

DREXLER, Arthur (editor). CHAFEE, Richard, DREXLER, Arthur, LENVINE, Neil y VAN ZANTEN, David. *The Architecture of the school des Beaux-arts*. The museum of Modern Art, N Y. 1977.

FREIRE, Paulo. *Cartas a quien pretende enseñar*. (1993). Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2008.

HEARN, Fil. *Ideas que han configurado edificios*.(2003). Gustavo Gili. Barcelona 2006.

KOSTOF, Spiro. *El arquitecto, historia de una profesión*. (1977) Cátedra, Madrid, 1984.

PEVSNER, Nikolaus. *Las academias de arte: pasado y presente*. (1940). Cátedra. Madrid, 1982.

---

47 La sistematización de la experiencia supone que los proyectos de estudio con base en ciudades/sectores/edificios específicos, se pueden retomar de un curso a otro. De esta manera, los estudiantes nuevos, cuentan con una base que deben complementar y mejorar. La sistematización de los proyectos, permite la profundización o la inauguración de nuevos proyectos.

48 Dice Paulo Freire al respecto: *El ideal de nuestra formación permanente está en que nos convenzamos de, y nos preparemos para, el uso más sistemático de nuestra curiosidad epistemológica*. En, Freire, P. Op cit. P. 127.

49 En términos operativos, el mapa constituye un recurso fundamental que permite asociaciones geo-referenciadas, con lo cual, actúa a manera de índice para cada uno de los proyectos de investigación.

PIZZA, Antonio. *La construcción del pasado. Reflexiones sobre Historia, Arte y Arquitectura*. Celeste, Colección "Intesecciones. Arte y Arquitectura". Madrid. 2000.

QUETGLAS, Josep. *Pasado a Limpio 2*. Pre Textos. Barcelona 2002.

ROSSI, Aldo. *Arquitectura para los Museos*. (1973). En "Escritos seleccionados sobre arquitectura y ciudad". Versión castellana. Gustavo Gili. Barcelona 1978. P. 204.

WAISMAN, Marina. *La estructura histórica del entorno*. Infinito, Buenos Aires 1972

WATKIN, David. *The rise of architectural history*. The architectural press, London 1980.

#### **Publicaciones en Revistas especializadas y otros formatos:**

ALOF SIN, Anthony. *Toward a History of teaching Architectural History: An introduction to Herbert Langford Warren*. En JAE (Journal of Architectural Education), No1 Autumn 1983. P. 2-7.

ANDERSON, Stanford. *Architectural History in Schools of Architecture*. En JSAH (Journal of the Society of Architectural Historians) Vol 58 No 3. Architectural History 1999 /2000 (Sep 1999). P. 282 - 290.

BOHIGAS, Oriol; ABALOS, Iñaki; MANSILLA, Luis M.; MURO, Carles. *La Formación del Arquitecto*. [Simposio Internacional] (Videograbación). Ponentes: Iñaki Ábalos, Josep Anton Acebillo, Michael Chadwick, Mikel Corajoud, James Corner, Marta Malé-Alemany, Josep Lluís Mateo, Luis M. Mansilla, Moshen Mostafavi, Carles Muro, Nikolaus Pastavos & A. Derin Inan, Luis Rojo, Kelly Shanon, Brett Steele, Necdet Teymur, Julián Vargas, Charles Walker, Mark Wigley. - . Barcelona 21, 22 y 23 de 2005.

CARPO, Mario. Georgia Institute of Technology. *Why architectural historians are not being hired (and often should be fired)*. En: Boletín del EAHN (European Architectural History Network) , Marzo de 2010.

CRET, Paul. *The Ecole des Beaux- Arts and the Architectural education*. En JSAH (Journal of the Society of Architectural Historians) Vol 1 No 2 (April 1941) Pág. 3 - 15.

CHEWNING, J. A. (University of Cincinnati). *The Teaching of Architectural History During the Advent of Modernism, 1920s-1950s*. In *The Architectural Historian in America*, edited by Elisabeth Blair MacDougall, 101-10. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1990

MORGENTHALER, Hans. *Chronology vs. System: Unleashing the Creative Potential of Architectural History*. Journal of Architectural Education (JAE) Vol 48, No 4 (May 1995) P. 218 - 226.

TORRE, Susana. (New York University) En: *Teaching architectural History in Latin America: The elusive unifying architectural discourse*. JSAH (Journal of the Society of Architectural Historians) Dec. 2002. P. 549 – 558.

Ponencias al Congreso "History, Theory and Criticism of architecture and art". MIT 2003.

[http://architecture.mit.edu/htc/pedagogy/no\\_frames/bibliography.html](http://architecture.mit.edu/htc/pedagogy/no_frames/bibliography.html)

Portal del proyecto "Historia en obras". UPC, ETSAB. Barcelona.

<http://descartes.upc.es/historiaenobres/index.php>

Presença, espaço e intersubjetividade na obra de Oscar Niemeyer<sup>1</sup>

Presence, space and intersubjectivity in  
the work of Oscar Niemeyer

**Raquel Manna Julião e Vera Casa Nova**

**Raquel Manna Julião** é mestre em arquitetura pela University College London Bartlett Scholl e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da UFMG.

**Vera Casa Nova** é poeta, ensaísta e professora da Faculdade de Letras da UFMG. Autora de *Estação imagem :desafios* (Editora UFMG, 2002); *Fricções. O traço o olho e a letra* (Editora UFMG, 2008); *Algumas semióticas* (Editora Autentica, 2009).

---

1 Este ensaio decorre da tese de doutorado "A heterotopia em Oscar Niemeyer", atualmente em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, FALE-UFMG.

## Resumo

Este trabalho ensaia uma aproximação à obra de Oscar Niemeyer – especificamente o Museu de Arte Contemporânea de Niterói e o Memorial da América Latina em São Paulo – através de *imagens dialéticas*. Ao invés de uma análise da forma e da função, essa noção permite, num primeiro momento, introduzir a questão da relação subjetiva com a obra. Num segundo momento, a imagem dialética é capaz de promover uma articulação entre obra e discurso, já que, dessa perspectiva, a *forma está sempre em formação*, sendo capaz de gerar novos discursos capazes de inquietar os campos discursivos vizinhos. Nossa leitura lança mão das noções de *presença* e de *espaço em obra* como operadores conceituais. A *presença* está ligada à relação subjetiva que se estabelece no contato com a obra e que se baseia especialmente no antropomorfismo, seja por semelhança ou pelo estranhamento produzido pela dessemelhança entre a forma da obra e a do corpo humano. A noção de *espaço em obra*, que caracteriza a arte moderna, relacionada à incorporação do espaço comum à obra através da abertura da forma, é que introduz a relação intersubjetiva.

**Palavras chave:** Oscar Niemeyer. Imagem dialética. Presença em obra. Espaço em obra.

## Abstract

*This paper approaches the work of Oscar Niemeyer – specifically the ‘Museu de Arte Contemporânea’ in Niteroi and the ‘Memorial da América Latina’ in São Paulo – by the means of dialectical images. Instead of analyzing form and function, this notion allows, in the first moment, to introduce the question of the subjective relation. In a second moment, dialectical image is able to promote articulation between the work of art and the discourse, considering that forms are always in the process of formation, being able to generate new discourses which can disturb the surrounding discursive fields. Our ‘reading’ is illuminated by some concepts from the theory of art, as the notions of presence and space in work (espace en oeuvre). Presence explains the subjective relation established in the contact with the work of art and is based especially in anthropomorphism, whether by similarity or the estrangement produced by dissimilarity between the form of the work and that of the human body. The notion of espace en oeuvre, which characterizes the modern art, concerns the incorporation of the common space to the work of art by the opening of the form, and introduces the intersubjective relation.*

**Key-words:** Oscar Niemeyer. Dialectical images. Presence in work (en oeuvre). Space in work (en oeuvre).

## Introdução

Este trabalho parte do pressuposto de que a arquitetura de Niemeyer, especialmente a definida pela curva, é suscetível de uma abordagem com a utilização de conceitos da teoria e crítica das artes plásticas, considerando que o arquiteto ele mesmo refere-se à sua produção como arte. Abordar uma obra como arte corresponde a, para além de analisá-la do ponto de vista plástico-funcional, perguntar por que ela nos toca e inquieta.

Partimos de uma visão fenomenológica segundo a qual o valor de arte de uma obra não decorre da representação. Seu valor, ou sua verdade, está na intensidade da forma, que define sua *presença*. A *presença* está relacionada a uma estranheza que a obra é capaz de provocar.

Grande parte da obra de Niemeyer é marcada pelo uso da linha curva. Ou das curvas, já que o arquiteto trabalha com curvaturas variadas, inclusive as definidas pela inflexão em transição contínua. Um uso muito particular: como definidora da solução formal e também do sistema estrutural – isto é, da estrutura material, aquilo que mantém ‘de pé’ o objeto edificado. A curva em Niemeyer não é, assim, apenas um dos elementos da composição, e muito menos um elemento secundário ou decorativo. Ao contrário, ela define todos os níveis da arquitetura<sup>2</sup>. Isso é obtido com o uso de cascas de concreto armado resultando em soluções singulares. Perguntamos, então, se o trato do concreto moldado em formas dobradas é que conferiria *presença* a essas obras, elevando-as ao estatuto de objeto de arte.

---

2 Esses níveis são, conforme propomos: o volume, ou o objeto que se vê ou se toca a partir do exterior; o espaço interno; a estrutura física (ou sistema estrutural); e a forma (ou estrutura formal) que é a maneira como os elementos que compõem o objeto estão articulados.

## Presença em obra

Examinamos aqui, inicialmente, as idéias discutidas por Didi-Huberman<sup>3</sup> a propósito do objeto minimalista. Isso porque o arquiteto adota estratégias semelhantes às aquelas que orientaram a produção minimalista: a eliminação do detalhe e a busca de um todo sem partes; a rejeição a qualquer conteúdo iconográfico e aos modos de optatividade; a tentativa de eliminar a temporalidade, protegendo o objeto contra as mudanças de sentido ou a simples ação do tempo<sup>4</sup>.

A arte minimalista pretenderia, assim, apresentar-se como objeto de certeza não apenas visual, mas também de certeza conceitual, livre de qualquer conotação. Em poucas palavras, o objeto minimalista seria apenas o que se vê em sua especificidade mesma. Entretanto, e sempre conforme Didi-Huberman, o objeto minimalista reivindica também uma presença. A noção de presença, se por um lado complementa, por outro lado coloca-se em relação paradoxal com a especificidade. Isso porque a presença só existe enquanto a obra é experimentada. E se há experiência, há relação subjetiva.

A *presença em obra* é uma elaboração da noção benjaminiana de aura<sup>5</sup>: a aparição única de uma coisa distante (Benjamin, 1996, p.179) ou uma distância identificada com a maneira de a obra de arte se instalar no contexto da tradição. Mas Didi-Huberman<sup>6</sup> fala da aura para além da questão da tradição: como uma *dupla distância*, ou espaçamento. Espaçamento que ocorre simultaneamente em dois níveis, como uma distância desdobrada: o longe e o perto em relação recíproca, pois a lonjura que aparece já é um aproximar-se na medida em que se dá à vista. A visibilidade é, então, dom da lonjura, estando mais relacionada à percepção ótica e ligada à profundidade. Por isso ela é a forma espaço-temporal do movimento vivo. Já a utilidade – ou a percepção háptica – se produz só quando o objeto é separado do vazio que o cerca, criando assim certa distância. Daí a dupla distância.<sup>7</sup>

A aura é também o poder que tem o objeto de nos olhar, evocando imagens que vêm da memória involuntária, mas não só as referentes às várias associações que a obra adquiriu ao longo do tempo, testemunhas de uma existência histórica. O objeto aurático desdobra, para além de sua visibilidade, imagens em constelações que abrem seu aspecto e sua significação, gerando inquietação, uma espécie de comoção, que viria do caráter de limiar que tem uma obra de arte. Seu caráter enigmático de passagem, de portal entre a vida e a morte, correspondente à intensa angústia gerada pela sensação de algo que é ao mesmo tempo estranho e familiar (*unheimlich*). Didi-Huberman sustenta que essa noção freudiana é a que melhor responde ao que Walter Benjamin descrevia como o caráter estranho e singular da imagem aurática, que pode ser descrita em termos de algo recalcado que retorna na esfera visual<sup>8</sup>. É essa angústia que confere a intensidade da forma: sua verdade, ou sua capacidade de provocar uma inquietante estranheza, tornando o objeto aurático portador de um valor de culto. Afastamento – ou dupla distância – e intensidade da forma é que definem a presença.

A forma existe em relação a outras formas e, em especial, à do corpo humano. O dinamismo da forma está certamente associado à noção de organicidade, ao corpo que nasce, cresce e morre. E isso suscita a antiga discussão relativa à forma orgânica – relacionada à vida e à linha curva, e à forma geométrica, essa última ligada ao artificial e à linha reta. Seria então a forma geométrica sem relação com o humano?<sup>9</sup>. Em outros termos, seria a forma geométrica desprovida de presença? Didi-Huberman sugere que o antropomorfismo vai além da analogia com o corpo humano. Apresenta-se, por exemplo, na estatura (com relação à estatura do homem) ou na *voluminosidade*, que articula o volume tátil a certa luminosidade ótica, ou o corpo da obra à dupla distância. A geometria está em confronto com a ausência do corpo humano. E ausência (enquanto falta, vazio) é motor dialético do desejo e do luto, ou trabalho psíquico do que se

3 DIDI-HUBERMAN, 1998.

4 De fato, parte considerável da produção arquitetural de Niemeyer, especialmente a das últimas décadas, é concebida como um todo volumétrico, desprovido de detalhes. Além disso, essas obras não ‘pedem’ um ponto de vista privilegiado para sua apreciação; ao contrário, para conhecê-las é necessário contorná-las e percorrê-las. Ainda, como quase toda a produção modernista em arquitetura, rejeita qualquer referência histórica e materiais de construção tradicionais, preferindo materiais industrializados. Essas seriam maneiras tentar proteger o objeto contra mudanças causadas pelo uso e pela degradação dos materiais.

5 BENJAMIN, 1996, p.179.

6 DIDI-HUBERMAN, 1998.

7 E esse aspecto é especialmente importante na arquitetura, já que ela trata de objetos que são necessariamente ‘percorridos’.

8 DIDI-HUBERMAN, 1988, p.230.

9 Essa questão é relevante na presente discussão, pois a arquitetura é uma forma de arte que não pode prescindir da geometria (mesmo que se trate de uma geometria não euclidiana, isto é, não plana) por razões operacionais, construtivas.

confronta com a morte. A geometria teria, então, algo de especificamente humano, e é nesse sentido que pode ser pensada como antropomorfa.

A ausência marca assim a interioridade do objeto minimalista. Essa interioridade não é equivalente a um conteúdo de significação e de origem da obra: é uma interioridade vazia, definindo um lugar que é aberto e fechado a um só tempo: interioridade dobrada. Aí há algo de humano, mas de uma humanidade apenas indicada, por índices, por vestígios, por dessemelhança. Se um volume geométrico nos inquieta é a partir de sua dessemelhança visual com nosso corpo e da (consequente) perda que opera. Assim, a noção de antropomorfismo deixa de ter apenas aquela significação trivial, mimética e psicológica.

## Imagem dialética

Essa noção também vem de Walter Benjamin, mas é elaborado por Didi-Huberman, que pensa a experiência aurática não como originada na crença ou na tradição, mas relacionada à articulação entre a dupla distância – a dos sentidos, háptica e ótica – e a dos sentidos (signos) semióticos, incluindo seus equívocos. Essa articulação é chamada imagem dialética na medida em que realiza uma síntese, mas não uma síntese tautológica e pacificadora. Para Didi-Huberman a forma é dinâmica, está sempre em transformação. E por isso a forma é acontecimento único, e, ao mesmo tempo, é deformadora de formas já formadas: “a obra de arte é um meio de destruir o automatismo perceptivo”<sup>10</sup>. O sentido, assim, cintila de ambigüidade, e ambigüidade é a manifestação imagética da dialética.

A autenticidade, ou valor de verdade da obra, está relacionado à quebra da falsa totalidade, pois a imagem dialética faz aparecer outras imagens, instaurando a crise, obrigando-nos a olhá-la verdadeiramente e, ao escrevê-la, constituí-la. O analista, ao escrever a crítica da imagem dialética (que é o mesmo que dizer a crítica da forma artística) produz “uma nova relação do discurso com a obra, uma nova *forma* de discurso, também ela capaz de transformar e de inquietar (...) os campos discursivos circundantes”<sup>11</sup>. Assim, o discurso interpretativo reinventa as regras de sua própria tradição, sua própria ordem discursiva. A imagem dialética é, portanto, geradora de efeitos teóricos, produtora de conhecimento.

## Espaço em obra e intersubjetividade

Se a *presença* traz a subjetividade para o que se pretendia ‘objeto específico’, a noção do *espaço em obra* provoca a questão da intersubjetividade. Conforme a discussão de Tassinari<sup>12</sup>, a arte contemporânea só se individua quando completada pelo espaço do mundo em comum, o qual o espectador não abandona inteiramente. Sendo incompleto, o espaço da obra precisa conectar com o espaço comum, contendo-o. Uma obra contemporânea solicita o espaço do mundo para nele se instaurar como arte, afetando-o. Paradoxalmente, o espaço comum permanece inalterado. Essa relação, inclusiva e excludente a um só tempo, é que constitui o espaço em obra. Por solicitar dessa maneira o mundo do espaço comum, aberto à participação de outros, o espaço em obra é também intersubjetivo.

Assim, enquanto o espaço ótico (da arte naturalista) era subjetivo, no sentido de que determinava o ponto de vista do espectador, o espaço em obra, ou espaço moderno, tem uma infinidade de pontos de vista, construindo assim uma teia intersubjetiva.

A comunicação entre o mundo da obra e o mundo em comum instaura-se pela imitação do fazer da obra: os (aparentes) traços de sua fabricação, ou os sinais do fazer. Esses traços, que informam o processo de execução, é que confeririam a artisticidade à obra contemporânea, e está ligada à sua capacidade de captar o espectador para a trama intersubjetiva. No naturalismo, ao invés, a artisticidade estava justamente nos artifícios empregados para ocultar os sinais do fazer.

---

10 EICKHENBAUM apud DIDI-HUBERMAN, 1998.

11 DIDI-HUBERMAN, 1998, p.178.

12 TASSINARI, 2001.

## Presença e intersubjetividade na obra de Niemeyer

Tomamos aqui duas obras da fase madura de Niemeyer, o Museu de Arte Contemporânea em Niterói – MAC – (1993) e o Memorial da América Latina em São Paulo (1985). A primeira delas é uma obra isolada, e fortemente integrada à paisagem, a outra implantada em plena malha urbana de São Paulo, contrastante com o entorno, composta de um conjunto de edificações que parecem dialogar entre si.



Figura 1: Museu de Arte Contemporânea de Niterói - MAC (1996)



Figura 2: MAC, rampa e pilar

Num primeiro olhar, a partir de um ponto distante, pode-se captar a forma geral dessa obra: um disco espesso cujo diâmetro aumenta segundo uma relação linear, assentado em um pedestal, sem solução de continuidade, isto é, feito do mesmo material e com uma transição suavizada pela curva, configurando assim um volume compacto. Não se parece com nenhuma obra de arquitetura conhecida.

A figura 2 mostra aproximadamente<sup>13</sup> o que vê o visitante que começa a subir a rampa de acesso ao edifício. Num ‘primeiro plano’, a própria rampa desdobrando-se. Mais além, e na altura dos olhos do visitante, está o pilar de sustentação do edifício, que brota como um caule de um espelho d’água, o qual se confunde com o mar ao fundo. Mais além, a cidade do Rio de Janeiro. Desse pilar parece desabrochar uma estranha forma, que se abre para o céu. Forma branca cortada por uma listra horizontal escura, e que ejeta uma língua serpenteante. É tudo. Se desconsiderarmos essa língua/rampa, a edificação apresenta-se como um volume saído de uma única fôrma: um corpo.

A organicidade é evidente (não pudemos evitar expressões como brotar ou desabrochar), mas o antropomorfismo em obra vai além disso. Em termos de estatura, ou da relação entre o objeto e o corpo humano, não há nenhuma referência dimensional clara, já que não se vê portas ou janelas e nem escadas, que são normalmente desenhadas na dimensão do passo humano<sup>14</sup>. Mas, se por um lado a rampa vela a relação com a estatura humana, por outro lado ela humaniza esse objeto, ao introduzir uma descontinuidade na forma, abrindo uma fenda, introduzindo uma falha. Ainda, a convexidade – e essa não se quebra com a marcação horizontal (da fita de vidro escuro e da própria cobertura plana) – a convexidade faz adivinhar uma concavidade em obra: interioridade.

Implantada num promontório, a obra pode ser vista de múltiplos pontos da baía de Guanabara. Embora estranho, o volume é simples e claro. A quase simetria radial que caracteriza a forma dispensa a necessidade de um ponto de vista privilegiado para sua apreciação, o que multiplica a visibilidade, bem como a possibilidade de ir à sua direção.

Essa alta acessibilidade convida o visitante a aproximar-se e a realizar o percurso espiralado da rampa, a qual, ao mesmo tempo em que conduz ao edifício, leva o visitante num passeio pela paisagem circundante. O mar, as montanhas e a cidade são necessariamente incorporados à obra nesse trajeto. Estamos diante de uma explosão de visibilidade dada pela interpenetração de espaços: toda a paisagem está imantada pela presença corpórea da obra, e todo o espaço externo invade o edifício. Espaço em obra na máxima potência.

Uma vez dentro do edifício, o visitante é atraído simultaneamente pelo espaço do interior da sala de exposições, e pelo exterior, visível a partir de qualquer ponto da ‘varanda’ que acompanha todo o perímetro

13 A visão humana não coincide exatamente com o quadro captado pela câmara fotográfica.

14 Esses elementos, de fato, são marcas antropomórficas incorporadas à arquitetura tradicional.

do pavimento de exposições, vedado por um painel de vidro (em forma de anel: aquela listra escura que se vê de fora). Não há peças estruturais aparentes, resultando em grande vão livre. Os painéis que confinam a câmara central vedam-na parcialmente, deixando entrever a varanda e seu revestimento transparente.

Nossa leitura – via imagem dialética – começa por identificar alguns pontos de ambigüidade. Para descrever a forma global, percebida à distância, usamos acima a expressão ‘volume sustentado por um pedestal’. Essa não é uma situação usual para um objeto de arquitetura – tanto por razões técnico-estruturais, quanto por razões funcionais. Estar sobre um pedestal é situação própria de uma escultura. Esse é, ainda, um pedestal paradoxal. Primeiro, pela proporção, já que a largura da porção sustentada excede em muito o diâmetro do suporte, resultando numa aparência de instabilidade. Segundo, pela continuidade. Um pedestal normalmente é distinto do objeto que sustenta, feito de um material diferente, estabelecendo clara descontinuidade. E esse não é o caso do MAC. Além disso, e apesar da aparente solidez desse elemento, trata-se de um pedestal oco. Ao percorrer o edifício descobrimos que por ali passam os elevadores que fazem a ligação das áreas de administração e exposição com a parte subterrânea, onde funcionam o restaurante e o auditório.

Outra imagem dialética é revelada na tensão resultante da negação e afirmação simultâneas do material. A natureza material da obra – a necessidade de sustentação do edifício – é contradita pelo apoio único e relativamente diminuto que parece desafiar a força da gravidade. Por outro lado, o concreto em curva afirma a natureza plástica do concreto armado, já que esse material é perfeitamente adequado à moldagem. Além disso, as marcas do fazer aparecem na textura do objeto, pois as fôrmas da moldagem em curva são compostas por diversas tiras de madeira, descartadas após a cura do concreto. As regras que orientaram a confecção do objeto estão aparentes ali, e enfatizadas pela simetria radial: os procedimentos de montagem de fôrmas, ancoragem, armação, concretagem e desfôrma. São marcas de artisticidade, que conectam a obra ao mundo comum.

Mas a própria implantação do edifício – que, aliada à forma, define a visibilidade e a agudeza da relação entre o espaço da obra e o espaço comum – é também uma marca do fazer, pois revela uma clara intenção projetual.

Há ainda um aspecto do espaço em obra que traz uma intensa pulsação a esse edifício, e está ligado à sua função. É importante lembrar que, embora a estejamos abordando como uma escultura, essa obra tem uma função utilitária, como qualquer arquitetura. No caso, a função de abrigar um museu. A transparência que traz o mundo comum para o espaço interno faz dos elementos da paisagem objetos de exposição. E os objetos de arte expostos – eles mesmos interioridades vazias – são pólos de relações intersubjetivas. A sobreposição de espaços em obra, aliada à intensidade da forma, faz dessa arquitetura um objeto aurático, capaz de sustentar a angústia da inquietante estranheza e a tensão da dupla distância.

## O Memorial da América Latina

Essa obra tem características muito diferentes daquelas do MAC. O Memorial está implantado numa densa região industrial decadente da cidade de São Paulo, numa cota altimétrica relativamente baixa, o que compromete sua visibilidade. O Memorial, enquanto conjunto de edificações é mais visível a partir do acesso principal pela estação de metrô vizinha, e da passarela de pedestres que une as duas praças que compõem o conjunto.

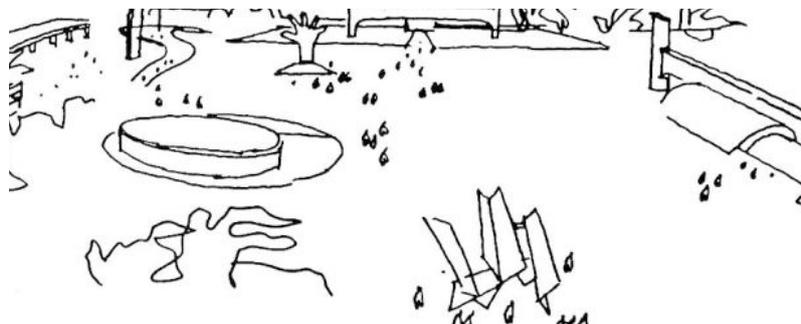


Figura 3: Memorial da América Latina em croquis esquemático de Niemeyer<sup>15</sup>.

15 UNDERWOOD, 2003, p. 136. Essa visada de daria a partir do acesso principal. O Parlamento (também chamado Parlatino) foi incluído posteriormente e não consta deste croquis original. A presença desse edifício, porém, obstrui totalmente a visão do Teatro, ao fundo.

O que mais chama a atenção, à primeira vista, é a diversidade de formas dos edifícios e, ao mesmo tempo, a repetição do contraste entre o branco das formas em concreto e o preto dos panos de vidro.

A partir do acesso principal, vê-se imediatamente o Salão dos Atos, espaço para cerimônias, em forma de uma abóbada apoiada em amplo pórtico dotado de altas ‘torres’ as quais nascem em um espelho d’água.



Figura 4: vista frontal do Salão dos Atos, vista lateral da Biblioteca.

À direita está a Biblioteca, cuja forma também combina linhas retas e curvas. O pórtico em concreto também termina em torres, e resulta mais ‘achatado’, pois esse edifício é mais largo que o anterior. Aqui abóbadas menores antecedem o pórtico, marcando a entrada quase central. À esquerda fica um edifício de volume cilíndrico em vidro escuro, a Galeria, implantado em espelho d’água, como o Salão dos Atos.<sup>16</sup>

Atravessando a passarela, o visitante alcança a segunda praça e depara-se com a Administração<sup>17</sup>, único entre os edifícios a apresentar volume prismático, pendurado em um robusto pórtico de concreto.



Figura 5: Administração/Centro de Estudos latino-americanos.

16 Esse edifício foi projetado para ser um restaurante, e hoje abriga uma galeria de arte.

17 Projetado para ser o Centro de Estudos Latino-americanos.

À frente está o Pavilhão da Criatividade, destinado a exposições de artesanato. Implantado em curva e dotado de uma marquise sustentada por grandes peças, cria um enquadramento dinâmico do entorno, na medida em que esse espaço é percorrido. O edifício do Parlamento é um grande cilindro revestido em vidro preto que fazia o Pavilhão.

Ao fundo, o Teatro Simon Bolívar. Visto de frente, parece uma casamata de concreto. Mas um pequeno deslocamento permite identificar uma sucessão de abóbadas em casca de concreto, penduradas em um pórtico externo, o qual tenta se confundir com o volume. As laterais são vedadas com vidro preto.



Figura 6: Teatro Simon Bolívar, vista lateral.

São formas simples, embora estranhas, todas topologicamente centradas. Entretanto, a convexidade em obra é diminuída pelo uso dos painéis de vidro que geram descontinuidade no tratamento das superfícies de vedação. Se a concavidade (e a interioridade) está comprometida, o antropomorfismo é enfatizado por um conjunto de relações geométricas e regras de composição capazes de garantir a *presença em obra*: relação entre reta e curva, claro e escuro, liso e áspero, apoiado e dependurado, regular e irregular.

Se, a primeira vista, o uso da curva parece predominante, a observação revela que isso só ocorre nos edifícios cilíndricos (Parlatino e Galeria). Os demais mostram uma relação dialética entre a linha curva e a linha reta. No caso dos edifícios cobertos por abóbadas, a exo-estrutura aporticada tem grande impacto visual. Mesmo no Teatro, onde essa estrutura não é evidenciada por ser colada ao corpo do edifício, a linha horizontal marca fortemente a fachada frontal. No Pavilhão da Criatividade a relação entre curva e reta é mais sutil: uma sequência de pórticos formados por segmentos de reta que se justapõem segundo uma linha curva. A exceção fica por conta da Administração que, se por um lado não faz uso da curva, por outro lado reitera a proposta do pórtico agigantado.

E ainda, os volumes que fazem uso da curva ‘dialogam’ entre si. Há correspondências entre aqueles de forma cilíndrica, por um lado, e os cobertos por abóbadas, por outro. Entre os abobadados, temos os de seção parabolóide (Biblioteca e Teatro), em relação àquele de seção circular (Salão dos Atos). Seção circular é também o que relaciona esse último volume àqueles cilíndricos (Parlatino e Galeria). Mas nesse último caso se trata de uma relação não tão evidente, já que está sendo relacionada uma seção vertical com seções horizontais.

Igualmente importante é o aspecto técnico-estrutural, isto é, a forma de sustentação das edificações, já que a solução construtiva tem resultado plástico imediato em Niemeyer. Assim, temos os edifícios simplesmente apoiados no solo – como a Galeria, o Pavilhão e o Parlatino, e os edifícios pendurados em mega exo-estruturas, como a Biblioteca, o Teatro e a Administração. O Salão dos Atos, o mais solene de todos eles, apresenta uma mistura das duas soluções, com sua carga apoiada no enorme pórtico. Esse edifício, bem como a Galeria, parecem apenas flutuar em seus espelhos d’água, resultando numa imagem ambivalente.

Essas relações cruzadas que garantem tanto a diversidade das formas quanto a unidade do conjunto, também ocorrem nos materiais: o par vidro plano, escuro e liso / concreto curvo, claro e fosco estabelece localmente (no nível da edificação) uma relação de contraste, e no nível global (do conjunto), uma

relação de similaridade. Novamente uma similaridade levemente deslocada, como no caso do vidro, que mesmo mantendo suas características de cor e textura, pode estar recobrando superfícies planas ou curvas. Contrariamente ao que seria esperável, a cor clara não é luminosa, pois a superfície áspera do concreto não reflete a luz; a escura, pela natureza do material, é transparente e, dependendo da incidência de luz, espelhada.

Contrastes, deslocamentos e ambigüidades configuram a imagem dialética dessa obra (como vimos, a ambigüidade, segundo Didi-Huberman, é a manifestação imagética da dialética). Essas relações só podem ser percebidas na medida em que o espaço é percorrido, pois não há um ponto de vista único que proporcione visibilidade do conjunto. Nem há distância suficiente. Cabe falar de uma visualidade implodida, fragmentada. O mundo em comum é conectado à obra de maneira um tanto bruta e desarmoniosa, porém ele não pode ser abandonado, especialmente quando se atravessa a enorme rampa serpenteante. A obra não se integra à paisagem, e ainda assim ela cria uma densa rede intersubjetiva. E mais, os edifícios apresentam-se em relação necessária com as outras formas do conjunto, numa espécie de superposição de auras. Eles não apenas atraem nosso olhar e nos olham, eles são corpos que se entreolham.

## **A semiose infinita da imagem**

Vimos com Didi-Huberman que é no antropomorfismo que a forma é presença, mas essa só se torna realmente visível através do trabalho de interpretação pela via da imagem dialética. No caso do Museu, examinado acima, não era exatamente o pedestal/pescoço ou a rampa/língua que conferiam a intensa presença antropomórfica da obra. Nem mesmo a acentuada concavidade – que faz adivinhar a interioridade – era suficiente para qualificar a presença em obra. Antes, era a refinada relação entre a curva e a reta, a maneira como a forma era moldada em dobra. A dobra, sempre definida pela inflexão, mostra a natureza fluida e elástica da matéria, sua capacidade de se transformar.

Com efeito, a forma dobrada dobra o espaço e institui um dentro/fora. Na medida em que interior e exterior não podem ser definitivamente separados no contexto do espaço moderno, conforme nos ensina Tassinari, a forma institui uma abertura no espaço. É a abertura que torna possível a relação com o mundo, com o outro. É a via da intersubjetividade. Em nossa imagem são aberturas: a fenda que conecta a rampa, a própria rampa que perturba a simetria, a transparência do pano de vidro. É aberto o volume mesmo da obra, que se oferece para a abóboda celeste.

No Memorial o efeito de dobradura é multiplicado pelo uso de curvas diversas – resultantes tanto de moldagem em curvaturas por inflexão contínua, quanto de moldagem em curvaturas de raio constante – mas também pelas relações fortemente contrastantes e ambíguas. Essas relações (entre reta e curva, claro e escuro, liso e áspero, apoiado e dependurado, regular e irregular), que são marcas do fazer dessa obra, entrelaçam os edifícios, num jogo de proximidade e distância, simpatia e estranhamento gerando a angústia do estranho-familiar. Entretanto, o caráter fragmentário do conjunto indica que há sempre mais a ver, e provoca certa ansiedade por uma visão de totalidade. Intensamente presentes para nós, os edifícios parecem sê-lo também entre eles, como se fossem fantasmas uns para os outros.

A discussão acima mostra como a descrição da obra, em termos de presença e de espaço em obra é capaz de criar outras imagens, que sempre podem ser descritas em novos textos, desdobrando-se em novas imagens. A obra, ou sua imagem, pois é ela que pode ser lida, é feita dessa tessitura, sempre passível de modificações, acréscimos, transformações. Esse tipo de leitura como apreensão de sentidos de um texto não equivale a uma análise da obra, ou sua decomposição em forma, conteúdo (ou função) e considerações sobre o contexto sócio-histórico. Mas a imagem dialética pode articular forma/transformação com conhecimento/crítica do conhecimento: ela mostra que criação e conhecimento estão imbricados.

Nossa leitura pretendeu lançar luz sobre as possíveis inquietações de campos discursivos vizinhos ao da arquitetura. Vimos como, no caso do Museu, a paisagem – e com ela a geografia mesma – da baía da Guanabara se transformou. Também a relação da arquitetura com a arte contemporânea foi tocada, já que o edifício mesmo se oferece ao espaço como uma obra de arte. Ou a relação da arquitetura com a técnica do concreto armado, que ali é encarnado na forma dobrada (e redobrada). No Memorial, a especificidade dessa relação é potencializada. A proposição desse estranho espaço público incrustado na malha urbana inquieta o campo do próprio pensamento urbanístico.

E ainda, o concreto moldado segundo variação contínua equivale também a uma modulação temporal que implica tanto a inserção da matéria em um processo de variação como num desenvolvimento contínuo da forma. Esse processo resulta em uma forma única, irreprodutível. Com isso o arquiteto quer – e declara reiteradamente – é surpreender o outro. A ‘surpresa’, sensação ambígua, por sua capacidade tanto de paralisar quanto de mobilizar, de maravilhar e de espantar, promove ainda uma interrupção na vivência convencional do tempo, pois ela diz respeito a um momento não homogêneo em relação ao restante do tempo. A surpresa é uma espécie de inflexão no tempo que acompanha a inflexão realizada pela dobra no espaço. Finalmente, o uso dessas estranhas formas dobradas inquieta o campo do pensamento filosófico ao marcar também uma posição ética. Trata-se de uma ética do descompromisso com formas constituídas de experiência e da possibilidade de escolha de novos modos de existência.

## **Bibliografia**

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

DELEUZE, G. *A dobra – Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papyrus Editora.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ESCOBAR, E. *Alguns temas da estética francesa contemporânea*. [www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/alguns\\_temas\\_da\\_estetica\\_francesa\\_contemporanea/artigos219232.pdf](http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/alguns_temas_da_estetica_francesa_contemporanea/artigos219232.pdf)

MILLER, J.A. *A erótica do tempo*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 2000.

TASSINARI, A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UNDERWOOD, D. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

# Louis Kahn, Professor: a fala do indizível<sup>1</sup>

## The Professor Louis Kahn: an untellable speech

**Rafael Simões Mano**

**Rafael Simões Mano** é arquiteto e Urbanista (FAU/UFRGS, 1998), Mestre em engenharia, na área de edificações e comunidades sustentáveis (NORIE/PPGEC/UFRGS, 2004), Doutorando em arquitetura, na área do ensino de projeto (PROARQ/UFRJ, desde 2008), Professor Assistente na área do Projeto de Arquitetura (UFT, desde 2004).

---

<sup>1</sup> Baseado no texto do trabalho final de avaliação da disciplina “Leituras Poéticas em Arquitetura” (FAR 801) do Curso de Doutorado em Arquitetura, PROARQ/FAU-UFRJ.

## Resumo

O discurso de Kahn, eminentemente poético, fala de significados e essências, fala da relação do homem com a vida, do arquiteto com a obra. Sua maneira de entender a arquitetura e de como inventá-la tornou-se matéria de trabalho de importantes teóricos da fenomenologia e contribui até hoje para o ensino de arquitetura. Este texto apresenta um pouco do trabalho e das idéias deste importante arquiteto e professor do século XX, discutindo seu processo, ou sua didática, apoiada em discurso poético, tentando verbalizar algo difícil de alcançar com palavras.

**Palavras-chave:** Ensino de projeto - Projeto de arquitetura – Fenomenologia

## Abstract

*Kahn's speech was mainly poetic. It was about meanings and the essence of things, the relationship between man and life, between the architect and his work. Kahn's particular way of understanding architecture and the design process has become a working tool for important phenomenology theoreticians and it contributes to architecture teaching until today. This paper presents a small part of the work and ideas of this important 20th. century architect and teacher, by discussing his procedures or didactics - that was backed by a poetic speech - and tries to verbalize something that is hard to achieve through words.*

**Key-words:** Teaching of architecture design, Architecture design, Phenomenology

## Introdução

A *instituição humana*, o *mensurável* e o *imensurável*, a *transcendência*, o *contato*. O modo de fazer, ou a abordagem tão particular de Louis Kahn, que lançou tais palavras ao mundo da arquitetura, dificulta classificações ou associações de sua obra a movimentos, estilos ou escolas, apesar de uma aparente [in] acomodação ao movimento moderno. Ele sustentava que a forma emana de uma amorfa, porém distinta, determinação da vontade do edifício.

“– O que o edifício quer ser?”

O caminho para responder à famigerada pergunta se monta na idéia do contato com a *natureza das coisas*, com a natureza das *instituições humanas*. Retornar ao princípio, lugar limpo de influências, puro ao espírito, buscando a essência das coisas e das instituições do homem, foi um pouco a *maneira de fazer* deste arquiteto, nascido em 1901, na Estônia com o nome de Itze-Leib Schmuilowsky e transferido para os Estados Unidos logo aos primeiros anos de vida.

Louis Kahn, que se formou em 1924, sob a orientação *Beaux-arts* da Escola de Arquitetura da Universidade da Pensilvânia, com ênfase em desenho, não negava a influência da tradição da *École* em sua obra e, tampouco, do então contemporâneo [pujante] movimento moderno. À primeira, por conta da importância dada aos croquis instintivos (*instinctive sketches*<sup>2</sup>), em seu ensino, atribui a ênfase do conceito particular de forma (*form*), expressão da essência, a qual o arquiteto tem que discernir antes de estar contaminado por todas as considerações práticas, contingentes. Além disso, conforme apontam Brownlee e De Long (1991), Kahn também atribuí a *Beaux-Arts* a gênese de sua noção de áreas servil e servida, bem como a importância fundamental da luz, que afirmava ter raízes nas lições sobre massa e sombreamento que a herança da *École* o ensinara. Aos primeiros anos da década de 30, Kahn e outros trinta jovens arquitetos formavam um grupo de pesquisa em arquitetura, o ARG (*Architectural Research Group*), dedicado à discussão sobre o movimento moderno, momento a partir do qual se tornou um estudioso do trabalho e das idéias de Lê Corbusier. O mais importante para ele foi a contribuição das novas estratégias de composição, incluindo as plantas livre e a responsabilidade social do arquiteto<sup>3</sup>. A obra de Kahn ecoou o *estilo internacional*, nas duas décadas consecutivas, participando intensamente do cenário modernista de experimentação de novas tecnologias construtivas, como no exemplo da *Ehle House*, de 1947 (Fig. 01).

---

2 Esquetes preliminares, desenvolvidas a partir de uma listagem do programa, dada pelo professor, às quais o projeto, posterior, não poderia desassociar-se. Deste modo, defende Kahn, restava ao aluno recorrer ao “*senso intuitivo de apropriação*, que, assim, era desenvolvido”. (BROWNLEE e DE LONG, 1991 p. 22).

3 De fato, mais abrangente que isso, Kahn embarca na crença modernista, sobre o papel heróico do arquiteto na nova sociedade industrial, como aquele que poderia oferecer as respostas necessárias às inquietações dos novos tempos. Isto é transparente em seu discurso em publicações como (KAHN, 1998/1969) e (PETER 1994: 212-223).



Fig. 01 - *Ehle House*.

Fonte: imagem editada pelo autor. Original disponível em <[http://www.unav.es/arquitectura/asignaturas/Anaylysis\\_de\\_Formas\\_2/kahn%20ehle%20house%2008%20modif.jpg](http://www.unav.es/arquitectura/asignaturas/Anaylysis_de_Formas_2/kahn%20ehle%20house%2008%20modif.jpg)> acesso em: 27 set. 2008

No entanto, em entrevista datada de 1961, afirma que Lê Corbusier foi muito significativa para ele, mas que sua admiração era específica para com ele, pelas imagens que ele criava. Seu trabalho e suas idéias lhe ativavam o senso de arquitetura, diferente do que chamou de *old stuff*, referindo-se ao restante do modernismo, ou à doutrina, que se apresentava pronta, a ser somente aplicada. No entanto, afirmava ser incapaz de imitá-lo e tampouco trabalhar com Corbusier, porque existia um incômodo nisso: precisava encontrar sua *“própria maneira”*. (In PETER 1994: 215)

A busca pela expressão de sua individualidade, por seu modo de fazer, encontra itinerário pela Europa, em visitas que realiza a ruínas de edifícios antigos na Grécia, Egito e em Roma, quando, a partir de 1950, durante três meses, participa da *American Academy in Rome*. Nesta ocasião, fica muito impressionado com o Panteão, “na força da luz vinda de cima, de uma única abertura, que de tão poderosa, não permite se ficar perto, (...) quase como se ela cortasse você como uma lâmina” (KAHN 1998: 33). Cita o Panteão argumentando que “o edifício não tem precedentes: nasceu de motivações limpas e plenas de fé. A força de seu *querer ser* inspirou um projeto à altura de suas aspirações formais”.

## 1. O procedimento e o palavreado

“Um grande edifício deve partir do *não-mensurável*, então proceder através de *meios mensuráveis* e, ao final, deve ser *imensurável*” (in: NORBERG-SCHULZ 1981: 65-66). Para estas palavras, Kahn esclarece que o *mensurável* se refere ao contingente, concernente às materialidades; e o *imensurável*, é relativo à vontade de expressão e à vontade de ser, tanto do objeto, quanto do consciente, traduzida pela maravilha proveniente do contato. Porém, faz questão de afirmar que “a natureza não escolhe... ela simplesmente trabalha com suas leis, e tudo é projetado por uma interação circunstancial onde o homem faz as escolhas. Arte envolve escolhas e tudo que o homem faz, ele faz na arte” (KAHN 1998: 18).

Apesar de eminentemente poético em seu discurso, Kahn também expressava claramente sua atenção ao mensurável, fato evidente em sua obra, pela constante aplicação de novas tecnologias e pela precisão e atenção com texturas, materiais e detalhes construtivos. Em entrevista que concedeu ao *The Voice of America*<sup>4</sup>, em 1960<sup>5</sup>, ao falar da diferença entre *forma* (imensurável) e *projeto* (mensurável), chama atenção para a contingência da arquitetura com relação às demais artes dizendo que “um pintor pode pintar as rodas de um canhão quadradas para expressar a inutilidade da guerra. Um escultor também pode esculpir as mesmas rodas quadradas. Mas um arquiteto deve usar rodas circulares” (in: NORBERG-SCHULZ 1981: 65).

Considerações a respeito das contingências do real, como tecnologia, construção, materiais, conforto e restrições financeiras, são freqüentes em seu discurso. À *Perspecta*<sup>6</sup>, Kahn concedeu algumas entrevistas

4 Programa de TV da *United States Information Agency*.

5 Quando já se encontravam feitos alguns expressivos edifícios seus, como o *Trenton Bath House*, o *Yale University Art Center* e o *Richards Medical Center*

6 *The Yale Architectural Journal* – fundada por seu colega *George Howe*.

e publicou artigos onde, num deles, intitulado *Observações*, de 1966, demonstra estranheza com relação a questões financeiras<sup>7</sup>, ao descrever sua dificuldade, junto aos clientes do projeto do Centro de Belas Artes de Fort Wayne (1961-1964), o qual estaria custando, à altura de uma das reuniões de apresentação da proposta, vinte milhões de dólares, em oposição aos dois milhões pretendidos pela municipalidade. Desta experiência, comenta que “só agora compreendia algo que antes não sabia: que são duas as realidades que o arquiteto encontra diante de si: *a realidade da fé e a realidade dos meios*” (in: NORBERG-SCHULZ 1981: 84-85)

### 1.1. Ordem e forma (form)

Aparentemente, a alma apaixonada de Kahn externava um discurso ontológico que se demonstra em descrições do processo projetual desde a concepção, como em passagem do texto *Premissa*, onde afirma que o início...

“(....) é o momento da fé na forma. (...) É sentir em termos de religião e pensar em termos de filosofia. Então não existem materiais, nem configurações, nem dimensões. E então recorro a aventura do projeto quando, inspirada quase em um sonho, a *forma*<sup>8</sup>, para realizar-se, se vê obrigada a se submeter às leis da *ordem*. (...) A natureza realiza seus desígnios através da *ordem*. A natureza não sabe o quão belo é o acaso<sup>9</sup>. A natureza tem uma existência. Os seres viventes têm uma existência consciente. A regra é consciente, a Lei inconsciente.” (in NORBERG-SCHULZ 1981: 79)

À *ordem* ele também faz referência freqüente, ligando sua semântica à *natureza das coisas*, ou a sua ordem natural. A *ordem* guarda uma qualidade intrínseca à lei e à regra, portanto, ao passo em que se conhece pela constante atenção, mais profundamente a natureza, potencialmente mais próximo se está da *forma essencial, atemporal*. Por isso a relevância fundamental da *luz Natural*, tão presente em seu discurso e obra. Para ele, a *luz* é determinante da estrutura arquitetônica, é “a criadora de todas as presenças” (in. NORBERG-SCHULZ 1981: 99). Rechaça, sem nenhum embargo, edifícios concebidos sem a luz, enfatizando que são equivocados, anti-arquitetônicos, pertencem ao que classifica pejorativamente como o *mercado da arquitetura*.

### 1.2. Princípios eternos: a luz e o silêncio

Essência das fases mais iniciais da concepção, relativas ao contato e à vontade dos edifícios, na busca das qualidades que a *forma (form)* deve guardar, as abstrações de Kahn persistem em sua fala. Ele afirma que, na fase inicial, enxerga o projeto como uma sinfonia<sup>10</sup> que brota do mundo dos espaços em direção à construção e à *luz* e que, neste momento, quase não interessa o resultado, pois assim garantem-se, de alguma maneira, princípios eternos à obra. Para melhor se fazer entender, em conferência à ETH<sup>11</sup>, ele escreve na lousa as palavras *Silêncio e Luz* explicando que este silêncio não significa a ausência total de som, mas sim algo que poderia definir-se como *sem luz e sem escuridão*, pura potencialidade, desejo de ser, de expressar: “poder-se-ia dizer que é a alma do lugar (...). Da luz ao silêncio e do silêncio à luz deve haver uma ligação e quando se entende isso, quando se sente, então temos a inspiração” (in. NORBERG-SCHULZ 1981: 99).

### 1.3. O programa

Desde a primeira visita ao sítio, tentava descobrir a natureza do que estaria a projetar antes mesmo de receber as informações preliminares a respeito do programa, áreas, custos e outras contingências. Em momentos de concepção, sentia (em nível de fé), pensava e refletia (em nível filosófico), retornando ao

7 Esta característica de sua personalidade foi também bastante comentada no documentário “*My architect*”, produzido por seu filho Nathaniel. Ele revela que quando morreu, Kahn tinha uma dívida de quinhentos mil dólares. À exceção do projeto do *Salk Institute*, os demais teriam sido deficitários, ficando a responsabilidade pelo sustento a cargo de sua esposa Esther. Mais informações, ver KAHN (2003)

8 O entendimento de forma (*form*) para Kahn, como bem esclarecem Tavares Filho e Lassance, pode ser apreendido como impessoal, imaterial e invariante e, portanto, sem dimensão e formato. Refere-se à existência ideal do objeto. Frampton associa a “forma” de Kahn ao significado de tipo. Ver: TAVARES FILHO; LASSANCE (2008: 33-48) & FRAMPTON (2003/1999 p.297).

9 Poente.

10 Faz *analogias* da arquitetura com a música em seus esforços de verbalização, muito freqüentemente.

11 ETH Zürich (*Eidgenössische Technische Hochschule Zürich*, ETHZ) - Instituto Federal de Tecnologia de Zurique – diponível em: < [http://www.ethz.ch/libraries/index\\_EN](http://www.ethz.ch/libraries/index_EN)>. acesso em 24/01/2010.

princípio, buscando o cerne da *instituição humana*. Disse ele: “(...) eu nunca li um programa literalmente. Esta é uma coisa circunstancial. Quanto dinheiro você tem e o número de coisas que você precisa, nada têm a ver com a *natureza do problema*. Então você olha para dentro da natureza e você está confrontado com o programa” (KAHN 1998: 41).

Desta maneira, completa ele: “a primeira coisa a ser feita é reescrever o programa”. Quando o doutor *Salk*, no projeto do *Salk Institute for Biological Studies*, de 1959 (Figura 02), lhe disse que gostaria de convidar *Picasso* ao edifício, revelou-se uma nova dimensão do projeto. O laboratório em si perdeu a prioridade e sua atenção se concentrou no centro de investigação e no lugar de encontro, que seria o núcleo do *imensurável*. Demonstrando talvez, um pouco, sua visão sobre a ciência, em *L'Architecture d'aujourd'hui*<sup>12</sup>, Kahn afirma que o Dr. *Salk*, antes de tudo, tinha interesse em ser o criador de uma instituição pensadora, liberada da “censura da investigação científica”, praticada pela maioria dos laboratórios de biologia. Assim, no *Salk Institute*, Kahn pôde colocar mais livremente seu *modo de fazer*. (in NORBERG-SCHULZ 1981: 106)



Fig. 02 - Salk institute, Praça central ao poente.

Fonte: imagem editada pelo autor. Original disponível em <[http://www.nexusjournal.com/2008/Images/Salk\\_Institute.jpg](http://www.nexusjournal.com/2008/Images/Salk_Institute.jpg)> acesso em 31 de julho de 2008

## 2. Às obras

Como no *Richards Medical Center* (1957), aqui há um discurso de preocupação com a qualidade do ar interior, participe da concepção, desde o início, sendo que neste último esta contingência transparece na volumetria do edifício (Figura 03). Apesar de ter sido concebido já na segunda fase da carreira do arquiteto, sobre o *Richards Center* recaem algumas queixas, como com relação à variação da temperatura interna e à estética do edifício, que foi associada a um abrigo antibombas, por usuários, em Kahn (2003), ou como a insinuação de uma certa inadequação funcional feita por Frampton (2003), entre outros.

---

12 *Revista de Arquitetura francesa*.



Fig 03 - Richards Medical Center.

Fonte: imagem editada pelo autor. Original disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/numstead/457306735>>. acesso em 24 de julho de 2008

No *Salk Institute*, considerou-se uma distinção entre a carreira da investigação<sup>13</sup> e a do conhecimento, compreendendo respectivamente, os laboratórios individuais e coletivos, as salas de estudo e a biblioteca de uso mais imediato, espaços que se distribuem em dois edifícios paralelos, simétricos, entre os quais se conforma uma praça, localizada entre o oceano pacífico e os *canyons* da Califórnia, se prestando à inspiração para a investigação. As funções são dispostas de forma que dos laboratórios se possa vislumbrar os jardins e a praça, e da biblioteca os *canyons*, ao passo que as salas de estudo, colocadas sobre as arcadas que dão acesso à praça, contemplam o oceano. A quatrocentos metros está o lugar “onde todas as mentes se encontram”, a casa de reuniões (*meetinghouse*<sup>14</sup>), ou espaço da assembléia, transcendente, que guarda a essência das instituições humanas, a qual catalisa a intencionalidade presente na alma do Doutor Salk, compartilhada pelo arquiteto. Um lugar, segundo Kahn, onde os cientistas deixariam de ter a biologia como um problema e passariam a entendê-la como a natureza de todas as coisas vivas. (PETER 1994: 217)

Atestando, talvez, a expressão da *vontade do edifício*, que com autonomia, neste projeto, minimiza a distinção entre áreas servil e servida, Frampton (2003) comenta que no *Salk Institute*, a despeito de sua determinação em [re]afirmar o conceito de hierarquia funcional, a colocação dos serviços sob cada laboratório resultou num espaço muito mais flexível do que o obtido nos Laboratórios *Richards*, em Filadélfia, aproximando-se da abordagem de Mies Van der Rohe. Em uma zona não exatamente definida entre o imensurável e o mensurável, Kahn, ao relatar suas inspirações e motivos no *Salk Institute*, afirma que laboratórios biológicos devem expressar principalmente uma arquitetura do ar limpo, uma arquitetura do aço inoxidável, asséptica. Já para o estudo, “lugar onde largo meu chapéu, medito sobre as coisas, e até mesmo vou dormir” (in. PETER 1994: 217), a arquitetura deve ser da mesa de madeira, do tapete.

Em Daca, no projeto do *National Assembly Building of Bangladesh (1962 - 1974)*, (Figuras 04 e 05), recebeu um amplo programa de edificações, que deveriam ser implantadas em aproximadamente 400 hectares de terreno plano e exposto a inundações. Segundo ele mesmo, em *Conversations with Students (1968)*, inquietava-lhe de que maneira deveria dispor os edifícios no terreno e qual o significado que tal distribuição deveria incorporar<sup>15</sup>. “Na noite do terceiro dia saltei de minha cama com a idéia, que ainda hoje é o princípio determinante do projeto, de que a assembléia era o mais importante” (in. NORBERG-SCHULZ 1981:

13 Investigação, aqui, entendida como inquietação, busca pela expressão da maravilha (*wonder*).

14 Não construída.

15 Aqui um relato da busca pela **essência**, momento onde está procedendo no **imensurável**.

89). Era o lugar onde, segundo ele, os homens se reuniam para se colocar em *contato* com o espírito da comunidade. Aditivamente, observando a relevância religiosa do povo paquistanês, pensou (ou sentiu) que a mesquita entremeadada na trama espacial da assembléia daria esse efeito, transcendental, que acreditava ser essencial a espaços de encontro. Num país onde as pessoas rezam cinco vezes ao dia, o espaço de oração tem significado especial, através do qual, na proposta de Kahn, se dá o acesso ao complexo. Outras exigências do programa, como acomodações residenciais para os ministros, os secretários e os membros da assembléia foram tratadas como corolários (áreas servis) sendo definidas como uma série de estúdios colocados num jardim às margens do Lago. O tribunal supremo para Kahn representava a verificação dos atos legislativos, em contraposição à natureza filosófica do homem, expressa pelo espaço da assembléia.



Fig. 04 - Complexo Governamental de Dacca.  
Fonte: imagem editada pelo autor. Original disponível em: <[http://images.theglobeandmail.com/archives/RTGAM/images/20071006/wrochon1006/rochoninside\\_500big.jpg](http://images.theglobeandmail.com/archives/RTGAM/images/20071006/wrochon1006/rochoninside_500big.jpg)>



Fig. 05 - Complexo Governamental de Dacca.  
Vista aérea do edifício principal.  
Fonte: imagem editada pelo autor. Original disponível em <<http://www.panoramio.com/photo/3192328>>

Na sua expressão verbal, tão relevante à carreira docente, percebem-se as presenças mais ou menos delineadas, ainda que complementares, de duas estratégias de comunicação de sensações e conceitos, respectivamente referentes ao espírito e ao pensamento. Uma essencialmente poética (*imensurável*), para inspirar os momentos mais seminais da concepção, e outra, mais objetiva e concreta (*mensurável*), para recomendar procedimentos e abordagens relativas a aspectos técnicos, como, por exemplo, conforto ambiental, estrutura, materiais, mas também a *regras*<sup>16</sup> de *projetação*, como o conceito de áreas servil e servida que, a despeito de sua ligação periférica<sup>17</sup> com o poético, se presta a uma organização preliminar do partido, eliminando outras possibilidades que fujam a esta estrutura, previamente estabelecida e devidamente argumentada.

Neste sentido, é possível vislumbrar na obra de Kahn, a exemplo de Dacca, que esta tênue fronteira (entre as dimensões do *mensurável* e do *imensurável*), acaba por infligir à sua transcendência, os limites, ainda que não exatamente definidos, dos aspectos funcionais: “-Se poderia dizer que a arquitetura é a criação meditada de espaços. Não se trata de cobrir as áreas fornecidas pelos clientes. Trata-se de criar espaços que evoquem a sensação da função apropriada” (in. NORBERG-SCHULZ 1981:99). Esta aparente, mas não inteiramente, *limitação*, que provavelmente remonta sua inevitável influência modernista, fica bem ilustrada também, entre outras, por uma sentença, proferida em *Conversations with Students* quando afirma que: “Ao se reescrever o programa, e não apenas manipular áreas, é que a arquitetura pode ser detectada” (KAHN 1998: 55).

Não menos importantes que as obras aqui já apresentadas ainda citam-se o *Yale Center for British Art*, o *Kimbell Art Museum*, e a Biblioteca Exeter, além dos *Memoriam for the Six Million Jewish Martyrs* e *Franklin D. Roosevelt Memoriam*, como algumas das mais simples e fortes obras de sua carreira. Concebidas quando Kahn sentia uma crise nas instituições humanas, os professores Brownlee e De Long contextualizam que, a esta

16 Segundo significação formulada por Donald Schon, como valores que gerenciam a condução dos caminhos na avaliação dos balanços entre as *variáveis* (intervenientes) de projeto. ver (SCHON 1988)

17 A “*vontade de ser*” dos edifícios refere-se, sobretudo, às áreas servidas.

época, a “América cambaleava sob a carga de seu poder, dividida pela luta racial e esgotada pelas perdas éticas e materiais da guerra do Vietnã” (BROWNLEE; DE LONG 1991:126).

## O individualismo de Kahn e seu “fracasso” na escala do urbano

O processo de Kahn, desde a transcendência até suas definições mais mensuráveis, encerra-se numa individualização da concepção a qual, declaradamente, defendia como único modo. Afirmava que o puro prazer que se tem no ato de desenhar se reflete no desenho e que não se pode imitar a abstração pessoal, nem a relação entre o sujeito e o pensamento<sup>18</sup>.

Ao comentar o questionamento de alunos sobre a adequação de sua abordagem para responder à escala dos problemas urbanos, ele argumenta que são os espaços interiores que justificam o espaço exterior, embora uma porção desta responsabilidade possa ser dada às necessidades cívicas. De qualquer maneira, a concepção de ambos passaria pelo contato com a natureza das coisas, a essência, e a esta, a despeito de sua participação, no início da década de 1950, no comitê municipal para melhoramentos de Filadélfia, (*Committee on Municipal Improvements of the Philadelphia ALA*), afirmava que apenas um homem poderia oferecer resposta, não dois, e nem um comitê. Se não houver uma essência, ou um conceito, que proveniente do contato, possa ser amplamente aplicado, então, completa KAHN (1998: 49), “não haverá nada o que se agrupar”, em um projeto, por mais complexo que seja, para áreas urbanas ou para a cidade. Não obstante à arquitetura, a cidade também deveria estruturar-se em espaços servis e espaços servidos, idéia seminal do arquiteto, de onde deriva a diferença entre o que chama de *arquitetura do viaduto* e *arquitetura das instituições*.

As novas perspectivas para a cidade, advindas da explosiva popularização do automóvel, não poderiam ter outro caminho, na concepção de Kahn, se não, pela ordenação de seu fluxo (*order of movement*). As cidades americanas da época, sobre as quais desenvolveram-se suas proposições, viviam um momento de intenso crescimento que, alimentado pelo consumismo e pelas políticas de expansão rodoviária do pós-guerra, assistiam grande explosão dos subúrbios. Paralelamente via-se o declínio do centro urbano, o qual compunha o núcleo das preocupações do arquiteto que afirmava ser o centro, mais do que qualquer outra parte, a principal associação da imagem da cidade, sendo referência para sua expansão. “O centro deveria tornar-se grandioso novamente. (...) A cidade é algo para se vir e não algo a se atravessar” (in. PETER 1994: 221). Neste sentido, Frampton (2003) comenta que foi a rejeição, por parte de Kahn, de um funcionalismo simplista, ainda que socialmente comprometido, em favor de uma arquitetura capaz de transcender à utilidade, que o levou a postular uma abordagem semelhante à dada ao edifício, para a forma urbana.

Kahn costumava argumentar que faltara arquitetura às vias expressas e grandes avenidas, que acabavam sendo relegadas a simples engenharias, transformando-se nas principais responsáveis pela desumanização das cidades, antídoto à qual, sugeria a *arquitetura do viaduto* e a *volta à escala humana*. O projeto para centro de Filadélfia, de 1956, é ilustrativo, onde, segundo Frampton (2003), Kahn tentou colocar as formas da Roma de Piranesi (1762), a serviço da cidade moderna. Defendendo suas propostas, para os fluxos urbanos, e pontos de parada, ele resgata qualidades de velhas cidades dizendo que, nelas, as praças eram extensões das salas das pessoas e as ruas, *peatonais*, tinham vida. Em seu plano, Kahn considerou as vias expressas, fluidas como rios, não devendo assim, serem obstruídas, mas com portos, que seriam os estacionamentos municipais em vários pavimentos, de onde saíam ruas e avenidas, análogas aos canais, que levariam às docas no centro, sendo também, os pontos de acessos aos edifícios. Certas ruas do centro também seriam fechadas ao tráfego e devolvidas ao pedestre. (PETER, 1994)

Contudo, Frampton adverte que o arquiteto não foi capaz, como qualquer outro até então, de conceber um intercâmbio satisfatório entre a escala humana e a do automóvel, a exemplo de sua proposição para o projeto da torre de estacionamentos de Filadélfia (Complexo Doca ou *Civic Center*), que propunha estacionamentos em andares cercados por altas torres de apartamentos e escritórios (Figura 06). O autor, na mesma obra, ainda classifica como ingênua a sugestão metafórica de Kahn, considerando as vias expressas como rios, e as ruas como canais.

---

18 Immanuel Kant chama de transcendental “(...) todo o conhecimento que, em geral, se ocupa menos dos objetos e mais do nosso modo de conhecer, na medida que este deve ser *a priori*”. (In: CHAUI 2005: 77).

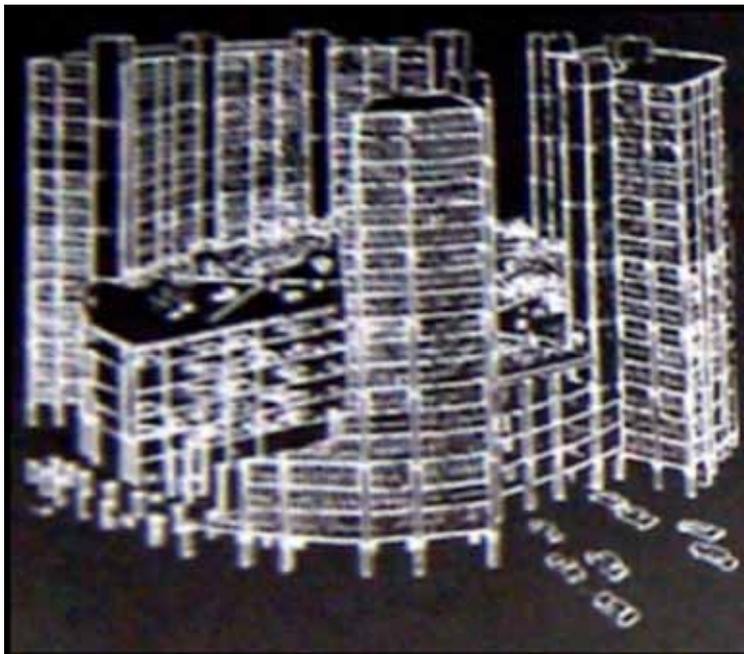


Fig. 06 - Complexo Doca.  
Fonte: imagem editada pelo autor.  
Original em Frampton (2003)

## O professor: falar o que escapa à linguagem.

Também crítico de projeto e professor de arquitetura<sup>19</sup>, Kahn tentava transmitir em suas aulas a natureza poética de sua abordagem do projeto aos moldes do discurso de defesa de sua obra. Em *Conversations with Students*, Kahn fala de três aspectos do ensino, afirmando que de fato acreditava não ensinar arquitetura, mas sim “*ele mesmo*”, fazendo claro de que falava de um processo particular de projeto. O primeiro dos aspectos era o profissional, que obrigava a aprender sobre conduta em relação a todos os envolvidos, incluindo os clientes, a conhecer as regras de estética e a traduzir o programa para os espaços das instituições a que os edifícios serviriam.

O Segundo era o treinamento para o homem conseguir expressar-se: “ele deve entender o significado de filosofia, o significado de crença, o significado de fé. Nós devemos conhecer as outras artes. (...) As ferramentas fazem a validação psicológica, não só uma validação física, porque o homem, ao contrário da natureza, tem escolhas”. (KAHN, 1998 P. 31-33)

O terceiro aspecto a aprender é que a arquitetura, na realidade, não existe. E sim, o que existe é um trabalho de arquitetura. Arquitetura só existe na mente, e o homem que faz um trabalho de arquitetura, o faz como uma oferenda ao *espírito da arquitetura*, o qual não conhece estilos, não conhece técnicas e nem métodos.

Montaner (2007), ao discorrer sobre a contribuição teórica, da obra de Christian Norberg-Schulz, que se baseava, entre outros, no *retorno às coisas mesmas* de Edmund Husserl e no *existencialismo* de Martin Heidegger, afirma que a obra de Kahn, em tempo, se converte na realização que responde com mais idoneidade aos conceitos desenvolvidos por Schulz, a exemplo da importância do *significado* em arquitetura<sup>20</sup>, “a recuperação das idéias de centro e hierarquia, a interpretação da arquitetura como um modo de ser do homem na terra e a ênfase no conceito de instituição”. (MONTANER, 2007 P.91)

O reino da arquitetura de Kahn, essencialmente fenomenológico, não pode, neste sentido, ter apreensão no projeto, ou a partir de imagens de seus edifícios, pois provém da fusão dos sentidos, da assimilação experiencial do espaço, do retorno às coisas originais, do *contato*. Ao discurso, complementarmente, impõe-se a contingência da linguagem verbal, tanto falada como escrita, recobrando o *indizível* do título deste texto. Aparentemente com um tom passional e intencionalmente não isento, os

19 Na *Yale School of Architecture* entre 1947 e 1957, e, desde então, até a sua morte, lecionando a mesma disciplina, na *School of Design at the University of Pennsylvania*.

20 O que denuncia também uma “influência das teorias semiológicas da comunicação e do estruturalismo contemporâneo” Montaner (2007, p.89).

professores Brownlee e De Long testemunham, neste sentido, afirmando que até que se tenha experienciado um de seus edifícios pessoalmente, a construção filosófica de Kahn parece, na melhor das hipóteses, um conceito teórico bastante ambíguo. “Mas, uma vez tendo penetrado num de seus maravilhosos espaços e se aquecido na luz tão incomum, o significado, então, é revelado” (BROWNLEE e DE LONG, 1991 P. 17).

Outros testemunhos, não menos envolvidos e também sem isenção aparente, reforçam a perspicácia da filosofia de Kahn, quando traduzida em edifícios. Na última entrevista apresentada em Kahn (2003), o professor e arquiteto Shamsul Wares, da BUET (*Bangladesh University of Engineering and Technology*), rebate desafiante a Nathaniel Kahn, inquirindo se ele realmente acredita que pode capturar fotograficamente toda a qualidade do edifício de Dacca em termos de espaço, luz, volumetria e das relações entre os espaços ou suas ambigüidades, numa clara referência à necessidade de se experienciar o edifício, para poder compreendê-lo. Continua afirmando, com voz embargada e lágrimas nos olhos, que Kahn teria lhes concedido o seu grande trabalho e que, a partir do nada, apenas de um campo de arroz, lhes dera, ao país mais pobre do mundo, uma instituição para a democracia, algo que não tinha preço. “(...) Aqui, neste edifício, sentimos o seu amor, porque ele amava a todos e, inevitavelmente, quem ama a todos não fica muito próximo de ninguém. (...) Isto é comum em homens de sua estatura”, completa o arquiteto paquistanês consolando o filho, às ausências do mestre como pai. (KAHN, 2003)

Ao professor Louis Kahn, que se esforçava em transmitir verbalmente aquilo que lhe era mais individual, o âmago de seu sentimento artístico, funde-se, inexoravelmente, o arquiteto Louis Kahn e sua obra, a qual não tem palavras, apenas tijolos, que por sua vez, tinham vontade: queriam sempre ser algo<sup>21</sup>. Sem palavras, a coisa (inanimada) estabelecerá uma forma tão particular de contato que, na tradução verbal de seu intérprete, ainda dependerá da fé<sup>22</sup>, para ser compreendido em sua inteireza, recorrendo necessariamente à experimentação sensorial de sua tradução material: o edifício. Neste sentido, o professor, plenamente consciente de sua importância e de suas prerrogativas como arquiteto, afirmava que: “(...) a arte é a linguagem do homem, antes do francês e do alemão. A linguagem do homem é a arte. **Deriva do desejo de ser, de expressar, e da evidente promessa no material para fazê-lo**” (in Norberg-Schulz, 1981 p.100). Nisto é que se distingue o mestre do instrutor. Na busca das potencialidades expressivas de sua própria arte: a arte é o que cria uma vida”. (in NORBERG-SCHULZ, 1981 P.95) Assim dito, em seu próprio verbo, inadvertidamente Kahn declara não residir nas palavras, a expressão da essência, da vontade de ser, da motivação, resultando de fato indizível sua maravilha, não fosse através da poesia, arte das palavras, que finda por alcançar, no teor essencialmente apaixonado do seu discurso, a paradoxal fala do indizível.

## Bibliografia

BROWNLEE, David B., DE LONG, David G. **Louis I. Kahn: in the realm of architecture**. Rizzoli international Publications. New York, 1991.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática. 2000.

ETH Zürich (*Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, ETHZ*) - Instituto Federal de Tecnologia de Zurique – disponível em: < [http://www.ethz.ch/libraries/index\\_EN](http://www.ethz.ch/libraries/index_EN)>. acesso em 24/01/2010

FRAMPTON, Keneth. **História crítica da arquitetura moderna**. Martins Fontes. São Paulo, 2003/1997.

KAHN, Louis I. *Conversations with Students*. Rice University School of Architecture. Huston, 1998/1969.

KAHN, Nathaniel (Diretor). SUSAN, Rose B., KAHN, Nathaniel. (Produtores). *My Architect*. [Filme]. Provo, Utah, USA. Mediaworks INC., 2003. DVD, 116 min. Documentário.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e crítica**. Gustavo Gili, Barcelona. 2007.

NORBERG-SHULZ, C.. L. I. K., *Idea e imagen. Escritos y discursos*. Xarat Ediciones. Madrid, 1981. p. 59 a 106.

21 Como, por exemplo, um arco. (KAHN, 1998)

PETER, John. The oral history of modern architecture: interviews with the greatest architects of the twentieth century. Louis Kahn. Diana Murphy Editor. New York, 1994. p.212 a 223.

SCHON, Donald. A. Designing: rules, types and worlds. In: Design Studies, v.9 nº3:181-90, Julho, 1988. Cambridge, Butterworth & Co Ltd, 1998.

TAVARES FILHO, Arthur C., LASSANCE, Guilherme. Transição entre os planos conceitual e material da concepção arquitetônica em Louis I. Kahn. **Arquiteturarevista**, São Leopoldo, vol. 4, nº 1:33-48, janeiro/junho 2008. Disponível em <<http://www.arquiteturarevista.unisinos.br/index.php?e=7&s=9&a=46>>. acesso em 31 jul. 2008.

# A interioridade da arquitetura

## Interiority in architecture

**Fernando Freitas Fuão**

**Fernando Freitas Fuão** é arquiteto pela UFPEL, professor do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR-UFRGS). Pesquisador do CNPq. Autor dos livros “Galpões de reciclagem e a Universidade” em co-autoria com Eduardo Rocha (orgs.) Pelotas, Editora da UFPEL. 2008, “Canyons, a Av. Borges de Medeiros e o Itaimbezinho”, Porto Alegre, Fumproarte, 2001 “Arquiteturas Fantásticas”, Porto Alegre, Ritter dos Reis-UFRGS, Porto Alegre, 1999. Líder do Grupo de pesquisa ‘Galpões de Triagem: arquitetura, design e educação’ (CNPq).

## Resumo

O ensaio investiga alguns âmbitos do conceito de interioridade da arquitetura. Inicialmente, escavando o sentido de uma existência de um interior, de um interior como o lugar portador do sentido, analisando a desconstrução geométrica espacial do dentro e fora, centro e periferia. Na seqüência, apresenta-se o tema da hospitalidade como o lugar outro da interioridade da arquitetura, o lugar que dá lugar as relações humanas e fundante das cidades. O tema da hospitalidade é proposto a partir das idéias de Jacques Derrida e Levinas, onde a lógica do outro abre a perspectiva de um novo olhar sobre a questão, do espaço, da cidade e da arquitetura. Investiga ainda, a etimologia do lar, lares a partir de Fustel de Coulanges, relacionando a religião, a propriedade privada e a família. A guisa de ilustração apresenta, o desaparecimento do humano na teoria da interioridade da arquitetura de Peter Eisenmann.

**Palavras-chave:** interioridade da arquitetura, hospitalidade, familiaridade.

## Abstract

*The paper explores some areas of the concept of "interiority" in architecture. It begins with a search for a sense of the existence of an "interior" - being this interior the place that bears the meaning - and conducts an analysis of the geometric and spatial "deconstruction" of inside and outside, center and periphery. Further on, the theme hospitality is presented as the place called "other" of architecture; the place that allows for human relations to manifest; hospitality is the "founder" or "establisher" of cities. This theme is introduced after Jacques Derrida and Levinas' ideas, in which the logic of the "other" indicates the prospect of a new look over the question of space, city and architecture. It also studies the etymology of home, lares - having Foustel de Coulanges as a source - and shows relationships among religion, private property and family. By way of illustration, it shows the disappearance of the human in the theory of interiority in Peter Eisenman's architecture.*

**Key-words :** interiority in architecture, hospitality, familiarity

## Anteriores

Em 1975, o arquiteto Aldo Van Eyck escreveu um pequeno ensaio intitulado "A interioridade do tempo", curiosamente ele se referia mais ao tempo, às pessoas que ao próprio espaço. Esse ensaio era fruto de seus estudos vivenciais sobre a cultura do povo Dogon na África, Van Eyck mostrava uma outra concepção de espaço e mundo distinto do ocidental. Ele dizia que para o povo Dogon, o objeto independente de ser grande ou pequeno, um cesto ou uma cidade, ambos eram identificados sempre como um universo. Graças a esse significado, conseqüentemente, tudo se convertia num lugar habitável compreensível até o ultimo rincão, tudo era familiar e tangível. Todas as coisas, então, para o povo Dogon costurava-se num fantástico entrelaçamento.

Um homem que se encontra 'em casa', ocorra o que ocorrer, leva suas raízes sempre com ele. Ele mesmo é sua própria casa, habita seu próprio espaço interior e seu tempo. Assim, ele também é capaz de habitar, simultaneamente, todos os lugares que estão ligados a ele emocionalmente. Entretanto, para isso é necessário uma estrutura mental bastante diferente das que nos foi imposta por nossas respectivas sociedades. E, também requer um tipo de comportamento ambiental e social distinto, no qual cada um deve apoiar o outro, considerando que o mundo habitável é aquele que temos em nossa mente.<sup>1</sup>

Entender esse pensamento, enfim, exige um conceito de espaço distinto do espaço clássico e moderno. Nossa arquitetura, a partir do renascimento e do humanismo, ao circunscrever o humano num plano material horizontal acentuou a existência entre exterior e interior. Devemos pensar que na idéia e concepção dos atuais espaços arquitetônicos, dessa matéria que chamamos arquitetura, pré-existe a idéia de um conteúdo, e mais: a existência de algo que sugere habitar no interior de todas as coisas, de uma coisa contida dentro dos contornos. Há um certo mito de que há uma essência em todas as coisas e que ela habita os pseudos vazios, os ocos dos volumes, o vazio das palavras. A idéia que o significado habita o vazio está presente em muitas culturas desde a mais remota antiguidade, o Tao Te Ching já apregoava essa idéia ao citar o exemplo do jarro.

1 VAN EYCK (1975, p. 187).

Assim também se estabeleceu a idéia de que o significado está no interior da palavra, e nunca fora dela. O significado de uma árvore esta na própria palavra árvore, o significado do pássaro está no próprio pássaro, ainda que o significado mude conforme o deslizamento da palavra; ou que o significado da casa está na casa, e que seu sentido habita no interior da casa, no vazio interior da casa. Essas correlações associamos em parte à condição corporal humana, por exemplo, no passado acreditava-se que os sentimentos habitavam o coração, o centro do corpo, ou mesmo, mais atualmente, que os sentimentos se condensam e se expressam na mente, mas sempre dentro de alguma coisa.

Para muitas culturas e religiões o interior sempre foi o espaço destinado a recolher e abrigar a interioridade humana, a expressão involucrada, encapsulada dos sentimentos. Assim foi desde muito tempo também para a idéia da habitação. O espaço interior da casa foi e ainda é o lugar privilegiado da representação, da manifestação do indivíduo, da família, do lar, da coletividade. O lugar da personalidade, a afirmação da identidade, do recolhimento. Para os mais desfavorecidos economicamente e submetidos à tirania das casas populares padronizadas, ou ao massacre dos edifícios residenciais e seu anonimato, para essas multidões não restou nenhuma outra possibilidade a não ser o interior, mesmo, como o lugar da identidade.

O filósofo Gilles Deleuze, entretanto, propôs uma outra posição e compreensão do espaço, desmontando em parte todo o conceito espacial cartesiano e até mesmo fenomenológico. Deleuze em “A dobra”, partindo das reflexões do filósofo Leibniz no século XVIII, nos coloca que não existe nem um dentro e nem um fora, ambos são modos de um mesmo espaço que se dobra, e se desdobra sobre si mesmo configurando um sistema contínuo de dobras. Interior é exterior e exterior é interior, e que a questão do interior é mais uma questão de superfície do que profundidade, que é mais uma questão periférica que de centralidade.<sup>2</sup>

Vários estudos nesse sentido buscaram essa espécie de desmoronamento espacial desse grande edifício que se chama arquitetura, metáfora de todos os conceitos e do pensamento humano. Talvez seja por isso que Jacques Derrida se aproximou da arquitetura, afora suas aproximações a Peter Eisenmann e a Bernard Tschumi.

Derrida dedicou em seus últimos trabalhos uma atenção especial ao tema da ‘hospitalidade’ como lugar, dando seguimento ao pensamento de seu estimado mestre Emanuel Levinas que o ensinou a importância da alteridade, do “outro” no processo de significação da existência, a importância do ser que está ao lado, e que permaneceu de fora de todos os discursos humanistas. Enfim, na desconstrução da própria filosofia moderna. Derrida falava da interioridade do outro, e das relações entre os outros que promovem os acontecimentos.

Paradoxalmente, a Hospitalidade foi um tema que permaneceu durante séculos hostil e inóspito ao lugar da arquitetura, porque ao submergirmos na familiaridade do tema, no lar, acabaríamos por rever todas as fundações da arquitetônica e da cidade.

## Hospitalidade

O sentido da hospitalidade, como nos propõe Derrida, é o elemento fundador das cidades, relaciona-se não só a hospedagem e ao hotel, mas também ao hospital, hospício e tudo que possa advir disso. A hospitalidade fala de uma primeira morada, e também de uma última. As meditações de Derrida sobre a hospitalidade e seus correlatos são sinais endereçados sempre a essa questão do lugar, convidando o sujeito a reconhecer que ele é, primeiramente, e antes de nada, um hóspede.

A hospitalidade, como se refere Anne Dufourmantelle no pequeno livro *Da hospitalidade*, escrito junto com Derrida “é esse dar lugar ao lugar, a hospitalidade nos faz entender a questão do lugar como sendo fundamental, fundadora e impensada da história da nossa cultura.”<sup>3</sup>

Curiosamente a hospitalidade coloca o tema do espaço não no espaço, mas transfere a noção e lugar para o indivíduo. Ele próprio é o portador da hospitalidade, ele é o próprio espaço, como se o sentido não estivesse no espaço ou na arquitetura, mas sim nas pessoas.<sup>4</sup>

A interioridade, assim como a hospitalidade é construída por uma relação de abertura, ela é uma abertura, muitas vezes construída de fora por aquele que chega para o outro, de fora para dentro, para constituir assim o dentro, como muitas vezes parece atestar metaforicamente a construção da arquitetura. Sempre

---

2 DELEUZE (1989).

3 DUFOURMANTELLE; DERRIDA (2003).

4 Veja-se FUÃO (2004)

parece que construímos o edifício por fora para constituir o dentro. Isso talvez, porque o nosso conceito de interioridade se dá a partir desse fechamento do corpo, onde a pele é a exterioridade última aparente.

A interioridade lateja na borda do outro. Se existe uma interioridade, uma interioridade das coisas, ela só pode estar mesmo fora, fora de si, quase ali no outro, só pode ser ar, neuma. Ar que tectura. Uma ansiedade do ar que mora no lar.<sup>5</sup>

Em francês *hôte* designa tanto a pessoa que oferece quanto aquela que recebe hospedagem. Hospedeira e hóspede ao mesmo tempo, dentro e fora ao mesmo tempo, nem dentro nem fora em nenhum tempo.

A questão da hospitalidade aqui não é tratada desde um ponto de vista romântico ou turístico, mas de sim de uma afetividade perdida no tempo, abandonada, fundadora do espaço, da arquitetura e da cidade, e que se desvela e se reinventa hoje no espaço da informática, no mundo internet.

Em palavras mais diretas, é a hospitalidade que funda a cidade, e a rede de comunicação, tanto de direito quanto absoluta, a internet nos abre esse campo ao denunciar a figura do *hoster*, do *host*, do hospede, do hospedeiro.

A hospitalidade é o lugar que faz repensar a arquitetura, a casa, o abrigo.

O lugar que dá lugar ao lugar. O sentido sem lugar que dá sentido ao sentido. O lugar onde deveria se receber, cuidar do outro sem perguntar seu nome, seu *id*, ou mesmo de receber aqueles que não tem papel na sociedade. Mas, a cada dia mais, nossos lugares em vez de se abrirem para os outros, de se prepararem para receber os demais, serem hospitaleiros, se fecham em campos, em verdadeiros campos de reclusão que necessitam de senhas, logins, e *ids* e minados de câmeras para entrar. Esse outro já não é mais aquele outro, que outrora batia na porta, como no mito grego, mas sim um outro 'outro', agora, impossibilitado de até mesmo bater na porta.

Nossas cidades, nossos bairros e casas se tornaram mais hostis. Os elementos arquitetônicos que promovem essa hostilidade todo mundo conhece são os muros, as paredes, as grades, as senhas, as câmeras de controle, os seguranças, as identificações, os monitores, as senhas, a ausência de pessoas.

As cidades com suas ruas, seus labirintos de anonimato perderam a confiança, o pacto que se estabelecia para a convivência, para o sentido da hospitalidade se foi. Entretanto, devemos crer que esse pacto que funda a convivência, a cidade com seus segredos e leis, deve ser muito mais forte que os paricídios cometidos, pois ela persiste.

Já não é só esse pacto que funda a hospitalidade que deve ser recolhido, mas é preciso, em simultaneidade, hospitalizar a cidade como um todo. Tratá-la, cuidá-la, devolver aquilo que lhe foi retirado pela violência, saná-la. Não dentro de um hospital, mas hospitalizar abrindo, recebendo. Lembro que o termo hospital vem do latim *hospitalia*, o lugar onde se cuidava os seres. *Hospitalares*, o lugar onde se trata do outro, morada dos acolhimentos.

Derrida pensava o tema da hospitalidade justamente a partir dos estrangeiros e da xenofobia, comentava que a lei da hospitalidade, a lei formal que governa o conceito geral de hospitalidade aparecia como uma lei paradoxal. Ela parece ditar que a hospitalidade absoluta rompe com a lei da hospitalidade como direito ou dever, com o pacto da hospitalidade. A hospitalidade incondicional deveria passar pela interrogação de quem chega, perguntava Derrida? Do como te chamas? Diga-me teu nome, como devo chamar-te? Ou será que a hospitalidade começa pela acolhida inquestionável, num duplo apagamento, o apagamento da questão e do nome?<sup>6</sup>

O tema da hospitalidade, também nos coloca, de certa forma, no centro do debate do conceito de "campo", como propôs Giorgio Agamben em seu livro *Homo Sacer*<sup>7</sup>, e de tudo o que esta fora desse campo e não tem acolhida, como a pobreza periférica, desses fora do fora. Dessa multidão empobrecidas pelo medo da vida fechadas em seus habitáculos, favelas, condomínios.

Se faz cada vez mais emergente estudar o tema das aberturas, dos recortes, do esburacamento e das aberturas da arquitetura ao mundo, do acolhimento e da hospitalidade. Não é mais possível pensar a cidade em termos de colagem, de colisão de utopias como propôs equivocadamente Colin Rowe, de colagem de fragmentos murados sem conexões, de cheios e vazios, de um *laissez faire* onde os arquitetos se eximem de sua responsabilidade pelo espaço da existência<sup>8</sup>. A cidade não é uma *collage*, ela é muito mais que forma

5 Veja-se FUÃO, Fernando. *Viagem ao fim do mundo*. Disponível em <http://www.fernandofuao.arq.br/textos/viagemfim.pdf>

6 DUFOURMANTELLE; DERRIDA (2003, p.23).

7 AGAMBEN (, 210 p.

8 Refiro me ao livro **Collage city** (Rowe. Koetter, 1982).

e significação de linguagem. E a arte nesse sentido nos dá o exemplo magnífico das poéticas de aberturas e recortes, através dos trabalhos de Gordon Matta-Clark, como *Bingo* e o *Splitting*.

Hospitalidade quer dizer alteridade. O lugar do outro, o outro lugar. Esse 'outro', pode ser recebido tanto como hospede (*hôte*), ou como inimigo (*hostis*), pois em sua origem esta o temor ao diferente, ao estranho. A própria história atesta que hospitalidade e hostilidade caminham juntas, tanto que Derrida criará a expressão *hostipitalidade*.

Como nos explica a filósofa Dirce Solis:

*“A hospitalidade, combina então, hostis + pets (potis, potes, potencia). Configura-se, então uma questão de poder. Assim, há o hospedeiro, aquele que exerce o poder e recebe o estranho, o dono da casa, digamos. E há o hóspede, aquele que é recebido. Mas ao mesmo tempo, há uma disposição originária, há uma quebra da simetria, essa expropriação originária acaba por fazer do sujeito um anfitrião, mas também o hóspede se converte em refém.”<sup>9</sup>*

Hoje em dia, uma reflexão sobre a hospitalidade pressupõe, entre outras coisas, a possibilidade de uma delimitação rigorosa das soleiras ou fronteiras: entre o familiar e o não-familiar, entre o estrangeiro e o não-estrangeiro, entre o dentro e o fora, entre o público e o privado. As possibilidades tecnológicas ameaçam a interioridade do 'em casa' e a interioridade humana, são sentidas como ameaças que pesam sobre o território "próprio do próprio", no mais profundo do profundo, ainda que seja 'na pele', parodiando Paul Valéri.

Agora é a rua dentro de casa, e a cidade esvaziada de qualquer sentido porque já é um fantasma<sup>10</sup>, um espectro negro de violência que surge por todos os lados, sufocando o sentido da beleza pública, da felicidade. Da 'felicidade'.

Por todo lado quanto mais esse 'em casa', o dentro de casa, o interior, ou melhor: quanto mais essa interioridade é violada por esses dispositivos representacionais de controle grades, senhas, o medo de estar sendo vigiado, só se pode prever uma reação privatizante, reacionária, seja etnocêntrica, nacionalista, xenofobia. A perversão dessa lei explica Derrida é que pode tornar virtualmente xenófobo justamente quem protege sua própria hospitalidade, o próprio lar, justamente o mesmo lar, o mesmo fogo que tornou possível essa hospitalidade.

O desenvolvimento atual das tecnologias da informática reestruturou o espaço de tal maneira que aquilo que constituía um espaço de propriedade controlada e circunscrito como a própria casa, ficou devassada, aberta perfurada pela tecnológica *Windows*. A novidade não é a janela, mas o *Windows*, pois para constituir o espaço habitável de uma casa e um lar é preciso também uma abertura, uma porta, uma janela, é preciso dar passagem ao estrangeiro, de preferência pela porta da frente.

Não existe casa ou interioridade sem porta.

Há alguns anos atrás, Vilém Flusser já fazia uma distinção brilhante entre a porta e a janela com relação ao espaço público, ele dizia que, a porta é o elemento de comunicação, participação direta entre o público e o privado, enquanto pela janela observamos a vida pública sem sofrer as intempéries. A janela nos torna observadores mas não atores. Talvez fosse por isso que os revolucionários e as crianças adoravam atirar pedras nas vidraças.<sup>11</sup>

Para oferecer hospitalidade, perguntava Derrida, é preciso, realmente, partir da existência segura de uma morada ou apenas a partir do deslocamento do sem-abrigo, do sem-teto? O que se pode abrir para a autêntica hospitalidade?

Talvez, só aquele que suporta a experiência da privação da casa pode oferecer a hospitalidade. O problema é que ao perder a casa muitas vezes ele perde também o sentimento de hospitalidade.

Solis a respeito da hospitalidade na arquitetura, diz "que poderíamos empreender um estudo minucioso de arquitetura clássica, por exemplo, dos gregos até nossos dias, para encontrar em quase todas as formas arquitetônicas e estilos uma pequena idéia que seja de hospitalidade. Para Platão, *Khora* como espaço aberto é quase sinônimo de hospitalidade. A arquitetura se dispõe a propiciar a hospitalidade, onde o conforto seria a medida da hospitalidade, porém 'o conforto de morar está muito mais no cérebro do que nas costas'.<sup>12</sup>

9 SOLIS (2009. P.153).

10 FUÃO (2001)

11 Vilém FLUSER em LIMA (1984, p. 106).

12 SOLIS 2005, p.122).

A hospitalidade é um conceito diretamente enraizado ao ser e sua circunstancia. É mais uma questão de abertura, vazão, espera, do que de território ou cercamento. A hospitalidade só pode ser oferecida por alguém, segundo um aqui e agora, numa situação específica. Não é possível pensar a hospitalidade só em sua relação com o lugar, que a funda, como fundação. Mais que isso, não é possível pensar a hospitalidade sem a relação do hospedeiro e hospede, sem essa pessoa que espera a chegada do outro, a figura da espera, e desse outro que não vê a hora de chegar, as vezes desesperadamente: o errante. Os mitos da hospitalidade: Bausius e Filemon, e da morte de Édipo, referem-se basicamente ao amor em suas diversas formas, ou a morte como o lugar último da hospitalidade.

É como se o lugar que estava em questão na hospitalidade fosse um lugar que não pertencesse originalmente nem aquele que hospeda, nem ao convidado, mas ao gesto pelo qual um oferece acolhida ao outro mesmo, e sobretudo se este outro está sem morada. É como se realizasse dentro, no interior da figura da espera, como se realizasse também no interior da figura do errante, do estranho, um no outro, em nenhum, simultaneamente.

De outra maneira, a hospitalidade pode ser compreendida como um lugar que não requer um “lugar” propriamente dito, um espaço planejado. Para o conceito de hospitalidade esse lugar é o outro, o corpo do outro, o espaço de pertencimento desse outro, o tempo, o tempo do outro, dos outros como bem descreveu Van Eyck na “Interioridade do tempo”. Outro tempo, outrora.

O outrora não quer dizer passado, mas simplesmente outro tempo, que nada mais é que o tempo do outro. O outro é sempre um outro espaço, um outro lugar, um outro tempo. O outro é sempre um outro tipo de ocupação, um desvio na origem do uso de um espaço já programaticamente definido. Um acontecimento. O outro é sempre uma deturpação, um *detournement* da prática do espaço, como se essa diferença desdobrasse o sentido da coisa em outra coisa, virasse do avesso.

A hospitalidade fica ameaçada numa cidade em que um grande número de pessoas não tem mais moradia, ou nunca tiveram, vivendo em condições extremas de miserabilidade. E, todas as portas que se poderiam abrir para elas estão fechadas. De outra maneira, refletir sobre a hospitalidade também é denunciar as formas de poder, as formas sutis pelas quais a ética da hospitalidade acaba por servir a outros fins que não são os seus, como os comerciais por exemplo. Hoje juntar desordenadamente o inessencial e o essencial é uma ameaça insuportável para nossa sociedade produtivista e do consumo. Numa sociedade devotada a quantificação do útil, do produtivo e do eficaz, o perigo supremo está no inútil, no improdutivo, no deficiente, na gratuidade absoluta como um desmascarar de todo o edifício dos valores da eficiência.

Infelizmente as cidades perderam o sentido de solidariedade, hospitalidade, hoje elas são intermediadas muito mais pelas especializações do Estado, do que pelos os antigos laços sociais. Elementos arquitetônicos da hospitalidade: A porta, a marquise, os baixios de viadutos e pontes, as arcadas, as galerias.

## Lares

A questão da hospitalidade x hostilidade, familiaridade x não familiaridade passa pelo problema milenar e cultural do lar, do culto aos mortos, aos monumentos. Fustel de Coulanges em seu celebre livro *A cidade antiga*<sup>13</sup> nos explica detalhadamente sobre a origem e significado da palavra *lares*, a qual estava diretamente associada ao fogo sagrado. Todas as casas dos gregos ou dos romanos possuíam um altar; e nesse altar devia haver sempre restos de cinzas e brasas. Era obrigação sagrada do dono de cada casa conservar o fogo, dia e noite. O fogo só deixava de brilhar sobre o altar quando toda família havia morrido; lar extinto, família extinta, eram expressões sinônimas entre os antigos.

As almas humanas divinizadas pela morte os gregos chamavam de demônios, ou heróis. Os latinos, por sua vez, chamavam *lares*, *manes*, *gênios*. O lar era o fogo sagrado que representava, encarnava os mortos. O lar era o altar, o lugar de adoração. Esse fogo, diz Coulanges, tinha algo de divino, adoravam-no, prestavam-lhe verdadeiro culto, davam-lhe como oferendas: flores, frutas, incenso, vinho. Dirigiam-lhe fervorosas preces para dele conseguirem saúde, riqueza e felicidade. Os lares, os antepassados da família, era o deus protetor da casa, da família.

Até hoje, tanto na língua portuguesa como na espanhola podemos observar esse fenômeno associado na palavra *hogar*, em espanhol, que designa tanto o lar como a lareira, ou em português na palavra lareira que

13 COULANGES (1981).

contem o prefixo lar. Abreviando, a palavra lar esta associado ao fogo, aos mortos e aos deuses da família. Assim que, a palavra lar devemos distancia-lá e distinguir da casa, porque o lar guarda o passado e a morte.

O fogo mantido no lar, para o pensamento dos homens, não é o mesmo fogo da natureza material. O fogo do lar era um fogo puro, só podendo ser produzido, quando ajudado por certos ritos e por determinadas espécies de madeira.

Era um fogo casto; a união dos sexos, por exemplo deveria arredar-se para longe de sua presença. O fogo do lar era pois, uma espécie de ser moral. O homem nunca saía de casa sem antes dirigir uma prece ao seu lar, assim como quando voltava. O fogo do lar era a providência da família, se o fogo se extinguisse deixava de existir o deus.

Aqueles a quem os antigos chamavam lares ou heróis eram somente as almas dos mortos, a que o homem atribuía um poder sobre-humano e divino. O culto dos mortos representava o culto dos antepassados, que a sua vez, teremos a versão contemporânea no culto a Historia, no culto aos monumentos proposto por Alois Riegl.

Na Grécia e Roma antiga quando enterravam-se os mortos nas casas das famílias, essa pratica estabelecia a relação entre o culto dos mortos e o lar, entre a tradição, a família e a propriedade privada. O vivo não podia passar sem o morto, nem este sem aquele.

Coulanges também nos explica a questão do tempo que vem atada à questão da geração e da criação<sup>14</sup>. Essa geração era ditada pelo masculino, e acabaria resultando no direito privado e na constituição da família patriarcal. A mulher seria a verdadeira estranha na família do esposo. Ela ao casar perdia o direito ao culto de seus familiares, renunciava a seus próprios antepassados, ao seu lar, e acabaria cultuando o lar da nova família que seria o lar de seu esposo. A mulher não poderia adorar o lar do esposo, enquanto seu pai não a tivesse desligado do lar paterno.

Há três coisas que, esclarece Fustel de Coulanges, desde os tempos mais antigos se encontram fundadas e estabelecidas solidamente pelas sociedades gregas e itálicas: a religião doméstica, os *lares*, a família e o direito da propriedade, três coisas que andavam inseparáveis

A idéia de propriedade privada estava na própria religião, estava atada à família, e cada família tinha o seu lar e os seus antepassados. O lar, o altar era o símbolo da vida sedentária. Uma vez assente nunca mais deveria mudar de lugar.

O Deus da família quer ter morada fixa. Assim o lar, o morto, toma posse do solo, apossa-se desta parte de terra que ficará sendo, assim, sua propriedade. O lugar pertence-lhe: é a sua propriedade, propriedade não de um homem só, mas de uma família, cujos membros devem vir, um após o outro, geração após geração, morrer ali, guardar-se ali. O lar era coisa sagrada, expressão essa popular, que chegou até aos nossos tempos. Abandonar um lar significava abandonar seu Deus, não significava somente abandonar a família ou a casa, mas sim abandonar seus deuses. A família, estava assim atada a esse lar e este, por sua vez, encontrava-se fortemente ligado ao solo; uma estreita conexão estabelecia-se entre solo e família. Ali deveria ser a sua residência permanente, que nunca pensará deixar, salvo se alguma força superior a constranja.

Coulanges explica que a propriedade privada era uma instituição, sem a qual a religião doméstica não poderia existir. Essa religião prescrevia isolar o domínio e isolar também a sepultura: a vida em comum tornava-se, pois, impossível. Não foram as leis, mas a religião, aquilo que primeiramente garantiu o direito de propriedade. Toda essa religião se limitava ao interior da casa. O culto não era público. O lar nunca estava colocado fora da casa, ou nem mesmo junto a porta externa, donde qualquer estrangeiro pudesse ver com facilidade.

Os romanos escondiam-no no próprio coração da casa, na sua interioridade. Todos esses deuses (*fúgo*, *lares*, *manes*) chamavam-lhes deuses ocultos, ou deuses domésticos, porque sua pratica de culto era oculta. Por isso ainda encontramos expressões que dizem que a lareira é o coração da casa.

Esse oculto será justamente, algo relacionado não só ao reprimido, corroborando com Freud, mas também daquilo mais íntimo que deve ser preservado guardado.

---

14 "Lembremo-nos, de que entre os antigos não existia ainda a idéia de criação; e por isso, para os seus homens, o mistério da geração lhes aparecia como aquilo que o mistério da criação hoje pode representar... Esta religião só podia propagar-se pela geração. O pai dando a vida a seu filho transmitia-lhe, ao mesmo tempo, com a vida, a sua crença, o seu culto, o direito de manter o lar, de oferecer a refeição fúnebre." (COULANGES, 1981p.39).

## A interioridade em Peter Eisenmann<sup>15</sup>

Eisenmann, em seu livro *Diagram diaries*<sup>16</sup>, coloca que a arquitetura tem sido analisada, ao longo dos tempos, mediante fenômenos externos a ela tais como, os fatores políticos, as condições sociais, os valores culturais, o *zeitgeist*, mas raramente foi examinada sobre seu próprio discurso, sua interioridade. A interioridade da arquitetura para Eisenmann é algo inerente à própria arquitetura, algo próximo à busca de uma essência, a um tipo de essência vazia da própria arquitetura, um grau zero de escritura. Uma interioridade centrada nela mesma, numa possibilidade retórica da arquitetura poder manifestar sua interioridade na realização do edifício. Assim, seria o tempo e a história dessas estratégias projetuais que comporiam um legado fundamental para o entendimento da interioridade. A essa história ele nomeia ‘interioridade da arquitetura’, uma “acumulação de *tropes* e retóricas utilizadas em diferentes períodos do tempo para dar significado ao discurso arquitetônico”.<sup>17</sup>

Para ele essa espécie de arquivamento histórico dessas estratégias retóricas implicam numa repetição, mas essa repetição deve ser compreendida como uma repetição da diferença, no sentido proposto por Deleuze em *Diferença e repetição*, do que uma repetição do mesmo, interessando-lhe a singularidade da arquitetura como uma diferença da repetição. O que interessaria não seria a repetição ou as variações tipológicas mas as diferença que se produzem, ao acaso, nessa repetição.

Essa interioridade, quase como uma essência, para Eisenmann se encontraria nos diagramas, como por exemplo nos *grids interiority*. Inicialmente, a idéia do diagrama é que ele seja uma espécie de substrato da forma, um diagrama deve estar esvaziado do programa de necessidades, esvaziado de toda funcionalidade, ou dos condicionantes externos, de tudo aquilo se constitui a vida mesmo; estaria quase na diferença entre a forma como um envoltório da função e o significado proveniente dela. Nunca estaria no vazio, mas na relação que o diagrama abre como potencial significativo.

Eisenmann explica que a interioridade da arquitetura sempre esteve associada a uma funcionalidade, a um vazio espacial propício a uma utilização funcional. Para ele, a interioridade da arquitetura não está no objeto, mas em sua linguagem, em sua escritura, em sua produção. A arquitetura se fez arquitetura por sua própria linguagem, por sua linguagem arquitetônica, por sua representação. O diagrama é parte desse processo que tenta abrir a arquitetura para seu próprio discurso, a sua própria teoria. O diagrama é, antes de nada, uma forma de escritura.

Mas esse signo do qual Eisenmann reenvia para uma escritura de grau zero - tal qual propôs Roland Barthes - como forma de significação se mostrou incompleta. A representação da arquitetura sempre foi uma linguagem seleta, cerrada em retóricas eruditas, ignorando outras falas, as outras representações, os ‘não saberes’. A linguagem que se refere nas entrelinhas de Eisenmann é a mesma representativa do poder, uma linguagem enquanto representação de exclusão, na qual eventualmente se apropria de não saberes oficializando-as.

É uma interioridade do conhecimento das poéticas e retóricas contidas no interior do discurso da arquitetura. A interioridade da arquitetura não está no vazio interior do espaço arquitetônico, mas no interior da linguagem, no interior da representação dessa arquitetura.

Constata-se em Eisenmann a persistência de que a interioridade estaria no interior da linguagem, e nunca fora dela, em seu silêncio, como se o sentido não pudesse estar fora, fora do conteúdo, fora da lógica do sentido. Como se o significado, a interioridade da arquitetura não pudesse estar e devesse estar, fora da arquitetura, no constante deslizamento de um fora para dentro e de um dentro para fora.

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, s/d 210 p.

COULANGES, Fustel. *A cidade antiga*. São Paulo, Martins Fontes Editora. 1981. 480 p.

---

15 Meu estudos sobre a desconstrução em Peter Eisenmann se deve, graças, as contribuições de Beatriz Regina Dorfmann em sua tese *Relações entre a arquitetura de Peter Eisenmann e a filosofia de Jacques Derrida*, a qual tive a honra de orientar. PROPAR. UFRGS. 2009.

16 EISENMANN (1999)

17 EISENMANN, P. op. cit.; p 37.

DELEUZE, Gilles. El pliegue, Leibniz y El barroco. Barcelona, Ediciones Paidós.1989.179 p.

DORFMAN, Beatriz Regina, Relações entre a arquitetura de Peter Eisenmann e a filosofia de Jacques Derrida. Tese doutoral. PROPAR. UFRGS. 2009.

EISENMANN, Peter. Diagram diaries. London. Thames & Hudson, 1999

DUFOURMANTELLE, Anne; DERRIDA, Jacques. Da hospitalidade. São Paulo. Escuta. 2003. 138 p.

EISENMANN, Peter. Diagram diaries. London. Thames & Hudson, 1999.

FLUSER, Vilém. Debate sobre collage, em LIMA, Sergio. Collage em nova superfície. São Paulo. Editora Parma. 1984, p. 106.

FUÃO, Fernando. Cidades fantasmas. ARQtexto n..1. Porto Alegre. Propar.UFRGS. 2001

FUÃO, Fernando. O sentido do espaço, em que sentido, em que sentido?. Disponível em <http://vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/05.050/563>. Julho 2004.

FUÃO, Fernando. Viagem ao fim do mundo. Disponível em <http://www.fernandofuao.arq.br/textos/viagemfim.pdf>

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. Ciudad collage. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 1982

SOLIS, Dirce Eleonora. Desconstrução e arquitetura, uma abordagem a partir de Jacques Derrida. Rio de Janeiro. Editora Uapê. 2009. P.153.

SOLIS, Dirce. Eleonora. Jacques Derrida e a ética da hospitalidade. Revista de filosofia. SEAF, Ano V, n.5, nov.2005, p.122.

VAN EYCK, Aldo. La interioridade del tiempo, em Jencks, C.; Baird, G.; El significado en arquitectura, Madrid, Hermann Blume, 1975, p.187.

# O design em tempos de sustentabilidade

## Design in times of sustainability

**Fabio Parode e Paulo Reyes**

**Fabio Parode** é Doutor em Arte e Ciências da Arte, Mestre em Ciências da Comunicação, Graduado em Comunicação Social – Jornalismo; professor da Escola de Design da UNISINOS onde pesquisa sobre o tema: “Estética contemporânea e tendência em design”. e-mail: fparode@unisinós.br

**Paulo Reyes** é Doutor em Ciências da Comunicação, Mestre em Planejamento Urbano, Graduado em Arquitetura e Urbanismo. professor da Escola de Design da UNISINOS onde pesquisa sobre o tema: “Design aplicado ao território”. e-mail: reyes@unisinós.br

## Resumo

O design como disciplina quase sempre esteve vinculado aos processos produtivos. Em tempos de pós-industrialização, o foco concentra-se nos processos de consumo. Neste artigo, pensam-se esses processos em uma ótica de sustentabilidade com uma perspectiva ética, fundamentada em Espinoza, resgatando o conceito de *conatus* e de afecções. Essa questão é contextualizada nos atuais processos de globalização, a partir do conceito de hipermodernidade de Lipovetsky. Nessa perspectiva, questiona-se o papel do designer enquanto ator social, indicando alternativas à construção de uma nova cultura do design, mais próxima dos problemas da sociedade contemporânea.

**Palavras-chave:** Design, Design Estratégico, Sustentabilidade

## Abstract

*Design as a discipline has almost always been tied to the productive processes and it has focused on the consuming processes - in times of post-industrialization. In the present text these processes are dealt with from the point of view of sustainability together with an ethical perspective. This perspective is based on Espinosa's ideas and it restores the concept of conatus and affections. The question is presented within the present globalization processes and it derives from Lipovetsky's concept of super-modern. The role of the designer as a social actor is questioned under this point of view. Some alternatives to the construction of a new culture of design, nearer to the problems of contemporary society, are then pointed out.*

**Key-words:** Design, Strategic design, sustainability

## Considerações iniciais

A discussão sobre a sustentabilidade atualmente vai além dos manifestos de grupos ativistas para perpassar nossos modelos de consumo. Uma das maiores dificuldades de focar o problema da sustentabilidade é o fato de que o cerne problemático dessa questão está presente nos nossos momentos de maior prazer, ou na economia do prazer. A questão é: como atacar um problema onde na sua base está “*o meu direito de prazer*”? Historicamente, foi-se construindo, particularmente através de estratégias de marketing, uma relação de causa-efeito entre consumo e prazer.

Afinal, do ponto de vista do consumidor, depois de tantos anos de submissão aos processos produtivos, pode-se agora na *Société du Bonheur*, como diz Marcuse em *Eros e Civilização* (1963) nos deleitar com a abundância de produtos do mercado global e gozar de intensos momentos de deleite. Esses momentos de prazer, agora transformados em produtos, mercadoria ao consumo de massa, estão em franco processo de aceleração provocada pelos processos tecnológicos das novas mídias. Ora, se só agora o consumidor pôde ter esse direito que ao longo da modernidade veio sendo construindo, porque hoje deveria recuar?

Acredita-se, como premissa, de que é através do desenvolvimento de uma ética, diga-se, uma ética pela vida, mas, fundamentalmente uma ética pela vida junto com o *outro*, ou ainda, no *outro*, naquilo que me constitui, que a discussão de sustentabilidade deve ser pautada. No horizonte dessa perspectiva, encontra-se a construção de uma nova cultura para o consumo. Uma cultura pautada na ética pela vida, pela preservação dos ambientes naturais e relações humanas. Como estimular a construção de tal cultura? O design está necessariamente implicado nesse processo.

Neste artigo, faz-se uma reflexão sobre essas condições no contexto de globalização e hiperconsumo - reflexões sobre a emergência de um processo sócio-econômico e ambiental que está em fase de transformação. Questões como: de que forma a sustentabilidade, enquanto *novo* conceito, enquanto *nova* imagem, está afetando o consumo? Qual é a *imagem* do consumo no mundo contemporâneo? Quais os rumos da sociedade de consumo? Não estaria o discurso pela sustentabilidade revelando-nos o quão podemos ser perversos face às nossas escolhas em continuar no delírio pós-moderno do consumo? Seria a banalização desse estado de perversão um dos traços dominantes da cultura pós-midiática? Essas são as questões que norteiam nossa investigação.

## Uma ética espinozista na perspectiva da modernidade tardia

Segundo o filósofo holandês, excomungado no século XVII, compreender a dinâmica do desejo e o esforço que cada um faz pela sua conservação são fundamentais para uma autêntica percepção das relações entre os corpos em sociedade. Gestava-se aqui a noção que mais tarde seria recuperada por outros filósofos, entre eles, Michel Foucault (1994), ou seja, a de um permanente conflito, de uma “guerra silenciosa” que atravessaria de forma constante nossas relações sociais e políticas.

Um corpo, segundo Espinoza, pode tanto sentir que sua potência aumenta na sua relação com outro corpo quanto sentir exatamente o inverso, ou seja, que sua potência diminui. Assim, o corpo pode expandir-se ou aniquilar-se. Para Espinoza, com relação ao corpo, “o certo e determinado modo, que é seu modo intrínseco e próprio de existir e de operar, é também um *modus strategicus*, aquilo que Espinoza chama de ‘prudência’. Uma prudência ou uma estratégia que é aquela mesma de sua potência determinada em ato, sem objeto nem fim, necessidade afirmativa cujos efeitos são necessariamente de conservação.” (Espinoza, 2002:21).

O princípio de conservação do corpo (conservação de si) e suas disposições face àquilo que os outros corpos podem ou não lhe oferecerem, no limite, prazer ou ameaça, são fundamentais no processo de construção social. A dinâmica do coletivo é permeada pelas disposições dos corpos e por suas estratégias de conservação. Nesse sentido, as tensões e lutas de interesses entre os corpos revelam-nos a presença de um campo político, onde suas diferenças e as estratégias de dominação entre si aprofundam-se.

Ao longo da história, diferentes formas discursivas foram instituídas e buscaram construir a crença em uma realidade menos embrutecida pelos nossos instintos. Esse é o caso de toda arte em uma perspectiva clássica, porém, constata-se hoje, uma espécie de retorno aos princípios de uma ordem talvez em alguns aspectos dionisíaca, onde um dos potenciais para além do prazer é a possibilidade de aniquilamento. Nesse jogo de tensões - um quadro de guerra permanente -, nota-se as fortes ingerências de um modelo individualista – capitalista, confrontando-se permanentemente com as novas necessidades das populações, digam-se necessidades de recuperação de princípios de coletivo: princípios de natureza socialista.

Estariamos vivendo a emergência de certo idealismo hegeliano após a grande orgia do consumo da segunda metade do século XX até a globalização de nossos dias? No lastro do discurso da sustentabilidade estaria a presentificação de um equilíbrio ideal com relação às forças entre homem e natureza, entre homem e seus semelhantes?

Um dos macros fenômenos deste final de milênio que tem levado a humanidade a questionar-se profundamente sobre a ética no mundo contemporâneo é o amplo processo de exclusão social e a acelerada degradação do planeta que vem ocorrendo ao mesmo tempo em que a globalização e a lógica da cultura neoliberal vêm se afirmando de forma planetária. As resistências a esse sistema, aos poucos vêm cedendo lugar a uma nova ordem: um mundo plano, estandardizado. Mas qual seria a *face* da modernidade hoje? Quais são suas marcas preponderantes? A que condições existenciais a modernidade tem nos levado atualmente? O mito da modernidade, como diria Adorno (1970), nos deixa como legado nesta virada de milênio um amargo gosto, um *desencantamento* generalizado do mundo, mais particularmente no que diz respeito à razão instrumental que dá sustentação ao modelo industrial e econômico.

Observa-se hoje, de forma preponderante a ciência instrumentalizada pela lógica do capital, da produção de lucro, de riqueza. Por outro lado, surge-nos como questionamento, de que forma a ciência poderia criar, construir, estimular, promover melhores relações entre, por um lado, as forças que buscam a expansão do capital buscam o lucro e, por outro, as necessidades de melhoria da qualidade de vida das populações no planeta, considerando-se as necessidades de preservação do mesmo. De fato, uma nova ciência se faz necessário: uma ciência mais próxima da filosofia, mais próxima de princípios éticos e menos subserviente ao capital e aos paradigmas quantificáveis do lucro.

Sabe-se que as sociedades pré-modernas tinham uma estrutura social pautada por raízes históricas e determinadas pelo passado. Com o advento da modernidade, esses valores foram alterados e um novo paradigma se instalou – a sociedade passou a confiar no seu potencial humano e na sua capacidade tecnológica de operar sobre o ambiente social, e organizar, de maneira eficiente, o futuro. A crise que se instaura no final dos anos setenta, é uma crise que tem por dilema a iminência dos limites dos recursos energéticos que dão sustentação a toda dinâmica do consumo no capitalismo.

A evidência desses limites revela-nos a necessidade de transformação dos paradigmas científicos e de toda ordem material de onde emergem nossas relações de produção e consumo. Talvez, mais do que em qualquer outra época, a ciência deve ocupar nesse momento um lugar de responsabilidade social, de monitoramento do meio ambiente e de produção das condições materiais que nos levarão à qualidade de vida e não mais à quantidade de experiências efêmeras.

No final do século XX, o projeto moderno dá sinais de falência como projeto de eficiência. Vários fatores reforçam essa descrença no novo projeto: falência dos projetos revolucionários, desmoronamento das grandes ideologias, ruínas das utopias, cultura neo-individualista centrada no presente (Lipovetsky, 2004). Nesse contexto de esgotamento do projeto modernista, surge a concepção de um novo projeto marcado pela designação “Pós”.

Essa nova concepção - pós-moderna - alimentou o debate teórico sobre uma mudança de paradigma que recolocava o foco não mais em um futuro promissor, mas em um presente mais efetivo e de celebração das conquistas tecnológicas, conquistas essas marcadas pelo avanço das tecnologias da informação. O resultado de tal efervescência conduzida pelas novas mídias é a ruptura, estilização do significante e de forma irreversível o abandono das lógicas universalistas, tal como a concepção de humano, de princípios de direitos, etc. As conquistas coletivas do pós-guerra foram uma a uma liquefeitas no processo de globalização. Nessa mesma perspectiva do “Pós”, vive-se na soleira de uma nova ordem: pós-capitalista; pós-americana, pós-pós-industrial, ou, como diria Lipovetsky, um hiper-industrial, um hiper-moderno.

A designação “pós” pressupõe o encerramento de uma fase. No entanto, o que Lipovetsky afirma é que essa fase não se encerra, mas suas bases conceituais são levadas ao extremo em um novo formato: o “hiper”. Segundo ele, se constitui uma “segunda modernidade, desregulamentadora e globalizada, sem contrários, absolutamente moderna, alicerçando-se essencialmente em três axiomas constitutivos da própria modernidade anterior: o mercado, a eficiência técnica e o indivíduo” (Lipovetsky, 2004:54).

A idéia de sociedade hipermoderna implica primeiramente o que cada um sente, um processo de excesso, de excrescência, que ultrapassa os limites, como se houvesse uma fuga para frente, ilimitada em direção à frente. Segundo Stiegler, é preciso colocar a questão estética sob outro ângulo, na sua relação com a política, para convidar o mundo artístico a recuperar uma compreensão política de seu papel.

## O designer nesse contexto de globalização

Como diz Stigler, “o abandono do pensamento político pelo mundo da arte é uma catástrofe!” (Stiegler, 2004:18). Essa catástrofe é exatamente a catástrofe gerada pela falta de planejamento, pela falta de princípios políticos inovadores e em prol da sociedade e não meramente das indústrias ou empresas, mas da sociedade como um todo. É exatamente nesse ponto que o papel do designer se torna relevante nesse quadro de fundo.

O designer é um ator social cuja responsabilidade repousa no conjunto de sua obra, de suas escolhas políticas e seus princípios éticos. O fazer design hoje está sendo questionado em suas bases, no seu modelo pedagógico, na sua cultura, na emergência dos profissionais do futuro. Profissionais que deverão encontrar soluções para os problemas das populações e das estruturas de produção e consumo tendo em vista a urgente necessidade de preservação do meio ambiente.

Evidentemente, não se trata mais de inovar do ponto de vista de novos produtos geradores de riqueza, mas de inovar do ponto de vista dos produtos que a sociedade, como um todo, necessita. Subjaz aqui uma ordem estética que é a estética da abundância e nasce a estética da sustentabilidade, uma estética da economia de recursos.

Essa estética apresenta alguns paradoxos: por um lado, a necessidade de redução do consumo, e por outro, a própria expansão da economia tendo em vista o momento das populações e suas necessidades inerentes. Nesse contexto, urge uma ação mais efetiva, menos romântica como pareceram os movimentos ecologistas, e menos apologética à liberação do capital e da economia de mercado, tal como se está configurando na atual globalização.

---

1 Je soutiens qu'il faut poser la question esthétique à nouveaux frais, et dans sa relation à la question politique, pour inviter le monde artistique à reprendre une compréhension politique de son rôle. L'abandon de la pensée politique par le monde de l'art est une catastrophe. (Stiegler, 2004: 17-18)

O grito surdo de ecologistas e pacifistas, que tantas vezes nos chega através de manifestações espetaculares, através da mídia, ou ainda, através de algum panfleto distribuído ocasionalmente na rua, hoje se faz mais forte. O discurso desses velhos idealistas atualmente assume o caráter de discurso sustentado por políticos e cientistas: um discurso científico que se constitui como discurso produtor de sentidos de “verdade”. Mas qual a verdade nesse contexto?

De fato, as mensagens desses velhos idealistas se revelaram de grande valor, principalmente no que concerne à construção da relação entre o *eu* e o *outro*. Longe de ser um *outro* imaginário, um tipo fantasmático, revelou-se ser o *outro* que compõe a realidade de cada um de nós. Muito mais do que um discurso da alteridade, a relação entre o eu e o outro é cada vez mais presente nas preocupações com o futuro da humanidade, principalmente nos aspectos sustentáveis.

No entanto, se essas questões são evidentes, não o são as suas abordagens. É necessária uma visão sistêmica do mundo para perceber que aquilo que afeta o outro me concerne também. O outro é não apenas delimitador de espaços, mas também de diferenças. É a partir do outro que conseguimos constituir nossa identidade, nossas referências e nossa responsabilidade com a perspectiva de futuro e as ações presentes.

Recuperando esse sentido do outro, é que encontramos na perspectiva da afecção, em Espinoza, a dinâmica de inter-relação entre os corpos, sejam eles físicos, materiais ou imateriais. Segundo Espinoza, um corpo afeta outro corpo produzindo nesse corpo uma paixão que pode ser triste ou alegre. Para o filósofo, a paixão triste tira a potência do corpo; por sua vez, a paixão alegre coloca-o em um movimento de realização de sua potência. Com isso, queremos dizer que todos os corpos estão em cadeia sistêmica, um pouco mais perto, um pouco mais distante, afetando com mais ou com menos intensidade. De todo modo, é fundamental percebermos, como observa Espinoza, o fato de que os corpos produzem um esforço para preservar-se na existência. Essa é, na perspectiva do filósofo, a ideia do *conatus*. Segundo Espinoza,

*“a necessidade é, portanto, uma exigência determinada, quantitativamente e qualitativamente, de igualdade, de equilíbrio e de identidade nas trocas. Se essas condições, que são exigidas pelo direito natural da coisa, não são satisfeitas, o corpo se coloca em perigo; ele tende então a faltar em si mesmo. Mas não é enquanto falta que o corpo procura aquilo que lhe é útil. É, ao contrário, enquanto ele afirma positivamente sua própria natureza ou sua própria virtude, portanto, enquanto ele age segundo suas próprias leis, aquelas de sua natureza comunicacional.” (Espinoza, 2002:27)*

Ora, se todos os corpos são passíveis de serem afetados uns pelos outros e cada corpo efetua um esforço - *conatus* - para preservar-se na existência, podemos dizer que tudo aquilo que criamos, que inventamos e lançamos como um novo existente – um produto - , tende a responder a essa dinâmica imanente que se estende do eu criador ao outro receptor (consumidor). Há, nessa perspectiva, uma ausência de limites precisos entre sujeito e objeto.

Esse objeto, fruto de um ato criativo, se estende e se insere em uma cadeia de sentidos: semiosfera. É exatamente nesse aspecto que é relevante pensar a dimensão ética de tudo aquilo que se produz, dos seus efeitos, de suas imbricações e produções de sentido. É provável que a sociedade de consumo de massa careça de uma ética geral a fim de estabelecer mecanismos reguladores de proteção do meio ambiente e de preservação da qualidade de vida.

*“Contrariamente aos mais comuns clichês em termos sociais e políticos, caminhar rumo à sustentabilidade é o contrário da conservação. Em outras palavras, a preservação e a regeneração de nosso capital ambiental e social significará justamente romper com as tendências dominantes em termos de estilo de vida, produção e consumo, criando e experimentando novas possibilidades” (Manzini, 2008:15)*

A sociedade contemporânea vem passando por transformações que sinalizam um momento de grande crise do sistema industrial, reposicionando o foco das atenções não mais sobre os processos produtivos, mas sobre os processos de consumo. Os valores engendrados por esse sistema, diga-se, individualidade,

insaciabilidade e superficialidade, cristalizaram-se nas atuais formas do consumo, não mais como problema, mas como valor, passando a ser a própria força de produção da economia contemporânea. Segundo Baudrillard,

*“as necessidades e as satisfações dos consumidores são forças produtivas, atualmente forçadas e racionalizadas como as outras (forças de trabalho). O consumo, onde quer que o exploremos (com dificuldade), revelou-se, contra a intenção da ideologia vivida, como dimensão de coação:*

*1. dominado pelo constrangimento de significação, ao nível da análise estrutural;*

*2. “dominado pelo constrangimento de produção e do ciclo da produção, na análise da estratégica (socio-econômico-política)” (Baudrillard, 2007:82)*

A partir dessa inversão das forças produtivas, o sentido de individualidade ganha novo aspecto: como direito à construção do seu desejo enquanto indivíduo e ser único, garantia da “diferença”, diferentemente de uma conotação mais individualista. A insaciabilidade, por muito tempo, deslocada da ordem das necessidades, é transferida para a lógica do desejo, de um desejo sempre incompleto, por isso mola propulsora do consumo. A superficialidade ganha profundidade no momento em que transfere o sentido para o viver do prazer como força produtiva. Contrariamente, a noção de desejo em Espinoza é afirmação da natureza do indivíduo segundo leis e regras próprias. Já o desejo na perspectiva da sociedade de consumo de massa, está sujeito às dinâmicas de controle da libido e erotização próprias das estratégias da indústria cultural que manipula os limites entre sublimação e projeção, reduzindo o processo ao consumo de mercadorias, de imagens, estilos e *gadgets*.

Essa inversão, das forças produtivas com foco no consumo, constitui-se em um novo paradigma. Sendo assim, é mais do que uma simples visão da outra face da mesma moeda. Esse novo paradigma tem nas mídias, e não mais no chão de fábrica, a sua lógica e fundamentação. O problema da sustentabilidade situa-se entre uma perspectiva mais profunda e voltada para o resgate de uma ética da vida e uma perspectiva mais superficial, da ordem do marketing, da construção de uma imagem, de um novo estímulo ao consumo.

Percebe-se atualmente, alguns sintomas culturais que indicam uma possível transformação paradigmática, que na prática, vem traduzindo-se como um grande apelo, protagonizado por vários atores sociais. Nesse processo é importante enfatizar o papel das mídias.

Esse novo *ethos* que vem se formando através da mídia reforça a idéia de construção de uma ética para o consumo. Nesse processo de transformação dos modos contemporâneos de percepção e relação com os objetos e fenômenos do mundo, podemos identificar alguns campos e estratégias que potencializam essa reconfiguração da consciência e dos comportamentos.

Percebe-se que a cultura atua nesse processo como campo privilegiado das ações midiáticas e, de fato, a construção de imagens é uma das estratégias fundamentais adotadas pelas empresas nesse contexto. Sabe-se que, a partir da cultura, consegue-se interferir em outras dimensões importantes da sociedade, tais como a política e a economia.

A cultura, por preencher nosso imaginário e alterar nossa percepção de mundo, nos leva à definição de novos modelos, padrões e, evidentemente, novos modos de comportamento, produção e consumo. Ora, no caso da cultura contemporânea, percebe-se que há, de um lado, os efeitos gerados pela crise do sistema industrial, diga-se, saturação dos mercados e os efeitos produzidos pelos resíduos das indústrias que permanecem e agridem o meio ambiente; de outro, há a necessidade do próprio sistema econômico continuar a desenvolver-se, ou seja, a *produzir* novos mercados e tecnologias.

De fato, qualquer mudança no ritmo de consumo, tal como a redução que o discurso da sustentabilidade vem promovendo, afeta toda a cadeia produtiva e necessariamente afeta os interesses de milhões de pessoas, sejam elas, operários ou patrões. O nível de imbricamento dos interesses define diferentes extratos de acesso à riqueza e conseqüentemente, aos bens e satisfação de necessidades, compondo a hierarquia da sociedade. Revela-se, nesse fenômeno, um dos aspectos mais surpreendentes de uma filosofia política do capitalismo. Entre esses dois pólos estão os consumidores e cidadãos que, em última instância, são aqueles que acreditam deter o poder de decidir o que irão consumir e selecionar o valor-produto.

É em torno dessa cultura da crença do *poder de decidir* que se instaurou, principalmente pelas mídias digitais, digam-se, os processos interativos, que se constroem os processos contemporâneos de consumo. Tudo hoje deve ser vivido de maneira interativa para ter valor. Tal pensamento reforça a imagem do indivíduo como um ser não mais passivo em relação aos antigos processos de mídia de massa (televisão).

O indivíduo agora atua, “decide”. Mas como diz Baudrillard, atua dentro de um sistema que já está predeterminado em um sistema de signos. “A mídia, no seu amplo aspecto, tem um papel importante nessas novas interações. Não só estende o potencial humano, mas também o recoloca em um outro universo de sentido – a relação não-presencial” (Reyes, 2005:45). É essa relação não-presencial que “naturaliza” as ações que não consideram o outro como um ser presente. Com isso, a sociedade parece caminhar para uma visão altista, ego-centrada. Em relação a isso, Virilio afirma que

*“o fato de se estar mais perto do que está longe que do que se encontra ao lado de alguém é um fenômeno de dissolução política da espécie humana. Vemos que a perda do corpo próprio leva a perda do corpo do outro, em benefício de uma espécie de espectro do que está longe, do que está no espaço virtual” (Virilio, 1999: 48).*

É nessa perspectiva que se percebe o problema da sustentabilidade. Há uma dimensão que é concreta e necessária em termos de regulamentações de ordem política e econômica, porém há uma outra dimensão também fundamental que é de ordem simbólica e que afeta instâncias mais profundas e sutis do indivíduo que, na verdade, dizem respeito ao modo como esse indivíduo percebe o mundo, sua ideologia, seus valores, suas crenças. É nesse ponto que um olhar para a cultura e para os produtos midiáticos merecem nossa atenção, pois eles afetam a sensibilidade e a percepção. De fato, as mídias vão reconstruindo a própria *imagem* de sustentabilidade no mundo contemporâneo. Imagem nesse caso está sendo utilizada enquanto algo que representa um conceito – sustentabilidade – e imagem enquanto artefato visual produzido por essa cultura e passível de múltiplas interpretações.

Um dos aspectos que assume fundamental importância hoje é o problema da *imagem de sustentabilidade* no mundo contemporâneo. Imagem, enquanto fundamento e estratégia de design para inovar, e as novas necessidades de consumo que advêm de uma transformação paradigmática. A sustentabilidade hoje tão propalada na mídia vem evidenciando um novo paradigma, afetando a cultura, a economia, a produção e, evidentemente, o consumo. Sustentabilidade nessa perspectiva é imagem em processo, cujo valor de referência vem sendo *construído* pelo conjunto imagético das mídias do imaginário, afetando as percepções e sensações do sujeito contemporâneo.

## **O design estratégico e o desafio da perspectiva sustentável**

Recuperando a observação de Stiegler sobre arte, em se tratando de design, o abandono da dimensão política nos seus fazeres, nas suas reflexões também significa para a sociedade uma catástrofe. É exatamente por essa razão que se faz tão urgente repensar o design hoje, propor uma nova via, uma via mais voltada para questões sociais, políticas e ambientais. Recuperar o *político* aqui não no sentido partidário e puramente ideológico, mas sim no sentido de *Polis*, de cidade, de espaço comum, de como viver junto. É evidente que os objetos não são apenas funcionais, eles nos afetam, nos distinguem, podendo nos aproximar ou afastar. Afetam-nos como corpos e somos sensíveis às paixões que eles nos evocam.

Na época contemporânea, diferentemente de um momento *carpe diem*, em que só o presente vale e não há preocupação com o futuro, efeito este tão intensificado pelas novas mídias, vive-se um momento presente pautado por um futuro incerto. Esse paradoxo é marcado por um presente hedonista, de hiperconsumo, de hiperindividualismo, por um lado, e de um futuro cheio de incertezas, inseguranças, de vulnerabilidade, por outro. Como lidar, do ponto de vista do design com esse contexto?

A mídia vem cotidianamente pautando esse paradoxo entre hiperconsumo *versus* insustentabilidade do Planeta. Estamos vivendo a falência de um sistema e a necessidade de construir as pontes para o futuro. Essa falência vem se evidenciando cada vez mais forte, tendo em vista as constantes quedas no mercado de capital e o eminente esgotamento das fontes de energia industrial. Acrescente-se à crise financeira e energética, a problemática do meio ambiente e da organização do caos social e urbano.

Evidentemente, nesse quadro, o design na perspectiva da sustentabilidade tem papel fundamental. Mas certamente o designer não é um super-herói, e um discurso ufanista sobre o poder do designer também não é nenhuma solução. A complexidade do problema contemporâneo é enorme e exige dos designers e escolas de design uma particular atenção aos problemas de fundo, deslocando a atenção da superfície às estruturas mais profundas, redimensionando o caos para recuperar posteriormente a leveza e o ludismo que a confiança no futuro pode despertar.

O homem moderno, diferentemente de seus antepassados, tem enfrentado o problema das conseqüências da hipertrofia do seu sistema industrial. Nos subterrâneos daquilo que Marcuse chama *la société du bonheur*, encontramos as engrenagens de um sistema autofágico em crise por ter identificado seus limites. Estaria o design enquanto campo de pesquisa, se constituindo como o espaço potencial que poderia encontrar alternativas de solução a essa crise?

Talvez o design estratégico, por sua visão sistêmica possa apresentar algumas alternativas. Design estratégico é uma área de concentração do design que tem como diferencial o conceito de sistema-produto, ou seja, o produto não é concebido fora de seu sistema, o que na prática implica uma reflexão profunda sobre toda a cadeia produtiva, da concepção ao pós-descarte.

Dentre os problemas emergentes, o da crise ambiental e o do desenvolvimento de uma economia durável são os mais evidentes na economia contemporânea. Hoje, as empresas estão em franco processo de mutação face à urgência de encontrarem um modo adequado e em equilíbrio com o novo paradigma que vem se configurando. Essas empresas vêm buscando uma adequação, em particular de sua imagem veiculada e utilizada como meio de identificação de um perfil que produza sentidos favoráveis com as tendências.

Pode-se dizer que essa transformação discursiva e estética é *estratégica*. Sim, é design com algumas estratégias de marketing, mas, evidentemente, não se reduz a isso. Em um mercado competitivo como é o da era da globalização, adotar estratégias que diferenciem o produto, a marca e a empresa como um todo, é vital a sua sobrevivência econômica. Acredita-se que design e sustentabilidade, vão bem além da produção de uma imagem midiática. Mais do que uma imagem superficial – mercadoria – a serem consumidos pelos *politicamente corretos*, design e sustentabilidade envolvem uma dimensão mais profunda, eminentemente humana e política, de escolha de um caminho a ser trilhado em conjunto.

Talvez o grande desafio dos pesquisadores e dos profissionais do design na era contemporânea, em particular do designer estratégico, seja a definição de uma deontologia desse fazer.

Essa deontologia passa por uma reflexão sobre os fazeres da profissão em uma perspectiva ética.

Reside aí a importância de uma formação devidamente calculada e programada segundo as tendências da cultura que vem se constituindo, onde a sustentabilidade e o eco-design se constituem como tendências importantes. Menos de duzentos anos da Revolução Industrial e hoje esse sistema experimenta um dos seus momentos mais críticos: sua dialética aponta para o aniquilamento do planeta.

Nesse ciclo de pouco mais de cento e cinquenta anos, o design vem acompanhando as flutuações das crenças, do gosto, dos valores gerados na efervescência de um caldo cultural afetado pela economia, pelos avanços tecnológicos, pela densidade populacional crescente do planeta e pelos efeitos negativos do próprio processo industrial. O design atravessou momentos do mais puro marketing ao pretender o lançamento de um produto que venha suprimir uma necessidade que é real, mas para a qual não existia ainda cultura formada.

Para *criar* uma cultura, o design na perspectiva do capitalismo contemporâneo, se utiliza dos processos midiáticos e da estética a fim de não apenas evidenciar uma necessidade latente, dando-lhe forma, mas subvertendo a própria ordem das necessidades imanentes. Com isso, constitui uma complexidade de novas necessidades que são geradas como resultantes do próprio sistema (entre a abundância e a carência). Tem-se aqui a projeção de infinitesimais camadas de necessidades a serem produzidas, satisfazendo um ciclo evolutivo da indústria e da tecnologia, levando-nos sub-repticiamente à transformações estéticas que nos afetam a percepção e os limites do corpo.

O universo das nanotecnologias abre-se aos designers e em suas infinitas dobras no sentido de potencializar-se, não só em um novo horizonte de criação, mas também de responsabilidade. Segundo Bauman (2001), esse novo quadro centralizou as oportunidades e decisões no indivíduo, que 'livre de qualquer' constrangimento, já é capaz de tomar decisões e escolher as melhores alternativas em um universo cada vez mais flexível e sem realidades petrificadas.

Além das oportunidades não estarem solidificadas, é melhor que tenham prazo de validade. A limitação do tempo de uso a um tempo reduzido faz com que a economia de mercado se desenvolva com mais eficiência ao bom modelo fordista. Nessa perspectiva, o avanço tecnológico contemporâneo tem nos permitido romper com as amarras da fixidez dos estratos espaciais e temporais, levando-nos, como diria Bauman, ao universo liquefeito de relações sociais e econômicas, de onde emergem furtivas produções imaginárias que em uma ordem premente de aceleração e consumo são midiaticizadas e rapidamente globalizadas.

Se o indivíduo é visto como um consumidor livre de qualquer constrangimento, ele não consome mais só para resolver suas necessidades nem orgânicas nem as de identificação ou adequação, mas a lógica do consumo entra no campo do desejo. Segundo Bauman, esse desejo se constitui como uma “entidade muito mais volátil e efêmera, evasiva e caprichosa, e essencialmente não-referencial que as necessidades, um motivo autogerado e autopropelido que não precisa de outra justificação ou causa” (2001:88). O desejo teria a si como a própria referência, portanto, na perspectiva do consumo de massa, em um eterno desejo insaciável.

Quando o desejo passa a ser a sua própria referência, ele passa a estar descolado das necessidades subjetivadas do indivíduo. Sendo assim, está livre para avançar em movimentos mais complexos de liberação fluída, saindo do universo da solidez. Solidez essa que marcava a primeira modernidade apoiada nos processos de produção. Se na segunda modernidade, o desejo substitui a necessidade, esse fato não se sustenta por muito tempo. Agora o desejo é substituído pelo querer. Querer esse que liberta o princípio do prazer, já anunciado pelo desejo na sua manifestação fantasiosa e livre de culpa.

Mas o querer se constitui como um último estágio da liberação do prazer – o do puro querer sem restrições e livre de explicações necessárias: a estetização da vida no seu mais alto grau. “Enquanto a facilitação do desejo se fundava na comparação, vaidade, inveja e a necessidade de auto-aprovação, nada está por baixo do imediatismo do querer. A compra é casual, inesperada e espontânea. Ela tem uma qualidade de sonho tanto ao expressar quanto ao realizar um querer, que como todos os querereres, é insincero e infantil” (Bauman, 2001: 90).

A crise contemporânea que afeta o setor industrial tem exigido dos designers talento e inovação. Talento especialmente canalizado à criação ou recriação da imagem da empresa e inovação porque os desafios face à mudança de paradigma que se instauram na cultura contemporânea são enormes, exigindo novas soluções e ferramentas. Uma espécie de arqueologia, no sentido foucaultiano do termo, seria necessária aos designers contemporâneos, tendo em vista a necessidade de recuperar uma dimensão profunda do fazer design, para além de uma questão de imagem e de marketing.

O designer hoje deveria recuperar seu papel social e escavar, tal como faz um arqueólogo, as múltiplas dimensões do desejo e da necessidade, e evitando a mera manipulação dos projetos pelas necessidades de lucro das empresas e das indústrias. O design nessa perspectiva exigiria uma recuperação do valor humano no processo, a definição de uma ética pela vida. Recuperando as noções de Espinoza, consideramos que as soluções dos designers, artefatos materiais ou imateriais, afetam diretamente os corpos e, em um sentido mais amplo, o meio ambiente e a sociedade como um todo. Por isso, seria preciso aos designers que refletissem mais sobre o impacto de suas criações e soluções.

## Considerações finais

Pela evidência de uma ordem artificial dos desdobramentos das necessidades, com participação do design na perspectiva do capitalismo contemporâneo, conclui-se que o processo industrial nessa sua fase de hipertrofia vê-se na necessidade de recuperar seus próprios dejetos e de *criar* uma cultura, um novo paradigma onde essa realidade fique estabelecida como critério. É aí que entra o design como ferramenta projetual capaz de engendrar novos conceitos e valores, capaz, enfim, de servir como agente potencializador da gestão de uma nova cultura; dando vazão criativa e responsável às necessidades que se desdobram da hipertrofia da indústria, atingindo a sociedade como um todo, e, evidentemente, o planeta. A *sustentabilidade* não é apenas uma tendência, mas um desdobramento, uma conseqüência e uma nova necessidade da sociedade que tende ainda a se ampliar como campo de criação e inovação aos designers.

A sociedade hoje paga o preço das revoluções na indústria e dos progressos tecnológicos que ampliaram a dimensão dos processos comunicacionais, garantindo, com isso, o grande fenômeno da cultura do consumo de massa. Acredita-se que quem haverá de sofrer as piores conseqüências do processo resultante

do aquecimento global, são as classes sociais mais pobres, pois essas não terão acesso aos recursos que possam amenizar a crise, como a própria mobilidade e a compra do espaço e do tempo.

O fenômeno da globalização e do avanço do neoliberalismo encontra-se no fundo dessa problemática. O design hoje é preciso ser pensado nessa perspectiva, ou seja, como criar alternativas para minimizar os efeitos da crise na qual a sociedade hiperindustrial se encontra. Pesquisar e encontrar novos caminhos para sair dessa crise é o papel dos designers nesse momento.

## **Bibliografia**

ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Lisboa: ed. 70, 1970.

BAUDRILLARD, J. **La société de consommation: ses mythes, ses structures**. Paris: Denoël, 1970.

\_\_\_\_\_. **A sociedade de consumo**. Lisboa: editora 70, 2007.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.

BOURDIEU, P. **Les règles de l'art**. Paris: Seuil, 1998.

Paris: Éditions de Minuit, 1980.

ESPINOZA, B. **Traité politique**. Paris: Librairie générale française, 2002.

FLÜSSER, V. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, M. **Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France**. (1978-1979). Paris: Seuil/Gallimard, 2004.

LIPOVETSKY, G. **L'empire de l'éphémère**. Paris: Gallimard, 1987.

\_\_\_\_\_. **A inquietude do futuro: o tempo hiper-moderno**. In: Balanço do século XX – paradigmas do século XXI. Cultura Marcas, s/d.

MANZINI, E. **Design para a inovação social e sustentabilidade: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

MARCUSE, H. **Éros et civilisation**. Paris: Les Éditions de Minuit, , 1963.

REYES, P. **Quando a rua vira corpo: ou a dimensão pública na ordem digital**. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2005.

STIEGLER, B. **De la misère du monde: l'époque hyperindustrielle**. Paris: Édition Galilée, 2004.

## **Lista de teses e dissertações defendidas em 2010 - PROARQ**

## Teses

A avaliação da qualidade de vida em favelas do RJ.

Ione Machado da Silveira

Orientador: Cristiane Rose de Siqueira Duarte

Arquitetura industrial – o estudo de um tipo e sua transposição ao clima tropical quente úmido.

Dinorá Rocio Santos Correia

Orientador: Leopoldo Eurico Bastos

Arquitetura e privacidade em ambientes de atenção à saúde.

Luciana de Medeiros Vianna

Orientador: Ivani Burzstyn

Co-orientador: Mauro César de Oliveira Santos

A capitalização da experiência do uso do ambiente construído. Contribuições da avaliação pós-ocupação e da análise ergonômica do trabalho – estudo de caso realizado em um hospital – dia VIH.

Iara Sousa Castro

Orientador: Paulo Afonso Rheingantz

Co-orientador: François Daniellou

Cidades entre: dimensões do sensível em arquitetura ou a memória do futuro na construção de uma cidade.

Ethel Pinheiro Santana

Orientador: Cristiane Rose de Siqueira Duarte

Parâmetros urbanos e a disponibilidade de iluminação natural no ambiente interno.

Andréa Coelho Laranja

Orientador: Luiz Manoel Gazzaneo

Co-orientador: Ricardo Carvalho Cabús

Uma busca pela construção do sentido de pertinência na concepção arquitetônica.

Arthur Campos Tavares Filho

Orientador: Guilherme Lassance

## Dissertações

Archimedes Memória: “o futuro ancorado no passado”.

Aurélia Tâmisia Silvestre de Alencar

Orientador: Claudia Carvalho Leme Nóbrega

A arquitetura ferroviária: materiais e técnicas construtivas do patrimônio edificado do século XIX no Rio de Janeiro.

Cristiane Gonçalves Lucas

Orientador: Rosina Trevisan Ribeiro

Diretrizes de projeto para implantação de edificações em áreas de unidade de conservação brasileiras. Estudo de caso – abrigo de montanha no parna Itatiaia.

Hélio de Vasconcellos Teixeira Filho

Orientador: Luiz Manoel Cavalcanti Gazzaneo

O efeito prada. O marketing arquitetônico de um novo espaço logístico.

Loana Goldschmidt Racy

Orientador: Guilherme Lassance

Patrimônio sustentável: a experiência francesa e a realidade brasileira. Reflexões para a preservação de edifícios históricos no Brasil, segundo o referencial francês da haute qualité enviromentale – HQE.

Cristiane Vieira Cabreira Brun

Orientador: Claudia Barroso-Krause

Co-orientador: Rosina Trevisan Ribeiro

Por dentro de Copacabana: descobrindo os espaços livres do bairro.

Rogério Goldfeld Cardeman

Orientador: Vera Tângari

O referencial hqe e o projeto de arquitetura: diretrizes para sustentabilidade ambiental no contexto do semi-árido alagoano. Reflexões sobre a cidade de Pão de Açúcar.

Tathiane Agra de Lemos Martins

Orientador: Claudia Barroso-Krause

Sistemas colaborativos para a gestão de projetos.

Kathia Corrêa

Orientador: Mônica Santos Salgado

Técnicas de conservação e restauro das estruturas em madeira de telhados históricos no Brasil.

Thiago Turino Ferreira

Orientador: Rosina Trevisan Ribeiro

A umidade como fator de degradação da fachada da cidade de Ouro Preto – edificações do século XIX.

Maria Elisa Silva Ribeiro

Orientador: Walmor José Prudêncio