



Circulação e percurso em quatro edifícios culturais concebidos por Paulo Mendes da Rocha

Circulation and path in four cultural buildings designed by Paulo Mendes da Rocha

Circulación y recorrido en cuatro edificios culturales diseñados por Paulo Mendes da Rocha

Ana Bastos Caprini

Mestranda no Programa de Pós Graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade (PPG-ATC) Universidade Estadual de Campinas

anabcaprini@gmail.com

[Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/0588591198095891](http://lattes.cnpq.br/0588591198095891)

Ana Tagliari

Professora da FEC e do Programa de Pós Graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade (PPG-ATC) Universidade Estadual de Campinas

tagliari.ana@gmail.com

[Currículo lattes: http://lattes.cnpq.br/2677036623981440](http://lattes.cnpq.br/2677036623981440)

Resumo

Este artigo apresenta uma análise de quatro projetos culturais do arquiteto Paulo Mendes da Rocha e colaboradores para a cidade de São Paulo: MuBE (1986-1995), Pinacoteca do Estado (1993), Centro Cultural FIESP (1996-1998) e SESC 24 de maio (2000-2017). A pesquisa realizou uma análise interpretativa dos projetos com foco no sistema e elementos de circulação, identificando e relacionando com suas estratégias projetuais. A investigação foi realizada a partir da leitura dos textos escritos pelo arquiteto, bem como entrevistas e depoimentos, visitas, fotografias, desenhos analíticos e de observação. O pressuposto que fundamenta esta investigação é de que o sistema de circulação e seus elementos principais, estruturam e definem o partido arquitetônico, além de concretizar conceitos importantes inerentes à arquitetura moderna como a fluidez e continuidade do espaço e forma.



Palavras-chaves: *sistema e elementos de circulação, Paulo Mendes da Rocha, edifícios culturais, análise de projeto, arquitetura moderna paulistana.*

Abstract

This paper presents an analysis of four cultural projects by the architect Paulo Mendes da Rocha and his collaborators for the city of São Paulo: MuBE (1986-1995), State Pinacoteca (1993), FIESP Cultural Center (1996-1998) and SESC 24 de Maio (2000-2017). The research made an interpretative analysis of the projects based on the circulation system and its elements, identifying and relating with the projects strategies. The analysis was supported by reading the texts written by the architect, as well as interviews and testimonies, visits, photographs and analytical and observation drawings. The assumption that justifies this investigation is that the circulation system, together with its elements, can structure and define the architectural party, furthermore it can materialize important concepts of the modern architecture, such as fluidity and continuity of space and form.

Key words: *system and elements of circulation, Paulo Mendes da Rocha, cultural buildings, project analysis, modern architecture of São Paulo.*

Resumen

Este artículo presenta un análisis de cuatro proyectos culturales del arquitecto Paulo Mendes da Rocha y colaboradores para la ciudad de São Paulo: MuBE (1986-1995), Pinacoteca del Estado (1993), Centro Cultural FIESP (1996-1998) y SESC 24 de Maio (2000-2017). La investigación realizó un análisis interpretativo de los proyectos con foco en el sistema y elementos de circulación, identificando y relacionando con sus estrategias de diseño. La investigación se realizó a partir de la lectura de los textos escritos por el arquitecto, así como entrevistas y testimonios, visitas, fotografías, dibujos analíticos y de observación. La hipótesis que fundamenta esta investigación es que el sistema de circulación, y sus elementos principales, estructura y define el partido arquitectónico, además de concretar conceptos importantes inherentes a la arquitectura moderna, como la fluidez y continuidad del espacio y la forma.

Palabras clave: *sistema y elementos de circulación, Paulo Mendes da Rocha, edificios culturales, análisis de proyectos, arquitectura moderna paulistana.*



1 Introdução

Este texto é parte da pesquisa de mestrado em desenvolvimento desde 2018 no PPGATC FEC Unicamp e tem como objeto de estudo a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha na cidade de São Paulo. Para esse ensaio foram selecionados quatro edifícios de caráter cultural localizados na cidade de São Paulo: o Museu Brasileiro de Escultura (MuBE) (1986-1995), o projeto de reestruturação da Pinacoteca do Estado (1993), o Centro Cultural FIESP (1996-1998) e o Sesc 24 de Maio (2000-2017). São projetos de diferentes épocas da trajetória do arquiteto e revelam algumas características conceituais importantes.

Paulo Mendes da Rocha é reconhecidamente um arquiteto de importância no Brasil e exterior. Seus projetos em São Paulo são exemplares de grande valor e estudá-los nos traz conhecimento sobre as relações entre: o edifício e a cidade; público, semipúblico e privado; estrutura e arquitetura; novos agenciamentos de programa. Para Solot (1999, p. 2), a arquitetura de Mendes da Rocha pode ser entendida como reflexão perante a cidade.

A pesquisa realizou um estudo interpretativo e original dos projetos selecionados a partir do estudo específico do sistema e elementos de circulação, identificando e relacionando com suas estratégias projetuais (MONEO, 2004, p.2), no objetivo de se realizar uma investigação projetual para verificação das relações entre programa, conceito, partido, soluções de projeto. Para realização da pesquisa foram organizados procedimentos metodológicos que envolveram a leitura dos textos escritos pelo arquiteto, bem como entrevistas e depoimentos, visitas aos edifícios, fotografias, desenhos analíticos e de observação.

O pressuposto que fundamenta a investigação e a problematização da pesquisa é de que o sistema de circulação define e estrutura o partido arquitetônico, além de concretizar conceitos importantes inerentes à arquitetura moderna, como a fluidez e continuidade do espaço e forma. No caso de edifícios com programa cultural, existe também a ideia de um percurso definido pelo arquiteto, que faz parte da investigação por meio do tema circulação. Além disso há relações entre a arquitetura e a cidade, especialmente no que diz respeito à circulação, fluxos e conexão.

Investigar as estratégias projetuais adotadas pelo arquiteto revela-se importante para compreender os espaços e formas. No caso de projetos com programa cultural e público a questão da circulação torna-se importante devido ao fluxo de usuários, além da ideia de que um percurso, ao mesmo tempo conceitual e funcional, deve ser planejado pelo arquiteto.



Este ensaio está organizado em quatro partes: i- introdução; ii-circulação no projeto de arquitetura; iii- os projetos e as análises; iv-discussão e considerações finais.

2 Sistema e elementos de circulação no projeto de arquitetura

“A boa arquitetura ‘se caminha’ e ‘se percorre’ pelo interior e exterior. É a arquitetura viva.” (Le Corbusier, 2005, p.43).

A investigação de um projeto a partir do olhar sobre o sistema de circulação pode revelar aspectos sobre conceito, partido arquitetônico e estratégias projetuais. A boa arquitetura tem o sistema de circulação bem solucionado, envolvendo aproximação ao edifício, acessos, percursos internos e externos, visuais, decorrentes de um conceito e um partido definido pelo arquiteto.

O sistema de circulação é composto por caminhos, corredores, passarelas, pontes, conexões, escadas, rampas, acessos, entre outros elementos. A configuração do *percurso*, que é definido no projeto, depende de diversos fatores: função, orientação, hierarquia, direcionamento, visuais, sensação, percepção, apreciação do espaço, simbolismo entre outros. Naturalmente cada arquiteto interpreta o programa de acordo com seu repertório, fazendo com que cada projeto tenha seu partido definido a partir de olhar específico.

Pode-se analisar a circulação de um projeto a partir de critérios claros e objetivos, ou critérios conceituais. De modo objetivo, Francis Ching (2015) verifica que a circulação é parte de um sistema arquitetônico, que envolve espaço, estrutura, ambientes internos e externos, movimento no espaço-tempo, tecnologia, programa e um contexto. O movimento no espaço-tempo, para Ching, acontece em quatro etapas principais: aproximação e entrada; configuração do caminho e acesso; sequência de espaços; luz, vistas, tato, audição e olfato (percepção).

A partir de uma abordagem conceitual a investigação do tema circulação envolve também o entendimento de teoria, história e projeto. A organização do sistema de circulação dentro de um modelo conceitual moderno prevê um espaço amplo e desobstruído, onde o percurso pelo espaço faz com que o usuário tenha a compreensão do todo. O usuário domina o espaço pelo olhar num percurso livre. Numa abordagem dentro do conceito de pós-modernidade, o usuário é impelido à descoberta paulatina do espaço, caminhando, com surpresas e descobertas graduais durante o percurso sequencial, quadro a quadro (TAGLIARI, 2018).

Uma possibilidade de investigação da circulação no projeto de arquitetura pode ser realizada por critérios funcionais e objetivos, especialmente por meio de desenhos. Autores como Francis Ching, Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e119, p1-23, jan./jun., 2020. ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/324-circulacao-e-percurso-em-quatro-edificios-culturais-concebidos-por-paulo-mendes-da-rocha>



Antony Radford ou Philip Plowright oferecem métodos de análise gráfica que exploram diferentes camadas de informações por meio de diagramas sintéticos (TAGLIARI; FLORIO, 2019). Neste artigo optou-se pela análise do percurso e circulação por meio de sequência de fotos, como num *storyboard*, simulando e referenciando a experiência vivenciada do espaço.

Os temas sobre movimento pelo espaço e a noção espaço-tempo foram amplamente debatidos em momentos da arquitetura moderna ao longo do século XX. A “quarta dimensão”, o tempo, assim denominada por Bruno Zevi (1992), foi plenamente introduzida na arquitetura moderna como um meio de suplantar a arquitetura clássica, considerada estática. A estrutura independente, a criação de grandes vãos possibilitada pela técnica do concreto armado, fizeram com que os espaços se tornassem mais fluidos, favorecendo o pleno e constante movimento livre.

A ideia de que os amplos espaços em arquitetura possam ser plenamente apreciados *em movimento* conduziu a ideia de passeio arquitetônico, ou como denominou Le Corbusier, “*promenade architecturale*”. A partir de então, na década de 1920, rampas e passarelas passaram a fazer parte dos espaços, permitindo exacerbar a ideia de passeio entre ambientes a partir de pontos de vista privilegiados no espaço.

Assim, a partir da pesquisa realizada até o momento, pudemos identificar que há ao menos quatro modelos conceituais de percurso em arquitetura, que de maneira sintética e interpretativa pontuamos a seguir (TAGLIARI, 2018): Modelo conceitual de circulação clássica *Beaux-Arts: Marche*; O movimento pelo edifício que faz o usuário perceber a *enfilade*, ou sequência e organização dos ambientes, geralmente compartimentados; Modelo conceitual de circulação na Arquitetura Moderna: apreciar o espaço como um todo, num sistema de circulação presente num espaço amplo, fluído e desobstruído; Modelo conceitual de circulação no período da Pós-Modernidade: Os espaços e ambientes são descobertos de maneira a criar surpresas e descobertas, quadro a quadro, estimulando curiosidade e percepções; Modelo conceitual de circulação na Arquitetura Contemporânea: A pluralidade e diversidade são características marcantes deste período. Portanto, identificamos uma mistura entre conceitos Modernos e Pós-Modernos na abordagem da circulação, unindo a fluidez e domínio do espaço da *promenade* com as descobertas quadro a quadro do período pós-moderno.

Tão importante como a configuração do sistema de circulação, a definição dos acessos também é uma estratégia importante no projeto. O acesso pode ter um caráter evidente e óbvio como na composição clássica ou discreto e não óbvio como na abordagem da arquitetura moderna e contemporânea.



Os variados tipos de circulação propiciam diferentes modos de deslocamento e percepção do espaço. Circulações retilíneas conduzem a um campo de visão predominantemente frontal, enquanto circulações curvilíneas conduzem a diferentes campos de visão ao longo do percurso. Este fato nos leva a concluir que cada tipo de circulação empregado pelo arquiteto implica em diferentes “leituras” e experiências do espaço.

3 Projeto e análises: circulação, percurso e movimento

Apresentamos a seguir os projetos e análises, em ordem cronológica. O MuBE é o primeiro a ser analisado, em seguida é apresentado o projeto para restauração e transformação do edifício da Pinacoteca do Estado. Assim como no projeto anterior, em 1996 o arquiteto, é convidado para intervir em outro edifício existente, nesse caso, em colaboração com o escritório MMBB Arquitetos¹, é feita a remodelação do térreo do edifício da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) visando, solucionar o problema existente com o fluxo de pessoas. Para Piñón (2002, p. 11), o arquiteto entende que ao modificar o edifício existente novos sentidos são acrescentados ao mesmo, atitude que pode ser vista no último projeto analisado, o SESC 24 de Maio, novamente em colaboração com MMBB Arquitetos.

3.1 Museu Brasileiro de Escultura

O edifício do MuBE (Museu Brasileiro de Escultura) é resultado de um concurso (1986) com a obra finalizada em 1995. É o primeiro museu projetado por Mendes da Rocha que foi construído (PISANI, 2013, p.4) e está localizado no Jardim Europa, bairro predominantemente residencial da cidade de São Paulo. Sobre o projeto, Mendes da Rocha declarou:

Nesse momento posso dizer, como depoimento, que para mim interessou a questão do concurso menos como competição e mais por considerar que o programa era agudo, por tentar entender o que seria um museu naquele lugar, posto para a sociedade como uma alternativa para não construir algo que a vizinhança considerava prejudicial ao bairro e tudo mais. (PIÑÓN, 2002, p. 27)

1. MMBB Arquitetos foi fundado em 1991 por Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga. Entre 1996 e 2002, Ângelo Bucci também foi sócio, assim os quatro arquitetos colaboraram durante o projeto da FIESP. Ver: MMBB. **Apresentação**. Disponível em: <<http://www.mmbb.com.br/office>>. Acesso em: 1 jun. 2019 e MMBB. **Centro Cultural Fiesp**: ficha técnica. 1996. Disponível em: <<http://www.mmbb.com.br/projects/details/40/5>>. Acesso em 1 de jun. 2019. Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e119, p1-23, jan./jun., 2020. ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/324-circulacao-e-percurso-em-quatro-edificios-culturais-concebidos-por-paulo-mendes-da-rocha>



O programa do museu abriga espaços de exposição, oficinas, aulas, teatro, auditório, loja, restaurante, documentação, informática, depósitos e áreas de apoio e serviço, e é organizado em dois pavimentos interligados por escadas e rampas, de aço ou concreto (fig. 1-4).

O MuBE é a síntese de estratégias projetuais de Mendes da Rocha (TELLES, 1990, p. 44), como projetar a partir da transformação da topografia original, tornando o terreno e o edifício um objeto único e a clara relação entre estrutura e forma (PERRONE, 2011). Para Perrone (2011), o MuBE representa uma continuidade no trabalho do arquiteto e traz novos aspectos, para Zein (1999, p.2) a partir desse projeto a obra do arquiteto tem uma leve transformação.



Figura 1: Planta com indicação dos principais elementos de circulação e fotos dos elementos de circulação, fonte: Planta extraída de Artigas, 2000 e fotos das Autoras, 2013 e 2019.

Como uma das características da arquitetura de Mendes da Rocha, na obra do MuBE o arquiteto projeta a partir da modificação da topografia original, tornando o terreno e o edifício um objeto único, ação presente em outras obras do arquiteto como na Casa Butantã de 1964 (OTONDO, 2013, p.59). O arquiteto transforma o terreno, cria uma geografia artificial e simula uma praça pública em um terreno privado, que resulta em espaços externos para o programa do museu, como o teatro e as áreas de exposições das esculturas ao ar livre, o restante do programa está no subsolo. Mendes da Rocha transforma o lote em arquitetura e não configura um edifício em si, e sim, um espaço expositivo (ARTIGAS, 2006, p. 86; PISANI, 2013, p.4). Para Telles (1990, p.45) o arquiteto tem raciocínio espacial e topológico e a área externa configura o museu.



Dessa maneira organizam-se lajes em cotas diferentes numa dinâmica entre espaços internos e externos, além das relações com a cidade. A partir da análise do corte do projeto o fluxo fica perceptível, um espaço contínuo entre exterior e interior (TELLES, 1990, p. 45). Sobre o MuBE o arquiteto discorre: “(...)você não pode olhar o MuBE e dizer: “Ah, olha lá, aquilo deve ser um museu!”. É mais provável que quem passe por ali se emocione com o inesperado, com uma nova disposição espacial” (SIMÕES; SÁ; WISNIK, 2018 p. 46).



Figura 2: Fotos dos elementos de circulação, fonte: Autoras, 2013 e 2019.

Ao acessar pelo nível mais alto na Avenida Europa o visitante se depara com a praça repleta de esculturas expostas ao ar livre e; a partir da rua Alemanha, o usuário acessa o nível na cota mais baixa também destinado para exposições. Para Solot (2004, p.87) “O Museu Brasileiro da Escultura é, sobretudo, um manifesto lírico do desejo de conciliação entre o novo e o perene”. Sobre o MuBE, Paulo Mendes da Rocha discorre:

Portanto colocou-se a intriga entre espaço interno e espaço externo, uma vez que isso passou a ser, passou a se considerar uma exigência de um museu de esculturas: fazer conviver espaços de pleno ar, de ar livre como espaços internos. Para mim isso passou a ser uma questão fundamental a se resolver. (PIÑÓN, 2002, p. 28)

Vencendo o vão livre de 60 metros há uma viga de concreto com 12 metros de largura, que configura o espaço e destaca o projeto na paisagem sem interferir no entorno pré-existente (PISANI, 2013, p.230; TELLES, 1990, p.48), resultando na relação do museu com a cidade, além de trazer outra questão importante da arquitetura de Mendes da Rocha, a tectônica. Para Villac (2016, p.93) a técnica



faz parte da arquitetura de Mendes da Rocha, o que resulta em novas possibilidades e cria novos artefatos. Neste projeto há aspectos presentes em outras obras do arquiteto. Mendes da Rocha discorre sobre a técnica utilizada neste projeto:

Talvez deva ressaltar aspectos assim, um pouco escondidos na arquitetura e que, desapercibidos, não se comentam muito. Gosto muito de ressaltar esses valores. Os da engenhosidade da técnica. No MuBE existe um detalhe muito bonito que não depende só de mim. Não fui eu quem fez. Necessariamente foi uma decorrência do sistema estrutural usado. Que tampouco se vê e é tão bonito. Acho que deveria ser visto lá, não é? Trata-se de uma experiência que não existia antes. (PIÑÓN, 2002, p. 33)

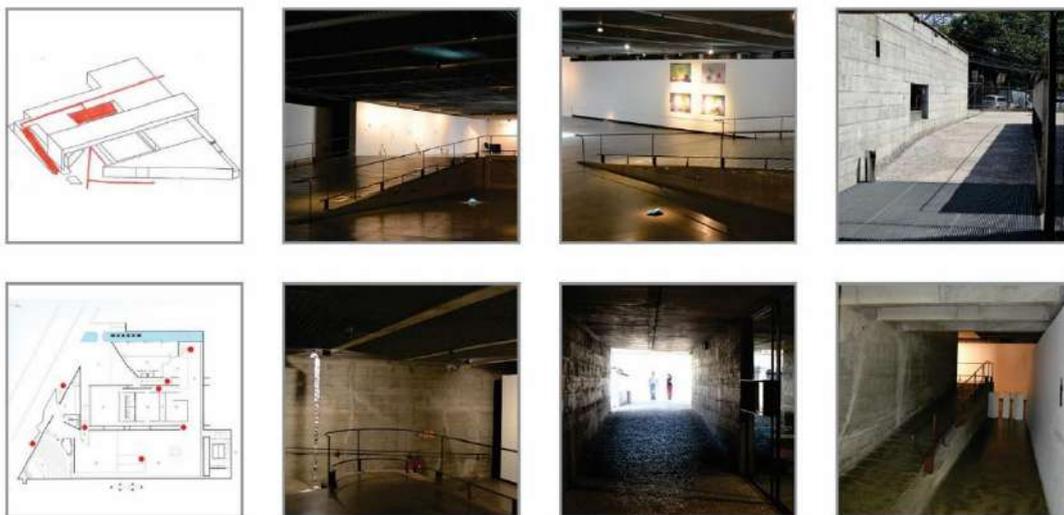


Figura 3: Planta com indicação dos principais elementos de circulação e fotos dos elementos de circulação, fonte: Planta extraída de Artigas, 2000. Fotos das Autoras, 2013 e 2019.



Figura 4: Fotos dos elementos de circulação, fonte: Autoras, 2013 e 2019.

2.2 Pinacoteca do Estado

O projeto para a Pinacoteca do Estado envolve a adequação de um edifício da virada do século XIX para o XX no qual funcionava o Liceu de Artes e Ofícios e que foi concebido e construído por Ramos de Azevedo² e Domiciano Rossi. O abandono do edifício e a necessidade de promover melhorias nas condições urbanas do entorno eram seus principais desafios (PISANI, 2013, p. 272; ROCHA, 1994, p.14). Os arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli realizaram a intervenção no edifício histórico, justamente no sistema de circulação, promovendo mais fluidez e movimento aos ambientes internos.

Há outros desafios nesse projeto, como o então abandono do edifício que, na verdade, nunca foi de fato terminado e a necessidade de promover melhorias nas condições urbanas do entorno (PISANI, 2013, p. 272). Anteriormente, Ramos de Azevedo fez alterações no edifício, pois, desde a sua inauguração, em 1900, existiam problemas na inserção do programa do Liceu (LEMOS, 1994, p. 9-13) e, em 1905, Ramos de Azevedo planeja as alterações para o edifício estar preparado para expor 26 quadros, iniciando a Pinacoteca (ROCHA, 1994, p.14).

2. Francisco de Paula Ramos de Azevedo chegou à São Paulo por volta de 1886 vindo de Campinas e em 1895, assume o comando do Liceu de Artes e Ofícios com o objetivo de salvar o mesmo e depois inicia o trabalho para a nova sede do Liceu. Ramos de Azevedo se formou engenheiro arquiteto na Bélgica e ficou conhecido por ações que vão além de sua arquitetura, era visto, também, como um empreendedor. Sua arquitetura foi marcada pela utilização de tijolos devido a sua vontade de renovar a cidade ao substituir a taipa pelo tijolo (LEMOS, 1994, p. 9 – 13).



Trata-se de um edifício com três pavimentos, interligados por quatro núcleos de circulação vertical compostos por escadas, planejado a partir de um modo clássico de composição e organização dos espaços em arquitetura, simétrico e com pátio interno. Em 1993, Mendes da Rocha, membro do Conselho de Orientações da Pinacoteca, foi convidado para executar a restauração e transformação do edifício (ROCHA, 1994, p. 14) e, nos anos 2000, com esse projeto, o arquiteto recebe o II Prêmio Mies Van Der Rohe de Arquitetura Latino-Americana (PIÑÓN, 2002 p. 42).

A principal alteração no edifício é observada na inversão dos eixos (fig. 5). As alterações planejadas e executadas dizem respeito ao sistema e elementos de circulação, além dos acessos ao edifício, bem como a instalação de claraboias de aço e vidro nas áreas dos pátios do edifício, solução que pode ser encontrada em outros projetos do arquiteto, como no Museu dos Coches³ (2008) em Lisboa e remete a cobertura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), edifício projetado pelos arquitetos Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi na década de 1960.

Sem radicais modificações na estrutura formal do edifício, o arquiteto transforma seus fluxos e sua relação com a cidade a partir justamente do sistema de circulação, da alteração do acesso principal do museu, priorizando o pedestre e, internamente, essa ação torna o percurso flexível e transforma o seu fluxo em uma experiência moderna (PISANI, 2013, p. 274; ZEIN, 1999, p.7). Para ressaltar de maneira elegante as intervenções é utilizado o aço nos elementos de circulação (ARTIGAS, 2006, p. 206). Mendes da Rocha afirma:

Há agora um eixo transversal de uma a outra das escadarias externas simétricas que cruza os dois pátios internos retangulares e o saguão central, octogonal. À entrada do museu, na Praça as Luz, a escada oposta no Jardim da Luz, Jardim da Pinacoteca. A atual escadaria para a Avenida Tiradentes fica anulada com terraço, belvedere, eixo da Rua São Caetano. Para que se realize nesse eixo o percurso, os pátios, nos dois níveis, serão atravessados por pontes metálicas alinhadas e o piso do saguão octogonal construído com uma laje de concreto armado. Frequentemente assim, nesse nível principal, o grande saguão central, não mais um obstáculo a ser contornado. (ROCHA, 1994, p. 14).

3. Projeto realizado em colaboração com os escritórios MMBB Arquitetos e Bak Gordon Arquitectos em 2008, obra finalizada em 2015. Ver: MMBB. Museu dos Coches: ficha técnica. 2009. Disponível em: <<http://www.mmbb.com.br/projects/details/66/5>>. Acesso em: 31 maio 2019. Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e119, p1-23, jan./jun., 2020. ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/324-circulacao-e-percurso-em-quatro-edificios-culturais-concebidos-por-paulo-mendes-da-rocha>

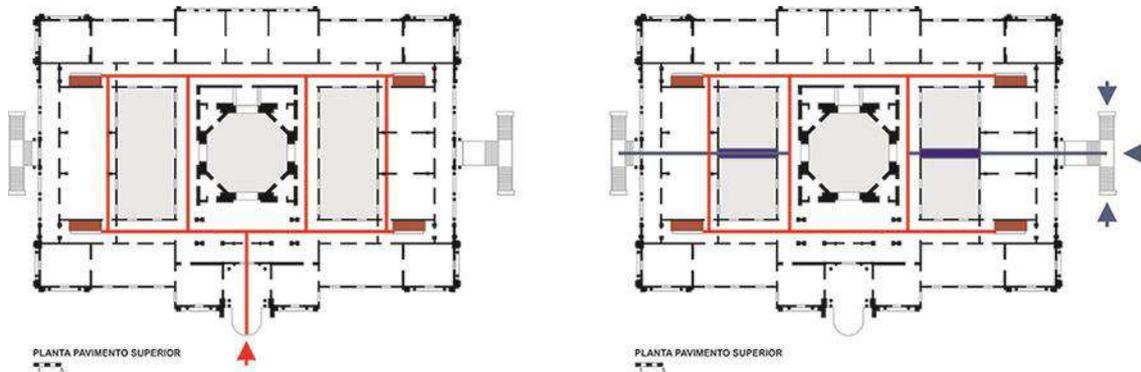


Figura 5: Planta esquemática da Pinacoteca do Estado, destacando o antes e depois da inversão do eixo, fonte: Redesenho e diagrama das autoras, 2019.

Para a circulação interna há passarelas de aço nos ambientes com pé direito triplo, conectando os espaços separados pelo vazio dos pátios, Mendes da Rocha explica:

Há uma nova espacialidade em todo o recinto do museu da Pinacoteca, na sucessão dos espaços, no fluxo dos visitantes, na luminosidade, produzida ou reproduzida com os recursos arquitetônicos projetados: para que se possa cruzar o novo eixo através dos vazios dos pátios, nas pontes metálicas, foram cobertos os pátios com claraboias de cristal montadas com estrutura metálica. Este artifício transforma todo o interior do prédio e sustenta a nova organização da Pinacoteca. (ROCHA, 1994, p. 17).

Na conexão entre os pavimentos, há um elevador em um dos pátios, em estrutura de aço, que funciona tanto para os usuários quanto para o transporte das obras de arte. O arquiteto mantém os núcleos de escadas existentes. Verifica-se também uma escada helicoidal em aço que oferece caráter escultural e marcante, oferecendo orientação e legibilidade.



Figura 6: Planta esquemática e fotos da Pinacoteca do Estado, destacando os elementos de circulação, fonte: Planta esquemática com indicação das passarelas. Redesenho das autoras, 2018. Fotos das Autoras, 2019.

2.3 Centro Cultural FIESP

Neste projeto é realizada a remodelação do térreo do edifício da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) (fig. 7). Os problemas presentes no edifício da Pinacoteca são igualmente enfrentados. Entretanto, enquanto na Pinacoteca o arquiteto transforma o edifício sem praticamente modificá-lo, na FIESP, foi necessário demolir para construir (ZEIN, 1999, p. 8). O projeto teve início em 1996 e Mendes da Rocha convida para colaboração o escritório MMBB Arquitetos. Em 1998 a obra é finalizada. Identificamos elementos de circulação como escadas e passarelas neste projeto, além de toda uma reestruturação do percurso das pessoas pelos espaços.

O edifício existente, na Avenida Paulista data de 1969 dos arquitetos Roberto Cerqueira César e Luiz Roberto de Carvalho Franco (SILVA, 2016, p.41). Alterações posteriores ao projeto original do edifício acarretaram conflitos de fluxos, assim coube à Mendes da Rocha e colaboradores buscarem soluções para resolver as questões de circulação vertical e horizontal, seus acessos e a reestruturação da biblioteca e galeria de arte (SILVA, 2016, p. 40). Mendes da Rocha reflete:

A FIESP, portanto, a obra nesse prédio da Federação das Indústrias, passa a ser para mim, passou a ser extremamente intrigante. Quase mesmo que poderia dizer: um trabalho apaixonante. Um paradoxo, porque como nós sabemos, não é uma questão muito simpática para o arquiteto intervir num prédio. No caso, num prédio do arquiteto Rino Levi.

(PIÑÓN, 2002, p. 38)



Assim como na Pinacoteca, a intervenção no edifício é perceptível aos usuários devido a adoção de elementos metálicos, contrastando com os pilares de concreto aparente do edifício original. Mendes da Rocha denomina a estrutura em aço como *parasita*. Além disso, foram realizados dois recortes nas lajes do térreo superior, criando espaços com pé direito duplo, promovendo fluidez e continuidade espacial, além de aumentar a área de passeio de pedestres na avenida Paulista, assim a intervenção de Mendes da Rocha fica evidente e, a partir do passeio público, identifica-se os dois níveis do térreo (ARTIGAS, 2006 p. 102), o arquiteto observa:

Essa parte acrescentada foi feita com uma estrutura metálica nitidamente associada à outra, sem que a última mascarasse a primeira, como se pudesse tirá-la e colocá-la. Um verdadeiro acessório que revela um aspecto técnico – por outro lado muito interessante -, qual seja, a robustez da estrutura de concreto armado, capaz de aceitar essa estrutura parasita, associada. Essa ideia de uma estrutura parasita de outra – não sei por que – me agrada muito. (PIÑÓN, 2002, p. 38)



Figura 7: Fotos do térreo do edifício da FIESP, destacando elementos de circulação, fonte: Autoras, 2019.

Para organizar as circulações o arquiteto adota um sistema de meios pisos de modo que o acesso inferior se restringe ao teatro e biblioteca [hoje desativada] e o acesso superior orienta os usuários à recepção corporativa do edifício da FIESP e às áreas expositivas.

Outra mudança está na logística de entregas de documentos, agora é realizada na garagem e possui acesso direto pela alameda Santos (PIÑÓN, 2002, p. 37). Com essas mudanças o fluxo foi organizado, possibilitando outras alterações. A área da biblioteca no térreo inferior aumentou e a galeria de arte foi posicionada no térreo superior (ARTIGAS, 2006, p. 100). Mendes da Rocha discorre:

Por exemplo, no caso da circulação, essa demolição e essa transformação – uma virtude dos elevadores já estava lá, ociosa digamos assim, não é? É o mal emprego... A mesma máquina pode ser bem ou mal-empregada, porque a grande virtude dos elevadores era poder servir



esses andares todos que existem, com essa diferença de cota, inclusive, notável, entre Avenida Paulista e a Alameda Santos, uma diferença de oito metros. (PIÑÓN, 2002, p. 37)

O recorte na laje aumentou a área de passeio de pedestres na Avenida Paulista, fazendo com que a intervenção de Mendes da Rocha se tornasse mais clara e evidente. A partir do passeio público é possível identificar os dois níveis de térreos (ARTIGAS, p. 100). Em entrevista, Mendes da Rocha menciona como o recorte da laje altera a relação do edifício com a cidade:

Comecei desmanchando uma parte grande do edifício, afastando portanto, esses planos, antes de mais nada, esse plano um metro e meio acima, em relação ao leito da Paulista, de tal forma, que se pudesse desvendar esse espaço todo de um andar e meio, meio andar para baixo, meio andar para cima em relação à Paulista. Ou seja, a Avenida Paulista passou a ser um patamar do mesmo prédio de grande importância visual, representativa de toda essa potencialidade da cidade. (PIÑÓN, 2002, p. 35)

No projeto para a FIESP, mais uma vez, Paulo Mendes da Rocha faz intervenções em situações existentes, assim como na Pinacoteca. Para Pisani (2013, p. 287), esse tipo de intervenção transforma as relações do edifício com a cidade, intenções do arquiteto que podem estar ligadas aos projetos urbanos de Le Corbusier e são presentes em projetos não construídos de Mendes da Rocha com o MMBB Arquitetos nos quais a nova circulação desempenha um papel importante.

3.4 SESC 24 de Maio

Projetado para abrigar o programa do Serviço Social do Comércio (SESC) o edifício do SESC 24 de Maio conta com diversas atividades e usos, como programas culturais, educacionais e esportivos, além de espaços expositivos, de lazer e de atendimento médico. A obra de reforma teve início em 2012 e foi finalizada em 2017.

Novamente, em colaboração com MMBB Arquitetos, Mendes da Rocha projeta a reforma para o edifício do SESC 24 de Maio, e, assim como em outros projetos do arquiteto, é necessária a intervenção em um edifício existente. Para Wisnik (2017) ao projetar o SESC, a ideia principal dos arquitetos são as características de uma galeria, o térreo livre, público, que pode ser cruzado pelos pedestres.

O edifício escolhido para a execução do SESC 24 de Maio sediava a antiga loja Mesbla, a área comercial estava localizada no térreo e no mezanino, enquanto o restante dos pavimentos possuía uma configuração característica de um edifício de escritórios. Sua malha estrutural é composta por



pilares de concreto com vãos de quatro metros e meio. A sua localização foi importante para a definição do SESC naquele edifício e outro aspecto interessante é a existência de um vazio central de 14 por 14 metros que funcionava como iluminação e ventilação da loja e por decisão dos arquitetos o edifício existente foi mantido. Como sugestão do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o SESC adquiriu, também, o edifício vizinho à loja Mesbla, entretanto, esse foi demolido e deu espaço para um edifício novo.

Características do edifício existente foram fundamentais para introdução do programa do SESC e para o projeto, o vazio de 14x14 metros no centro do edifício permitiu que nos vértices desse quadrado fossem introduzidos pilares de concreto de seção circular. Essa estrutura, independente da existente, possibilitou a instalação do teatro no subsolo, da piscina na cobertura e, a criação, nos demais andares, de espaços com diferentes pés direitos, característica necessária para o programa variado do SESC, contendo por exemplo quadras esportivas, espaços de exposições, biblioteca, entre outros, enquanto no edifício anexo, estão as áreas de depósito, instalações e banheiros, a conexão dos edifícios é feita a partir de uma passarela. Tal gesto projetual solucionou a distribuição do programa ao longo do edifício e, a partir disso, as atividades foram organizadas com base nas possíveis relações entre os usos, como a área da biblioteca, comedoria e convívio: o elevador realiza um trajeto até o pavimento da convivência e a partir desse ponto o usuário acessa a biblioteca e a comedoria através das rampas.

Uma característica que diferencia o edifício do SESC 24 de Maio da maioria dos outros edifícios que abrigam o mesmo programa é o fato das atividades serem distribuídas verticalmente, o que acontece por se tratar de uma reforma em um arranha-céu e pela sua localização no centro da cidade, fato que não permite o espraiamento dos edifícios, devido a consolidação de área urbana e das questões históricas da região. A partir disso, os arquitetos solucionam a circulação vertical de maneira inusitada ao optarem por utilizar rampas (em conjunto com elevadores e escadas de emergência) que vão além da pura questão da circulação e funcionam, também, como espaço de contemplação e traz aspectos da rua para dentro do edifício (fig. 8).



Figura 8: Fotos das rampas SESC 24 de maio, fonte: Autoras, 2017 e 2018.

Para esse projeto, os arquitetos entendem a dinâmica urbana do entorno e da rua e trazem essa dinâmica para o interior e circulação do edifício. Para Waisman (2013) o contexto urbano é necessário para a compreensão do edifício como um todo:

De qualquer forma, parece estabelecida a impossibilidade de compreender um fato arquitetônico separado de seu contexto urbano, com o qual contribuiu em diversas medidas a serem definidas e que contribui, por sua vez, permanentemente para qualifica-lo e determinar seu significado. (WAISMAN, p.107, 2013).

O térreo funciona como uma praça com acessos pelas duas ruas, o que acarreta em uma funcionalidade semelhante às galerias da região, ou seja, um térreo público e desobstruído, pelo qual o pedestre pode percorrer livremente e cruzar de uma rua à outra.

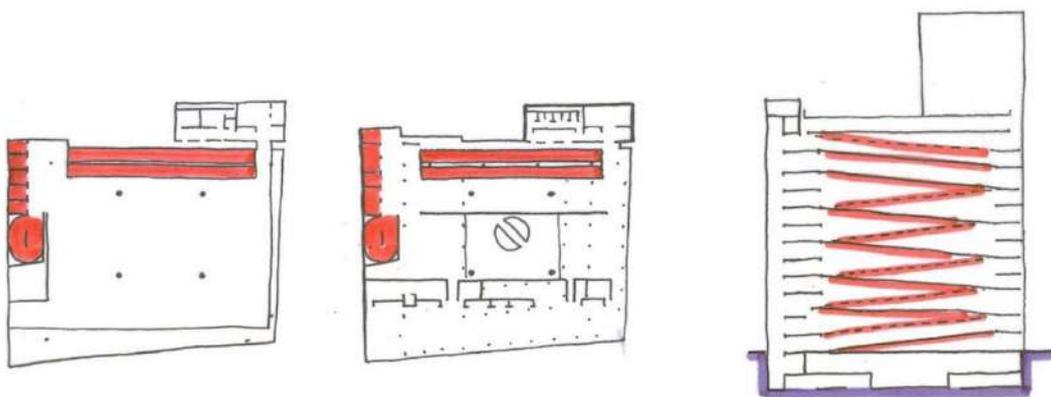


Figura 9: Desenhos de estudo SESC 24 de maio, fonte: Autoras, 2019.

Ao longo do edifício a relação com a rua é retomada a partir da circulação vertical que pode ser realizada a partir de rampas (fig.9 e 10) que adquirem importância além da sua função de circulação, criando um passeio e um percurso pelo espaço. Essa decisão projetual resulta numa nova relação dos usuários com o edifício que é intensificada pela escolha do vidro que acompanha as rampas na sua



lateral e traz luz natural (BISELLI, LIMA, 2018), além da escolha de materiais translúcidos para a vedação interna, assim ao caminhar pela rampa o usuário pode enxergar o que está acontecendo no interior de cada ambiente, como a biblioteca, as salas de atividade física, entre outros.

Nós fizemos uma rampa, um conjunto de rampas, que sucessivamente percorre o prédio inteiro, como quem está numa cidade. Aqui se você pegar da piscina até o térreo e passando por tudo, restaurante, livraria, biblioteca, dança. É como se você descesse a rua Augusta.

(ROCHA, 2018)

Atrás desta fachada interna se encontra a rampa, a qual eu prefiro chamar de rua sem fim. A rampa é um dos elementos urbanos que trouxemos para o interior do edifício – identificamos uma rua em declive na cidade como ladeira. Essa tem um papel fundamental. Também não é coincidência que muitos chamam instintivamente o vão de 14 por 14 metros, localizado no nível do chão, de praça. Logo a reconhecemos felizmente como sendo outro componente da cidade que contribui na construção deste edifício. A arquitetura é uma forma de conhecimento do repertório da cidade. (ROCHA, 2018).

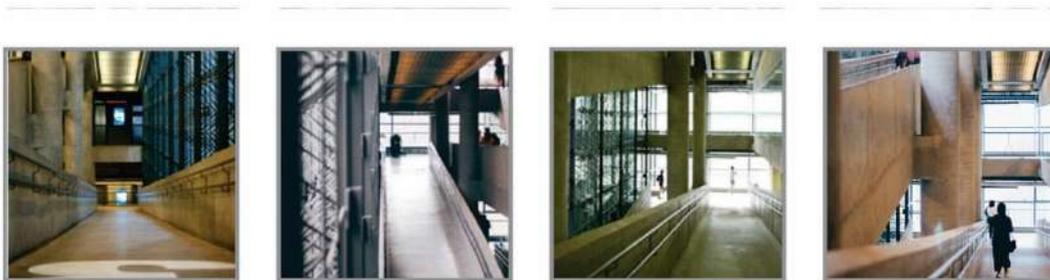


Figura 10: Fotos das rampas SESC 24 de maio, fonte: Autoras, 2017 e 2018.

4 Discussão

Durante a realização da pesquisa e das análises realizadas identificamos estratégias projetuais do arquiteto, no que diz respeito especialmente ao sistema e elementos de circulação, reforçando a verificação do pressuposto inicial de que a circulação estrutura o partido arquitetônico.

No MuBE a organização do programa em diferentes níveis criou condições para um desenho específico de elementos de circulação, interligando e articulando espaços internos e externos. Estes elementos possuem dupla função, pois além da conexão entre pavimentos e do caráter de transição, se tornam ambientes de encontros e permanência. Esta estratégia qualifica e enaltece as formas e a composição e confere legibilidade ao espaço como um todo.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e119, p1-23, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/324-circulacao-e-percurso-em-quatro-edificios-culturais-concebidos-por-paulo-mendes-da-rocha>



Na Pinacoteca os elementos de circulação são essenciais para identificar as alterações planejadas por Mendes da Rocha e as passarelas nos vãos livres possibilitam uma nova percepção espacial. Verifica-se que ao alterar o eixo e modificar o seu acesso principal o passeio se torna flexível e o arquiteto conseguiu concretizar um espaço mais fluido e contínuo para o museu.

Na Fiesp observa-se que a essência do projeto é a redefinição do sistema de circulação, que promove fluidez ao fluxo de usuários e cria um espaço amplo e desobstruído. Podemos verificar que a questão funcional foi muito bem resolvida por meio de um novo desenho de circulação composto por novos elementos como escadas em conjunto com os elevadores existentes.

No SESC 24 de maio o sistema de circulação e seus elementos principais, como as rampas e elevadores, são protagonistas no bom funcionamento das atividades dos usuários. Além da questão funcional, podemos também refletir sobre questões conceituais na medida em que as rampas criam um espaço fluido e contínuo, onde o usuário domina com o olhar e se sente parte do todo.

Podemos verificar, portanto, que uma qualidade de todos os edifícios é a relação muito efetiva e harmônica com a cidade, reforçada pelas estratégias de projeto ligadas ao sistema de circulação, que envolve a aproximação do edifício, acessos, fluxos e percursos. Por meio das análises e visitas, pode-se observar que os edifícios apresentam soluções funcionais bem resolvidas, além de oferecer qualidades arquitetônicas conceituais, perceptivas e simbólicas, reforçadas pelo sistema e elementos de circulação.

Francesco Careri, autor dos livros *Walspaces* e *Caminhar e parar*, desenvolve o raciocínio sobre o ato de caminhar e a relação com a paisagem da cidade. Para Careri (2013) o movimentar-se é um ato cognitivo e criativo capaz de transformar simbólica e fisicamente os espaços. Francesco Careri revisa algumas das propostas históricas sobre o circular como ferramenta e instrumento de conhecimento e arte, especialmente no que diz respeito à paisagem. Caminhar, circular e movimentar-se na escala do edifício também oferece leituras e elementos para o entendimento da proposta artística. Por meio do recorte definido pela pesquisa, a análise de edifícios culturais na cidade de São Paulo, podemos observar o olhar atento do arquiteto no que diz respeito ao fluxo de pessoas nestes ambientes públicos, com definições cuidadosas de percursos de modo a valorizar e enaltecer a relação da arquitetura e cidade.



Figura 11: Fotos dos edifícios analisados, fonte: Autoras, 2018 e 2019.

5 Considerações finais

Este texto oferece uma análise interpretativa de edifícios projetados por Paulo Mendes da Rocha, a partir da abordagem original do sistema de circulação e percursos em arquitetura.

A partir das análises, é possível afirmar que o sistema de circulação e seus elementos definem e estruturam o partido arquitetônico dos projetos analisados, materializam conceitos, estabelecem uma relação cuidadosa entre arquitetura e cidade, além de corresponder as intenções declaradas pelo próprio arquiteto em seus escritos e declarações.

Acreditamos que estes projetos têm maior relação com o modelo conceitual de percurso e abordagem do sistema de circulação da modernidade, da *promenade* que oferece o domínio do espaço por completo. O utópico, o simbólico e o metafórico estão presentes em sua arquitetura. Os elementos de circulação e conexão, como as passarelas e rampas, por exemplo, oferecem também uma interpretação simbólica de fazer unir, e ao mesmo tempo criar espaços internos e externos, valorizando o espaço “entre”, o intervalo, e o circular das pessoas, contínuo e desobstruído.

Referências

ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha projetos 1957-1999*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BISELLI, Mario; LIMA, Ana Gabriela Godinho. Estratégias contemporâneas de projeto na cidade de São Paulo. Instituto Moreira Salles e Sesc 24 de Maio. *Arquitextos*, São Paulo, ano 18, n. 216.00, *Vitruvius*, maio 2018 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.216/6989>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

CARERI, Francesco. *Walkspaces. O caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.

CHING, Frank. *Architecture: Form, Space and Order*. New York: John Willey & Sons, 2015.

CORBUSIER, Le. *Mensagem aos estudantes de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Ramos de Azevedo e a Pinacoteca. In: BANCO SAFRA (Org.). Pinacoteca. São Paulo: Banco Safra, 1994. p. 9-13.

MMBB. Apresentação. Disponível em: <<http://www.mmbb.com.br/office>>. Acesso em: 1 jun. 2019.

MMBB. *Centro Cultural Fiesp: Ficha Técnica*. 1996. Disponível em: <<http://www.mmbb.com.br/projects/details/40/5>>. Acesso em 1 de jun. 2019.

MONEO, Rafael. *Theoretical Anxiety and Design Strategies*. London/Cambridge: The MIT Press, 2004.

PERRONE, Rafael Antonio Cunha. Passos à frente: algumas observações sobre o MUBE. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 136.03, *Vitruvius*, set. 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.136/4042>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

PIÑÓN, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2002.

PISANI, Daniele. O museu na obra de Paulo Mendes da Rocha. *Projeto Design*, São Paulo, n. 395, p.2-9, jan. 2013.

PISANI, Daniele. *Paulo Mendes da Rocha: Obra Completa*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

ROCHA, Paulo Mendes. A *Pinacoteca do Estado*. In: BANCO SAFRA (Org.). Pinacoteca. São Paulo: Banco Safra, 1994. p. 14-17.

ROCHA, Paulo Mendes Da. The unpredictable and the BC house. **ARQ (Santiago)**, Santiago, n. 101, p. 130-145, Abril 2019. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962019000100130&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 25 set. 2019. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962019000100130>.

ROCHA, Paulo Mendes da. SESC 24 Doc. Direção de Carlos Nader. São Paulo: Vapor 324, 2017. Son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/278353996>>. Acesso em: 06 maio 2019.

ROCHA, Paulo Mendes da. SESC 24 de Maio - Paulo Mendes da Rocha + MMBB Arquitetos | Galeria da Arquitetura. Realização de Galeria da Arquitetura. São Paulo, 2018. (4 min. 40 seg.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VfkeBvKc_iI>. Acesso em: 02 jun. 2019.

ROCHA, Paulo Mendes da. PIRAZZOLI, Giacomo. Paulo Mendes da Rocha: sobre o edifício Sesc 24 de Maio. Entrevista a Giacomo Pirazzoli. *Entrevista*, São Paulo, ano 19, n. 075.01, *Vitruvius*, set. 2018 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/19.075/7107>>. Acesso em: 10 dez 2019.

SILVA, Rodrigo Alves. *O Edifício da FIESP: O Processo Colaborativo Entre Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos*. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Centro de Tecnologia e Urbanismo, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

SIMÕES, João Carmo; SÁ, Daniela; WISNIK, Guilherme. (Ed.). *Futuro Desenhado: ou textos escolhidos de Paulo Mendes da Rocha*. Lisboa: Monade, 2018.



SOLOT, Denise Chini. A Paixão do Início na Arquitetura de Paulo Mendes da Rocha. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 3., 1999, São Paulo. *Anais...*. 1999: Docomomo, 1999. p. 1 - 13. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Denise_solot.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2019.

TAGLIARI, Ana. Modelos conceituais de percurso e circulação no projeto de arquitetura. *Revista 5% Arquitetura + Arte*, São Paulo, ano 13, volume 1, número 16, 2018.

TAGLIARI, Ana; FLORIO, Wilson. Métodos de análise gráfica. Estudo da circulação, percurso e movimento no projeto de arquitetura. *Revista Educação Gráfica*. V.23, N.2. Agosto de 2019.

TELLES, Sophia. O Museu da Escultura: Visto por Sophia Telles. *AU*, São Paulo, v. 32, p.44-51, outubro/novembro, 1990.

VILLAC, Maria Isabel. Técnica, arte e questões fundamentais da existência. Considerações sobre o discurso de Paulo Mendes da Rocha. *Pós. Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Fauusp*, [s.l.], v. 23, n. 39, p.90-100, 4 jul. 2016. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v23i39p90-100>.

WAISMAN, Marina. O Interior da História: Historiografia Arquitetônica Para Uso de Latino Americanos. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WISNIK, Guilherme. SESC 24 Doc. Direção de Carlos Nader. São Paulo: Vapor 324, 2017. Son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/278353996>>. Acesso em: 06 maio 2019.

ZEIN, Ruth Verde. Sobre Intervenções Arquitetônicas em Edifícios e Ambientes Urbanos Modernos: Análise Crítica de Algumas Obras de Paulo Mendes da Rocha. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 3., 1999, São Paulo. *Anais...*. São Paulo: Docomomo, 1999. p. 1 - 12. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Ruth_zein.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2019.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.



Minicurrículos:



Ana Bastos Caprini

Mestranda no Programa de Pós Graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade (PPG-ATC) da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo (FEC) na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com bolsa CAPES. Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas em 2015.

Correio eletrônico: anabcaprini@gmail.com

Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0588591198095891>



Ana Tagliari

Docente e pesquisadora da FEC e PPGATC Unicamp, Curso de Arquitetura e Urbanismo, Engenharia Civil e Programa de Pós-Graduação Arquitetura, Tecnologia e Cidade. Arquiteta (FAU Mackenzie), Mestre (IA Unicamp) e Doutora em Arquitetura, área de concentração Projeto de Arquitetura (FAUUSP, 2012). Líder do Grupo de Pesquisa “Arquitetura: Projeto, representação e análise” (Unicamp/CNPq).

Correio eletrônico: tagliari.ana@gmail.com

Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2677036623981440>

Como citar:

CAPRINI, Ana Bastos; TAGLIARI, Ana. Circulação e percurso em quatro edifícios culturais concebidos por Paulo Mendes da Rocha. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.19, e119, p. 1-23, jun./jun./2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/324-circulacao-e-percurso-em-quatro-edificios-culturais-concebidos-por-paulo-mendes-da-rocha>

Submetido em: 2019-12-11

Aprovado em: 2020-05-01

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e119, p1-23, jan./jun., 2020.
ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/324-circulacao-e-percurso-em-quatro-edificios-culturais-concebidos-por-paulo-mendes-da-rocha>



A criação da marca de móveis corporativos Operis

The Creation of Corporate Brand Furniture Operis

La creación de muebles de marca corporativa Operis

Danilo Francisco Soares de Lucena

Mestre em Artes Visuais pela Universidade de Campinas

danilo.lucena@outlook.com

<http://lattes.cnpq.br/3265266863881033>

Wilson Florio

Professor Adjunto Permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie e Professor Adjunto do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

wilsonflorio@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/2268543062941592>

Resumo

O objeto de estudo deste artigo é a marca Operis, criada pelo designer Norberto Chamma. O objetivo é investigar o processo de projeto do designer a partir da análise sistemática da criação e desenvolvimento desta marca. A pesquisa apoiou-se nos conceitos advindos da Teoria do Geneplore para explicar a geração e a exploração de ideias que caracterizam a criatividade. A intenção é mostrar a gênese e as transformações das ideias ao longo do processo de projeto.

Palavras-chave: Identidade Visual. Criatividade. Cognição.

Abstract

The object of this article is Operis brand, created by designer Norberto Chamma. The goal is to investigate the process of the project designer from the systematic analysis of the creation and development of this brand. The research was supported by the concepts under Geneplore theory to explain the generation and exploration of ideas that characterize creativity. The intention is to show the genesis and transformation of ideas throughout the design process.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e122, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/a-criacao-da-marca-de-moveis-corporativos-operis>



Keywords: Visual Identity. Creativity. Cognition.

Resumen

El objeto de estudio de este artículo es la marca Operis, creada por el diseñador Norberto Chamma. El objetivo es investigar el proceso de diseño del diseñador a partir del análisis sistemático de la creación y el desarrollo de esta marca. La investigación se basó en los conceptos derivados de la Teoría del Geneplore para explicar la generación y exploración de ideas que caracterizan la creatividad. La intención es mostrar la génesis y las transformaciones de ideas a lo largo del proceso de diseño.

Palabra clave: Identidad Visual. Creatividad. Cognición.

Introdução

Na atualidade, em um mundo cada vez mais competitivo, a criação da identidade visual se torna extremamente importante. A identidade corporativa, a marca, é a representação visual da personalidade da empresa, sua característica e filosofia.

Para a consultora em *branding* Alina Wheeler (2009), a competição cria infinitas escolhas. As empresas procuram maneiras de se conectar com os consumidores e criar um relacionamento de longo prazo. As pessoas se afeiçoam, e acabam confiando nas marcas. Não importa o segmento, o modo como a marca é percebida afeta seu sucesso. Como bem afirmou o designer e pesquisador Gilberto Strunck (2007), marcas de sucesso não somente oferecem benefícios funcionais, oferecem também benefícios emocionais que levam a fidelização. Essa experiência é cuidadosamente planejada pelos designers na criação da marca. É quase impossível manter um diferencial tecnológico. Por conseguinte, afirmou Strunck (2007), “[...] em segmentos de mercado com produtos ou serviços com desempenhos relativamente assemelhados e com preços similares, a escolha do que se vai comprar é baseada em valores subjetivos relacionados às marcas”. (STRUNCK, 2007, p.19).

O objeto de estudo deste artigo é o processo de criação da marca Operis, criada pelo arquiteto e designer Norberto Chamma para os móveis corporativos da Empresa Fortline. O objetivo é investigar o processo criativo do designer a partir da análise sistemática da criação e desenvolvimento desta marca. A pesquisa apoiou-se nos conceitos advindos da Teoria da Criatividade chamada Geneplore, proposta por Finke, Ward e Smith, para explicar a geração e a exploração de ideias que caracterizam



a criatividade e a cognição em projeto. Conseqüentemente, a intenção é mostrar a gênese e as transformações das ideias ocorridas ao longo do processo de projeto, quais conhecimentos foram empregados, e, de que modo, podem-se identificar os traços criativos presentes neste processo.

Entre 2013 e 2014 foi realizado o acompanhamento dos projetos do escritório, no qual Norberto Chamma é fundador: a *Und Design*. Para este fim, durante três meses foram coletados dados e registros gráficos de uma marca criada para uma empresa de móveis corporativos. O desenvolvimento de uma identidade visual foi monitorado semanalmente, com a coleta de todos os artefatos significativos produzidos neste período, inclusive com depoimentos do pesquisado sobre seus projetos. Assim, a fim de identificar traços característicos da criatividade, conhecimentos, informações e dados profissionais foram analisados a partir dos artefatos produzidos pelo designer e sua equipe.

Como bem afirmou Nigel Cross (2001), o estudo das ações de projeto pode iluminar assuntos específicos na teoria do design, particularmente no que concerne ao desenvolvimento de maestria e domínio neste campo de atuação. No Brasil, os estudos sobre o processo criativo pelo viés da psicologia da criatividade e cognição são raros, sobretudo na observação de casos do design gráfico, como a criação e o desenvolvimento de uma identidade visual. Portanto, esta pesquisa contribui para seu campo de atuação.

Criatividade e Cognição em Projeto

A pesquisa foi realizada em três etapas. Na primeira etapa as leituras programadas tiveram a finalidade de extrair e sintetizar os principais conceitos sobre identidade visual, criatividade e cognição. Na segunda etapa, foi empregado o método etnográfico, que consiste em acompanhar as ações realizadas no local de trabalho. Com este fim, foram realizadas visitas semanais ao escritório do designer, que permitiram coletar e observar a criação de uma marca. A fim de explicar o desenvolvimento do processo, e visualizar as transformações das ideias, os registros gráficos coletados foram organizados cronologicamente, estabelecendo uma linha temporal para o entendimento da sequência da criação desta marca. A terceira etapa consistiu na análise destes artefatos e de seus significados, de modo a permitir a reflexão e a discussão sobre o processo de projeto sob o viés da teoria da criatividade e da cognição em projeto.



Para o estudo desta marca, foram também realizadas entrevistas, com relatos pessoais do designer sobre um projeto em andamento no escritório Und Design. A partir destas entrevistas, e dos materiais gentilmente cedidos, foi possível estabelecer os nexos sobre o processo de projeto. Assim, os artefatos coletados (desenhos, fotos, textos etc.), organizados temporalmente, possibilitaram identificar o fio condutor do raciocínio de criação e de desenvolvimento da marca, sobretudo como ocorreram as transformações das ideias ao longo do período desta produção.

As pesquisas em cognição realizadas nas últimas quatro décadas nos permitem afirmar que há pelo menos quatro características gerais no pensamento cotidiano (NEWELL; SIMON, 1972; WEISBERG, 2006): (i) nossos pensamentos são estruturados, ou seja, uma ideia segue a outra (com ou sem relação entre si); (ii) nosso pensamento depende do que aprendemos no passado; (iii) conhecimentos e conceitos adquiridos direcionam nossas ações; (iv) nosso pensamento é sensível ao meio ambiente físico e aos eventos que nele ocorrem (FLORIO; MATEUS, 2011). Como decorrência desses fatos, agimos e reagimos a estímulos internos e externos. Além disso, como o pensamento humano é estruturado, isto é, um pensamento ocorre em decorrência de outro, a realização das conexões internas entre vários aspectos é decorrente dos estímulos recebidos do meio ambiente físico. Como será visto adiante, estas quatro características do pensamento acima citadas foram identificadas durante o processo de projeto que foi monitorado.

Em 1954, Joy Paul Guilford (1954) definiu dois tipos básicos de pensamento: o divergente e o convergente. No primeiro, o sujeito produz diferentes ideias, no segundo o sujeito seleciona e aprofunda uma das ideias para solucionar o problema. O que é interessante notar como nosso pensamento oscila entre o geral e o específico, entre a análise a síntese, ou ainda, entre a geração de diferentes ideias e a exploração individual de cada uma delas.

De acordo com a psicologia da criatividade, é fundamental analisar os conhecimentos e o meio onde o profissional atua, assim como quais suas motivações internas e externas. De acordo com as pesquisadoras Mary Ann Collins e Teresa Amabile (2009), as motivações internas são as mais importantes: desejo de realização, automotivação, satisfação em fazer bem-feito etc. As motivações externas, como a remuneração pelo trabalho, reconhecimento pelos pares e dos colegas é importante, mas não tanto quanto a motivação interna de autossatisfação.

Todd Lubart (2007) definiu a criatividade como a capacidade de produzir algo que seja inovador e ao mesmo tempo adaptada ao contexto na qual ela se insere. A combinação de ideias conhecidas de

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e122, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ◆ Desde 2005 ◆ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/a-criacao-da-marca-de-moveis-corporativos-operis>



um modo inovador é um dos alicerces da criatividade. Neste sentido, procurou-se neste artigo identificar e revelar como o designer conseguiu extrair conhecimentos anteriores, combiná-los e adaptá-los à situação presente de uma criação de uma marca.

Para verificar e identificar certos padrões e aspectos do processo criativo neste estudo de caso, esta pesquisa apoia-se em algumas ações cognitivas presentes no processo de projeto.

Lubart (2007) apresenta quatro etapas para verificar o processo criativo. A etapa de preparação é aquela onde se inicia uma análise preliminar, uma fase de pesquisa onde se juntam informações que podem definir os problemas que serão enfrentados durante o processo. Nesta fase é preciso conhecimento sobre o problema, educação e trabalho consciente. Na segunda fase, a incubação, as ideias se acumulam, e o cérebro continua silenciosamente a trabalhar de maneira inconsciente, criando conexões e associações.

Quando estas ideias promissoras passam para o plano consciente, Lubart chama da *fase de iluminação* (ou *insight*). Na fase final, de verificação, realiza-se o trabalho consciente para avaliar, definir e desenvolver as ideias.

Uma das referências teóricas empregadas nesta pesquisa é o modelo Geneplore, desenvolvido por Finke, Ward e Smith (1992). Este modelo é dividido em duas partes: a geração de ideias e a exploração delas.

Na fase de geração de ideias, quanto mais experiente for o indivíduo naquilo que ele faz, mais ideias ele será capaz de gerar. A partir das ideias geradas, inicia-se o momento *exploratório*, ou seja, testar e desenvolver cada ideia gerada. Se pelo menos uma ideia desenvolvida obtiver resultados considerados satisfatórios, o projeto será concluído; caso contrário, volta-se para a fase gerativa e continua-se a gerar novas ideias para serem exploradas em novo ciclo. Neste contexto, o que nos chama atenção é o modo como as pessoas criativas geram e sustentam novas ideias.

Processo Gerativo	Estrutura Pré-inventiva	Propriedades Pré-inventivas	Processo Exploratório	Restrições do produto
Recuperação	Padrões Visuais	Novidades	Descoberta de atributos	Tipo do produto
Associação	Formas de objeto	Ambiguidade	Interpretação conceitual	Categoria
Síntese	Misturas mentais	Significado	Inferência funcional	Características

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e122, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/a-criacao-da-marca-de-moveis-corporativos-operis>



Transformação	Categoria de exemplares	Emergência	Mudança contextual	Funções
Transferência Analógica	Modelos Mentais	Incongruência	Teste de hipóteses	Componentes
Redução categórica	Combinações verbais	Divergência	Procura por limitações	Recursos

Quadro 1: Exemplos do processo cognitivo, estruturas, propriedades e restrições do modelo Geneplane. Fonte: Finke, Ward e Smith, 1992. Adaptado pelos autores.

No Quadro 1, pode-se notar processos gerativos e suas propriedades. Os seis processos gerativos são utilizados em diferentes situações de projeto. No presente estudo, foi possível identificar que o designer Norberto Chamma recupera informações e conhecimentos da memória, de modo a estabelecer associações entre elas. Como será visto adiante, além da síntese e transformação, notou-se que ele reestrutura e extrai conceitos de outros projetos já armazenados na memória. Nesta fase, percebe-se a predominância de processos que impulsionam a produção de ideias, como a transferência analógica e redução categórica.

Análise do Projeto Criativo da Marca Operis

Após a aliança entre a empresa Fortline com outras duas empresas de produtos complementares (Fig. 1a), a ideia era criar uma nova marca de móveis. Neste projeto de identidade visual para uma nova marca de móveis, o desafio foi reestruturar as empresas já existentes que pretendiam mudar o segmento de vendas de móveis a varejo para móveis corporativos de grande qualidade e alto custo. Assim, as três empresas comercializariam estes novos móveis corporativos.

Pelo fato de estarem mudando de segmento, e não ter a possibilidade de serem confundidas com o que comercializavam no passado, seria necessário produzir novas identidades para estas empresas. Para alcançar este objetivo, o projeto teve que conciliar a criação de novas marcas, administradas pela empresa Fortline, com os produtos já comercializados pela outra empresa, Aresline. Na figura 1, abaixo, é possível visualizar o organograma sobre a composição das empresas envolvidas.



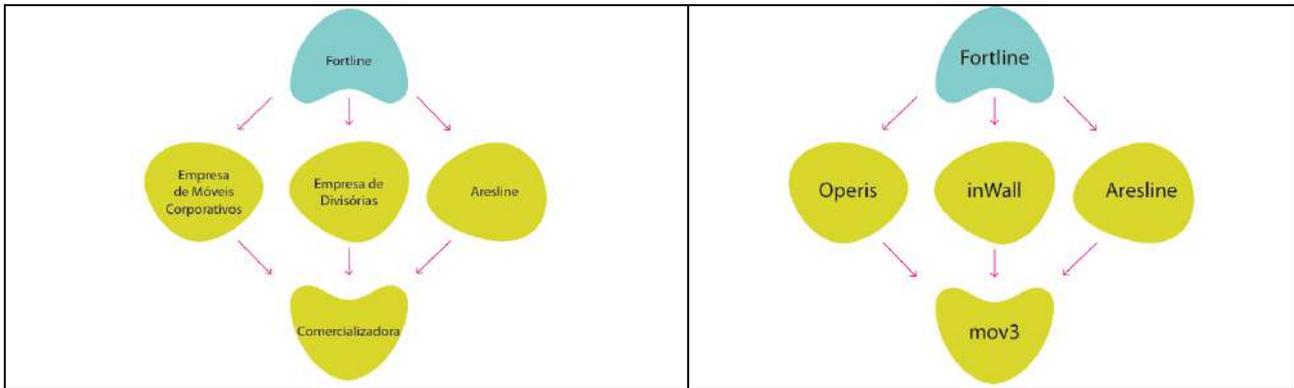


Figura 1a:Acima. Identidades visuais das empresas Fortline, D’Fatto e Aresline. Figura 1b: Abaixo à esquerda. À esquerda, composição das empresas e marcas. Figura 1c: Abaixo à direita. Organograma com os novos nomes das empresas. Fonte: Und Design, 2013.

Para configurar a imagem resultante da fusão entre as empresas, Fortline tornou-se a marca institucional (Fig. 1b), enquanto a nova marca Operis voltou-se para os móveis corporativos (Fig.1c). A InWall tornou-se nova marca de Divisórias, enquanto a Aresline continuaria como a marca de móveis de design tecnológico italiano. Por fim, a mov3 tornou-se a nova marca da comercializadora.

A fim de observarmos a sequência de ideias desenvolvidas por Norberto Chamma, na presente pesquisa analisaremos sistematicamente as transformações ocorridas na criação da marca Operis. Para atingir esta meta, a partir de entrevistas concedidas em abril de 2013, foram coletados depoimentos e artefatos produzidos pelo pesquisado. Contudo, é importante destacar que esta Marca também foi escolhida pela relativa facilidade com que se pode acompanhar os “rastros” das ideias de Norberto nos depoimentos e no material coletado.

Durante as duas primeiras semanas do início do projeto Chamma pesquisou incessantemente. Contudo, segundo ele, a pesquisa não parou, continuando ao longo de todo o projeto, sempre com objetivo de obter melhorias a partir de novas descobertas. Em depoimento, Norberto Chamma afirmou que nada se cria do nada: “*Você já deve estar pensando naquilo há algum tempo, estar imerso naquele projeto*” (CHAMMA, 2013). A partir deste ponto de imersão no processo criativo, ele afirmou que precisa desenhar e escrever: “*Vou construindo o trabalho aos poucos, em cima disso. Minha memória é bem visual, eu preciso ver parte daquilo que estou pensando desenhando ou escrevendo, para dali continuar meu pensamento.*” (CHAMMA, 2013).

A geração de ideias, de modo visual, é característica da área de design (NOBLE; BESTLEY, 2005). Os registros gráficos produzidos pelo designer permitem acompanhar um pouco o seu pensamento



visual. Este relato confirma o que o pesquisador sobre criatividade Robert Weisberg (2009): a prática intensa, advinda de uma imersão no trabalho, gera contribuições significativas, que pode levar à criatividade.

Para desenvolver o nome das empresas de mobiliários, Norberto recorreu muitas vezes ao dicionário, e nele navegou pelas etimologias e palavras relacionadas. Assim, foi pesquisando os significados de algumas palavras – como mesa, cadeira e madeira – que ele chegou na palavra inglesa “*work*”, e viu uma conexão com a palavra, em latim *Opus*, e *Operis*, que, resumindo, significa *trabalho*.

É perceptível a constante busca de novos conceitos para a marca. Norberto está sempre procurando subverter a imagem da marca que está criando. A criatividade está justamente na exploração de ideias existentes para gerar ideias novas. Como afirmou Lorenzo Imbesi (2012), a criatividade consiste na capacidade de capturar o relacionamento entre ideias existentes, e produzir novas combinações para outros fins.

Em suas pesquisas, o designer Norberto Chamma (cujo apelido é Lelé) notou que no ramo de atuação de mobiliários corporativos as empresas sempre passam uma noção de solidão, em altas torres de vidro, com escritórios minimalistas vazios e sem pessoas (Fig. 2). Esta percepção sobre o cenário, transmitida pela pesquisa, permitiu um diferencial a ser explorado.

Percebendo esta carência de pessoas e a falta de humanidade, Lelé resolveu seguir pelo caminho contrário. Durante a madrugada em sua casa, enquanto descansava, ao folhear revistas de decoração Lelé viu que algumas linhas de mobiliário já tentavam inserir um ambiente com pessoas, um ambiente mais cotidiano. Isto contribuiu para o desenvolvimento da marca (Fig. 3 à direita).



Figura 2: Análise de Similares. Fonte Und Design, 2013.

Sabe-se que quando a mente criativa está envolvida em alguma atividade que se gosta, o trabalho torna-se prazeroso (CSIKCSZENTMIHALYI, 1996). A tendência é levar conosco aquelas questões

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e122, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ◆ Desde 2005 ◆ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/a-criacao-da-marca-de-moveis-corporativos-operis>



a serem solucionadas, ou seja, nossa mente criativa não descansa diante de um desafio. Mesmo em momentos de relaxamento tenta-se fazer conexões com os problemas que estamos trabalhando. Contudo, segundo o psicólogo e reconhecido pesquisador sobre criatividade, Mihaly Csikszentmihalyi (1996), a mente criativa gera novas ideias criativas, o chamado *insight*, enquanto se está praticando alguma atividade descontraída ou em momentos de relaxamento.

Após o almoço, passeando pelas ruas nos arredores da av. paulista em São Paulo, onde mora e trabalha, Norberto Chamma encontrava-se distraído, pensando na criação da marca. No trajeto, foi à banca de jornal e, por acaso, viu uma revista de móveis e decoração exposta. Neste momento Lelé encontrou aquilo que faltava para completar o conceito que procurava: tirou fotos da capa da revista e a comprou (Fig. 3). Esta situação é aquilo que os psicólogos da criatividade chamam de *insight*.



Figura 3: Fontes de inspiração inicial para o conceito da marca. À direita: Foto da capa da revista. À esquerda: Inspiração de mobiliários com pessoas. Fonte: Und, 2013.

Quando eu vi a capa (da revista), de repente eu sabia o que fazer. Estava procurando um meio de aliar humanidade com qualidade e modularidade, eu queria algo orgânico, foi aí que pensei naquelas poltronas todas redondas, orgânicas. Tirei foto da revista e fui para o escritório. (CHAMMA, 2013)

Certamente o olhar de Norberto não se encontrava descompromissado. Por ser um olhar experiente, carrega consigo esquemas mentais e conhecimentos que constituem seu repertório. Além disso, sua expertise, decorrente de seus quase quarenta anos de carreira, o fez olhar para aquele objeto, e estabelecer relações com aquilo que o estava preocupando. O designer não viu apenas uma poltrona, percebeu a chave para a criação da marca, e o universo de possibilidades sobre o que poderia fazer.

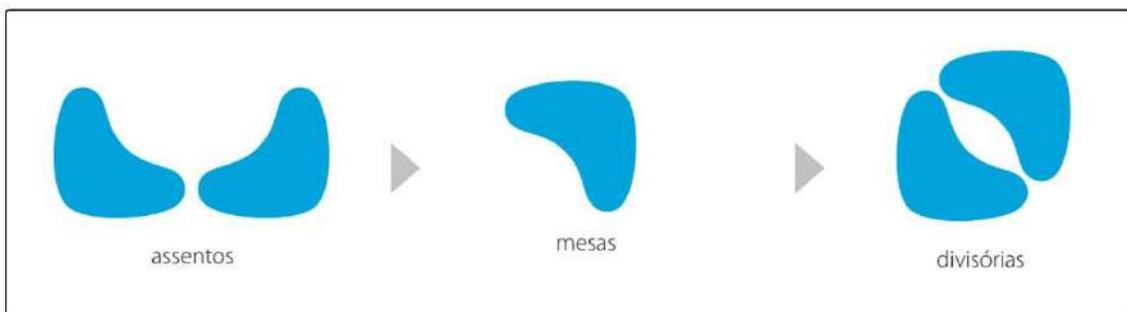


De fato, como bem afirmou Robert Sternberg (2007), não se pode pensar criativamente a menos que se tenha conhecimento sobre o assunto.

Sabendo o que pretendia, foi possível notar que o designer refinou suas pesquisas e, como é possível notar na figura 4, desenhou uma forma orgânica baseada nas formas de assentos clássicos, contendo nela todos os conceitos formulados para a marca Operis.



Figura 4: Sequência de ideias. Fonte: Und Design, 2013.



operis

Figura 5a: Acima. Sequência de ideias. Figura 5b: Abaixo. Resultado da primeira tendência da marca Operis. Fonte: Und Design, 2013.

Os processos gerativos de Finke, Ward e Smith (1992) (Quadro 1) podem ser plenamente identificados neste exemplo. Ao lembrar algo que fez no passado (recuperação), e a partir daquilo que observou no presente, o designer automaticamente estabeleceu associações. Nesse processo, também foram identificadas sínteses e transformações, pois a cadeira que ele viu na revista na banca de jornal foi sintetizada e transformada em uma marca. Após estabelecer analogias entre a forma da cadeira e a marca, e, após ao chegar ao seu escritório, o designer desenhou formas orgânicas (Fig. 4



e 5a), representando assim o resultado de todas as suas ações cognitivas gerativas. O resultado foi a geração de combinações mentais que culminaram em novos padrões visuais.

Como é possível notar, gerar diversas ideias, com maior facilidade, é o que difere o profissional experiente do novato. O profissional com expertise é capaz de produzir e explorar maior número de ideias. Finke, Ward e Smith (1992) demonstraram em suas pesquisas que o processo de geração de ideias é a base da criação. No caso de projeto de identidade visual, as marcas normalmente são desenvolvidas experimentalmente. Os percursos que dão origem aos modelos de cada marca, chamadas na Und Design de “*tendências*”, são apresentados para o cliente e submetidos à sua aprovação. A forma orgânica da figura 6a foi desenvolvida para atender aos conceitos esperados, dando origem à primeira tendência da marca.

É interessante notar como a forma orgânica do assento foi utilizada e sintetizada em um modelo único e orgânico. Nota-se como esta forma foi explorada de diversas maneiras para representar diferentes conceitos sobre a marca. Consequentemente essa forma foi utilizada para criar a primeira *tendência* da marca (Fig. 5b).

Aproveitando a organicidade do símbolo encontrado na primeira tendência, Lelé continuou a experimentar novas formas de organizações. Sua tentativa o levou a testar linhas e contornos. Ele estabeleceu relações afetivas com a marca. Neste caso, Chamma colocou linhas curvas como representação de humanidade e conectividade. Na figura 6 é possível acompanhar sucessivas etapas da transformação desta ideia. Primeiramente, ele experimentou diferentes contornos e linhas do símbolo da tendência um. A seguir, Norberto passou a identificar e desenvolver padrões no símbolo, resultando a forma de estrela.

É importante destacar que em projetos similares a este, consciente ou inconscientemente, Norberto recupera de seu repertório conhecimentos armazenados de experiências passadas para aplicar em seus novos projetos. Finke, Ward e Smith (1992) caracterizam este tipo de habilidade cognitiva como *transferência analógica*, onde se retoma uma estrutura previamente conhecida e a insere em outra situação.

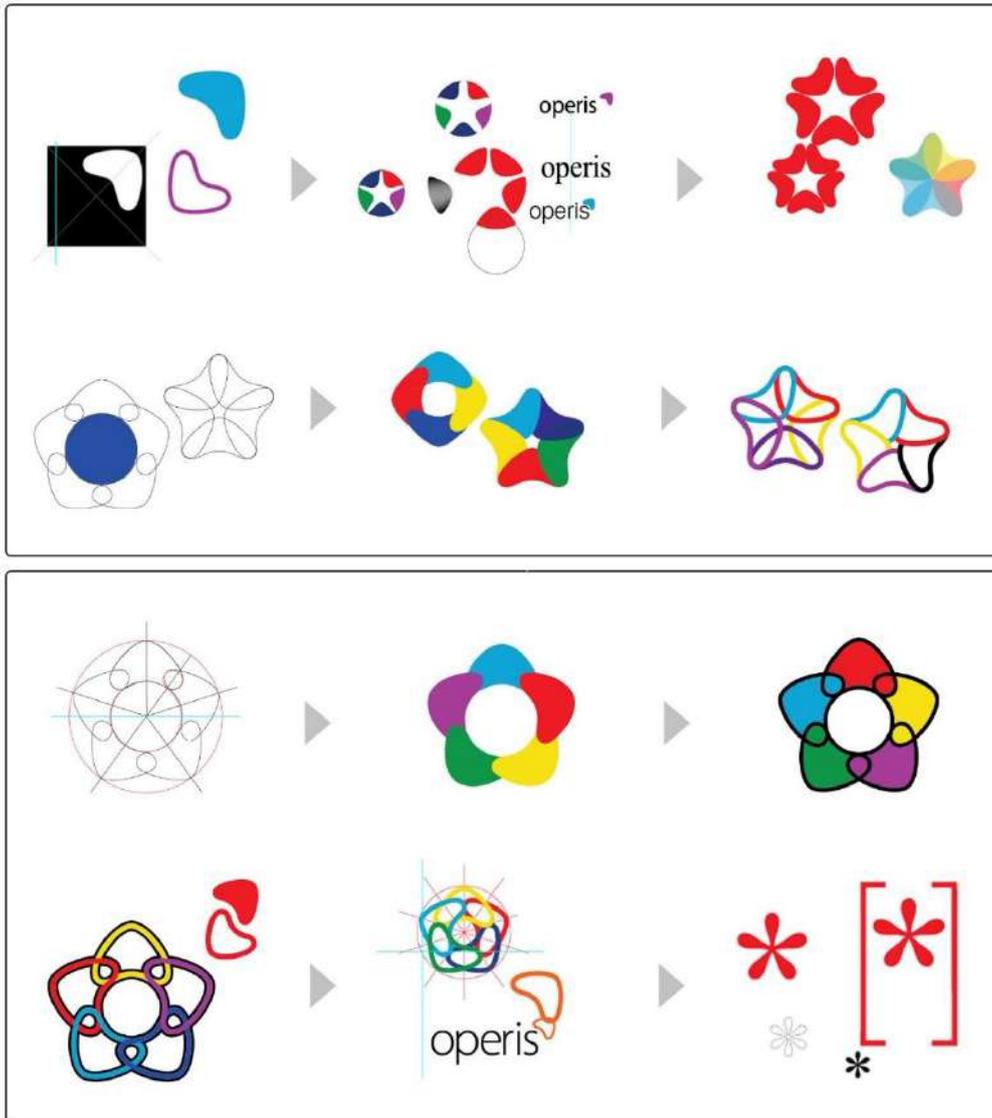


Figura 6: Sequência das transformações de ideias. Fonte: Und Design, 2013.

Norberto Chama (2013) revelou que procurou em seu computador um desenho de estrela que ele havia produzido anteriormente. A partir daí reutilizou esta referência, como podemos ver na primeira imagem à esquerda da figura 7a. Como já foi apontado, recuperar conhecimentos da memória é uma importante ação cognitiva observada na atuação do designer, que se deve graças ao fato de ter acumulado amplo repertório a partir de sua experiência.

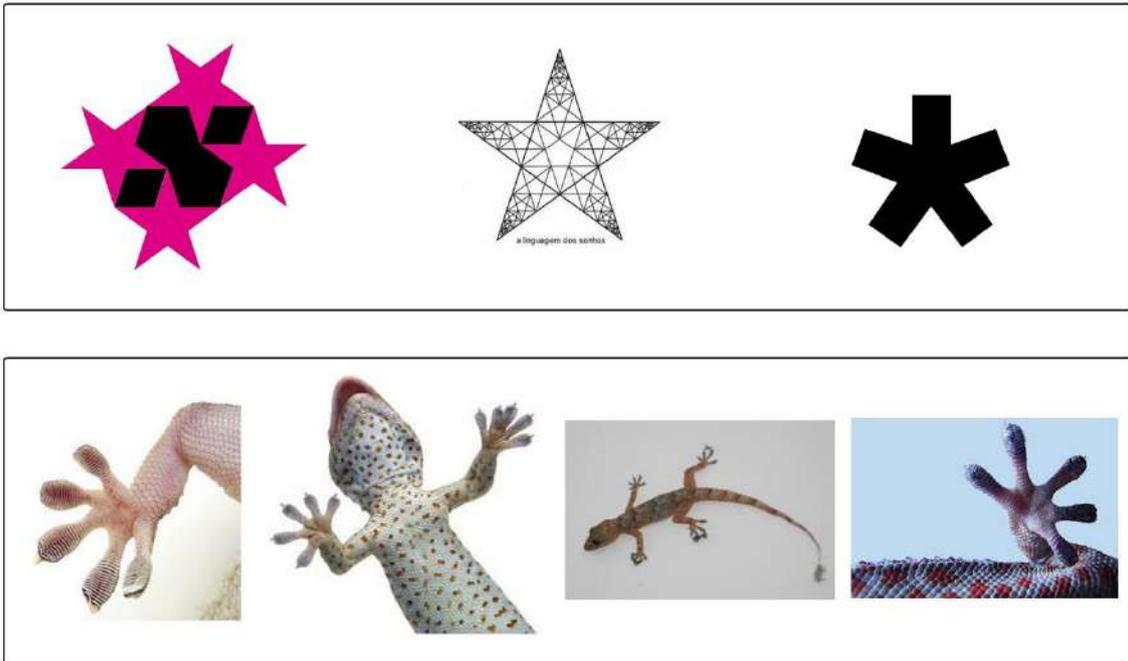


Figura 7a: Acima. Imagens de referência utilizados na marca Operis. Figura 7b: Imagens de referência utilizados na marca Operis. Fonte: Und Design, 2013.

Outra fonte referencial para a criação da marca foi buscada pelo designer na natureza. Em um momento distraído, enquanto “fumava um cigarro”, ele lembrou da estética das patas da lagartixa (Fig.7b).

Desta estrela [...] eu aprimorei com cinco pontas, em vez de quatro, aliada à ideia inicial de um asterisco [...] Quando me ocorreu de realizar a forma dela como patas de lagartixa, de onde puxei imagens e daí consegui tirar a forma que desejava. (CHAMMA, 2013)

Portanto pode-se perceber que há aqui uma transferência analógica entre a geometria do corpo animal e a marca. A organicidade que Norberto buscava para a marca estava na própria natureza que ele uma vez observou. Quando ele examinou, percebeu qualidades na pata da lagartixa que se aplicava ao conceito que estava em sua mente.

Na figura 8 pode-se observar a sequência de transformações das formas. A geometria inicial foi sendo lapidada, demandando muitas horas de trabalho. A partir deste *refinamento* (outro processo cognitivo), nota-se que a forma ganhou maior organicidade, formando novos padrões visuais.

Outros conceitos que Norberto acrescentou foram a atitude, o afeto e humanidade. Para isso, fez alusão a curvas e formas orgânicas como “corpos”, e aproveitando as formas da estrela como ícone

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e122, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/a-criacao-da-marca-de-moveis-corporativos-operis>



(Fig. 9a). Assim, a estrela representa a relação entre a forma do corpo humano e sua transferência para a marca. Nesta conciliação entre conceitos, o designer se auto justifica esclarecendo o porquê daquela marca, encontrando argumentos a partir da releitura do corpo humano, da pata da lagarta e da estrela. Logo se percebe que na fase *exploratória* do Geneplore (Quadro 1), o designer descobre atributos, testa hipóteses e faz inferências funcionais para a obtenção da marca.

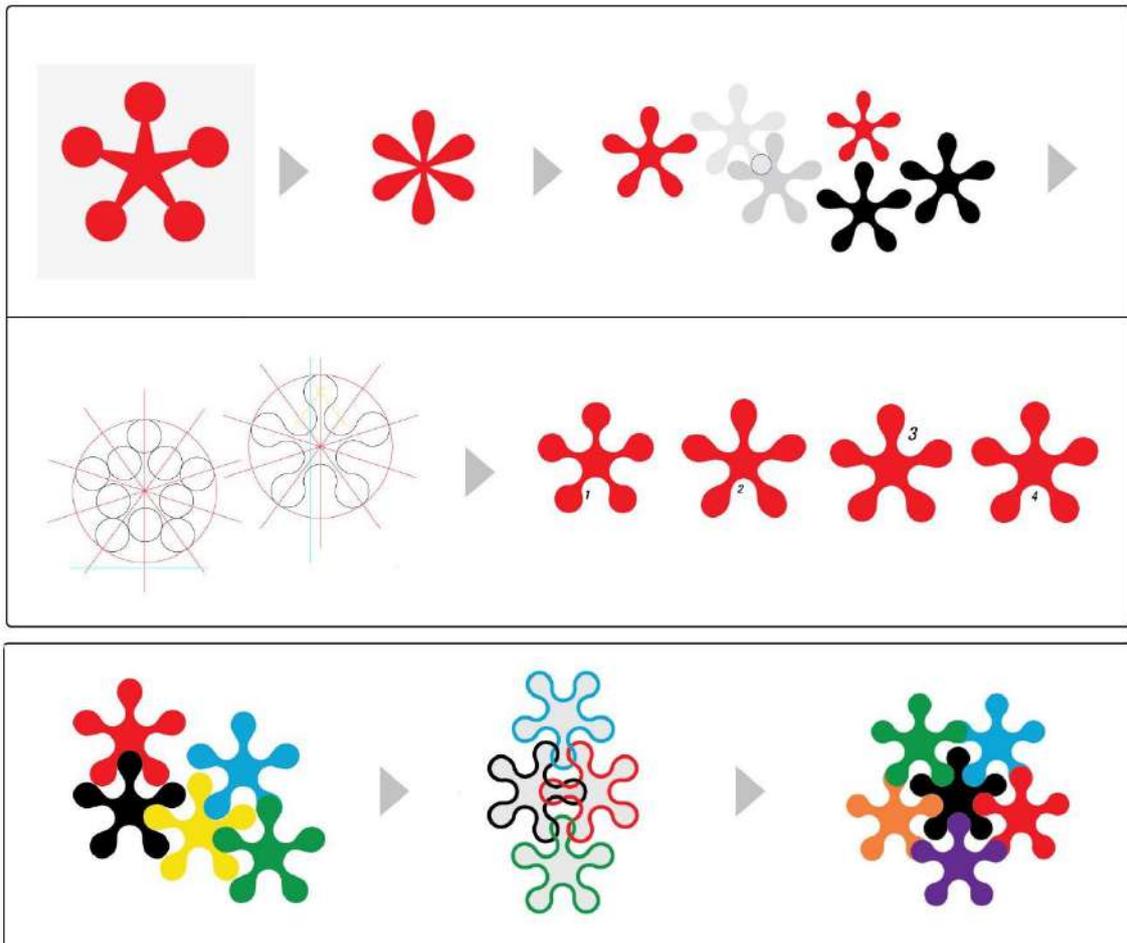


Figura 8: Sequência das transformações de ideias. Fonte: Und Design, 2013.

Como resultado, obtém-se a tendência 2 (Fig. 9b). Sobre ela, Norberto (2013) afirma: “*Para chegar nesse símbolo foi muito interessante, porque eu penso nesta estrela há quarenta, cinquenta anos [...] eu desenho ela e penso neste tipo de forma, então esse projeto meio que já estava pronto*”.

De fato, o designer consegue recuperar uma situação de criação de uma marca que havia produzido no passado, associa com outros elementos também armazenados na memória (estrelas, animais) e transfere tudo isso para o contexto projetual presente (transferência analógica). Observa-se também



a *redução categórica*, ou seja, a redução de elementos e objetos em descrições mais primitivas e sintéticas.

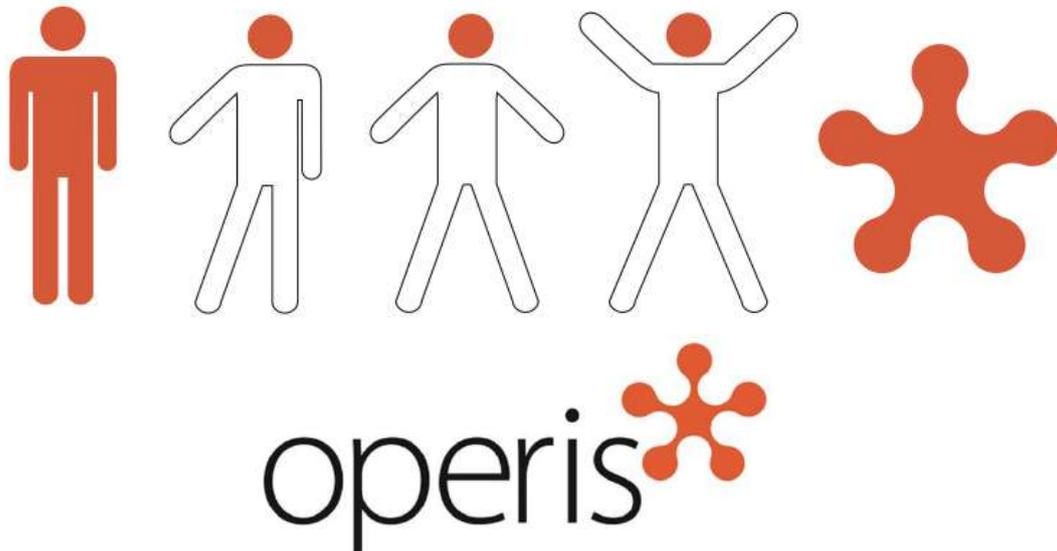


Figura 9a:Acima. Sequência de ideias. Figura 9b: Abaixo. Marca final da tendência 2. Fonte: Und Design, 2013.

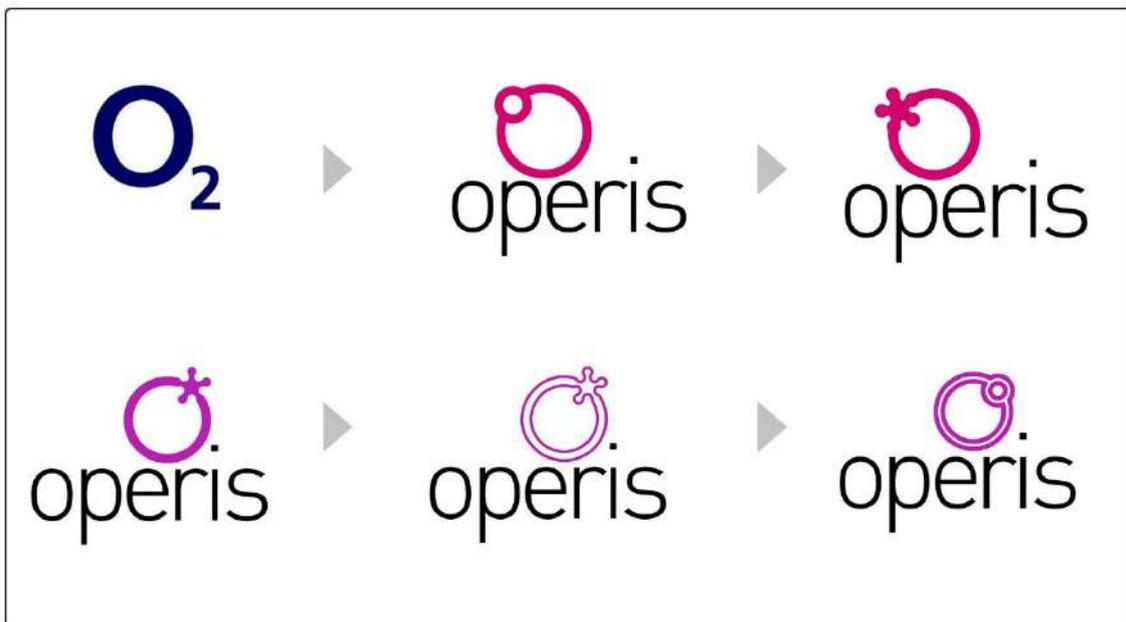


Figura 10: Sequência das transformações de ideias. Fonte: Und Design, 2013.

A marca obtida (Figura 9b) continua a ser explorada. Norberto realiza sucessivas transformações, buscando a geração de novos significados para as qualidades principais que quer transmitir pela marca. Na figura 10, pode-se acompanhar as hipóteses testadas e as inferências conceituais apontadas



por Finke, Ward e Smith. Estes registros gráficos mostram o encadeamento do pensamento, as conexões e transformações da ideia: o círculo, a conectividade, organicidade, o átomo, células, a humanidade e o cíclico. Estas referências naturais e a infinitude cíclica conduzem Norberto aos retângulos áureos e a sequência de Fibonacci. Como consequência disso, o conceito de uma espiral cíclica, que se transforma continuamente, é explorado, por uma forma simplificada: a sequência de Fibonacci (Fig. 11a).

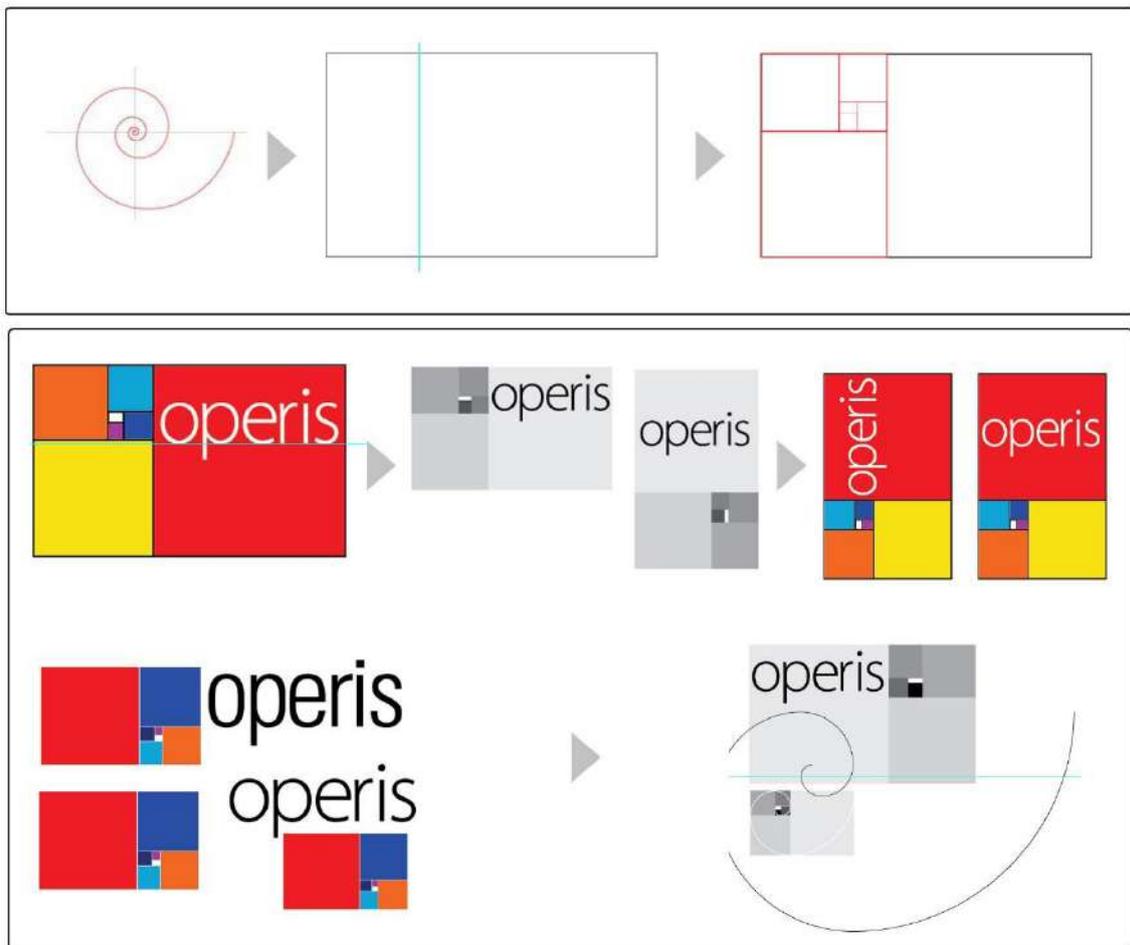


Figura 11a: Acima Sequência de Fibonacci. Figura 11b: Abaixo. Sequência das transformações de ideias. Fonte: Und Design, 2013.

A sequência Fibonacci (Fig. 11a) permite estabelecer a proporção, o ritmo e a harmonia entre as partes. Nestas tendências que se seguiram, Norberto chega à “espiral” de Fibonacci. As transformações desta ideia podem ser acompanhadas pelas figuras a seguir.

O rigor geométrico destes estudos mostra como o conceito de infinitude e de conexão entre partes, para formar um todo harmônico, foram continuamente trabalhados. O emprego de cores análogas e



complementares, e a sucessão de quadrados dentro do retângulo áureo, revelam, com maior nitidez, as partes entre si, mas operam dentro de uma relação de harmonia. Por outro lado, o texto “operis” oscila, dentro e fora dos quadrados, e, também, na posição horizontal ou na vertical (Fig. 11b). Consequentemente, o designer obtém, como resultado deste processo, a terceira alternativa, ou tendência (Fig. 12).

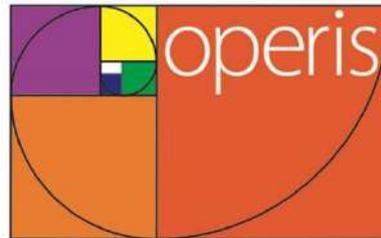


Figura 12: Marca final da tendência 3. Fonte: Und Design, 2013.

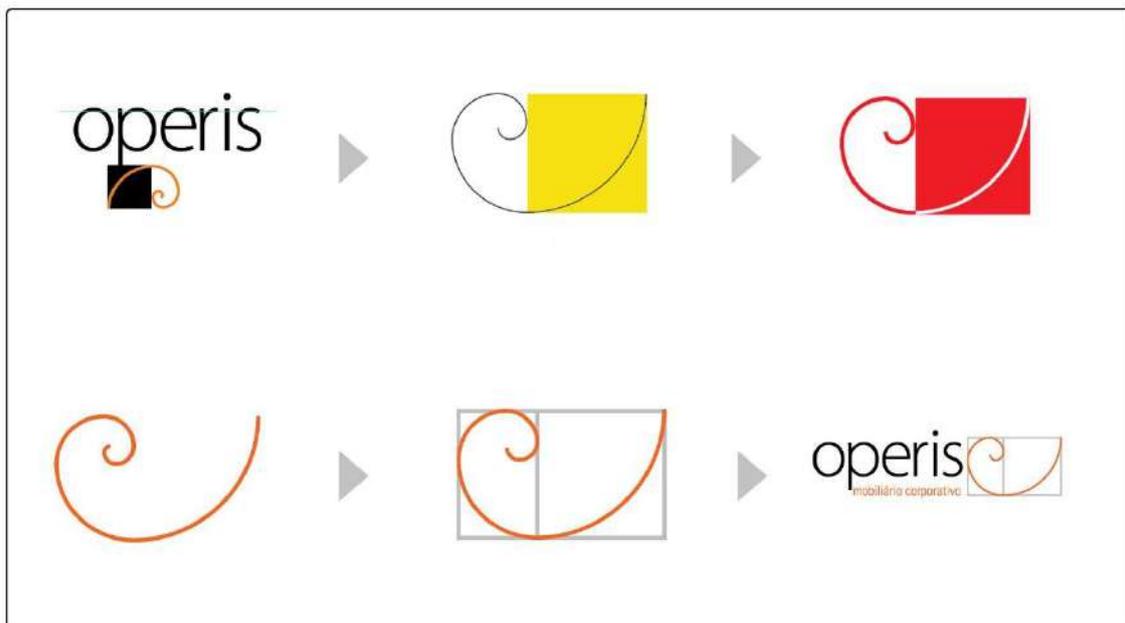


Figura 13: Sequência das transformações de ideias. Fonte: Und Design, 2013.

É nítida a preocupação em estabelecer uma marca com economia de recursos gráficos, mas de grande força visual. Concisão e precisão são expressas apenas por uma forma quadrada, com ou sem cor, que reforça ou não a geometria da sequência Fibonacci. O resultado destas transformações (Fig. 13, abaixo à direita) é a produção da quarta tendência.



Figura 14: Comparativo das quatro tendências. Fonte: Und Design, 2013.

Consequentemente obteve-se o conjunto das quatro tendências (Fig. 14), que puderam ser comparadas entre si. É interessante notar como as alternativas (ou tendências, como prefere o designer) para a mesma marca foram derivadas a partir de diferentes conceitos, mas que contêm uma íntima relação entre si. Assim, a criação da marca está repleta de preocupações e de conceitos que subjazem àquilo que se deseja para a imagem pública da empresa.

Considerações Finais

A análise sistemática desta pesquisa nos mostra que, para que o indivíduo seja criativo, é necessário alcançar um conjunto de fatores, de atributos e características que contribuam para desenvolver e estimular a criatividade. O processo criativo não é linear como aquele apresentado por Lubart. A fase de iluminação não ocorre apenas por *insight* (FLORIO, 2011). Neste estudo de caso, percebeu-se que há vários momentos que fizeram surgir novas ideias. O processo criativo depende de uma profunda *imersão* sobre o fazer, e não apenas de momentos “eureka”. A criatividade pode emergir após um árduo e intenso trabalho. Os sucessivos registros gráficos fizeram com que a marca fosse sendo repensada a cada momento.

Ao gerar diferentes ideias, o designer Norberto Chamma não se prendeu a ideias fixas. O profissional experiente sabe que é prematuro escolher sem antes testar diferentes hipóteses. Quando o designer abre várias possibilidades, ele propicia a comparação e a seleção daquela considerada a mais promissora em cada momento do processo. Na marca analisada nesta pesquisa, foi possível identificar como Chamma gerou e explorou ideias, de modo a escolher as mais apropriadas para cada situação. Esta oscilação entre o pensamento divergente e o convergente demonstrou sua capacidade de análise, sobretudo para gerar diferentes ideias, assim como de síntese, tornando possível o discernimento de qual ideia seria a mais promissora para a solução do problema enfrentado.

Esta pesquisa etnográfica possibilitou a identificação das ações situadas durante o processo de criação. Além disso, constatou-se a presença das quatro características gerais no pensamento



cotidiano, apontados anteriormente: (i) os pensamentos do designer são estruturados; (ii) seu pensamento recupera aquilo que ele aprendeu no passado; (iii) seus conhecimentos e conceitos adquiridos ao longo de sua carreira direcionam suas ações; (iv) seu pensamento é sensível ao meio ambiente físico e aos eventos que nele ocorrem.

O monitoramento da criação desta marca nos permite afirmar que o designer Norberto Chamma apresenta uma grande capacidade de recuperação de ideias do passado, mas também de geração, exploração e manipulação de conhecimentos e ideias para a criação de novas marcas no presente. As conexões e analogias, identificadas neste estudo de caso, demonstram o pensamento visual atento, a expertise do designer e sua capacidade criativa. A identidade visual para a marca Operis só foi possível porque o designer manteve-se flexível às mudanças, teve capacidade de revisitar algo conhecido, mas disposição para reinterpretar e transformar este conhecimento em algo novo.

Por fim, pode-se afirmar que, potencialmente, todo indivíduo pode se tornar criativo. Porém devem-se alcançar pelo menos cinco condições básicas: i. fazer uma imersão no trabalho; ii. formar amplo repertório de soluções; iii. assumir riscos e enfrentar obstáculos; iv. ter profunda motivação intrínseca e amor pelo que se faz; v. desenvolver a capacidade crítica de refletir sobre o que é produzido a cada momento. Conhecimentos, experiências e habilidades são fundamentais, mas também ter atitudes para enfrentar e se posicionar diante de algo ainda desconhecido.

Referências

AMABILE, Teresa M.; COLLINS, Mary A. Motivations and creativity. In: STERNBERG, Robert J. (Ed.). *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p.297-312.

ANDERSON, J. R. *Cognitive Psychology and Its Applications*. 6th Edition. New York: Worth Publishers, 2005. 519f.

CHAMMA, Norbert. Entrevista concedida aos Autores. Campinas, 2013

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Perennial, 1996. 456p.

CROSS, Nigel. Designerly ways of knowing: design discipline versus design science. *Design Issues*, v.17, n.3, p.49-55, 2001.



- FINKE, Ronald A.; WARD, Thomas B.; SMITH, Steven M. *Creative Cognition: Theory, Research, and Applications*. Cambridge: Bradford Book / The MIT Press. 1992. 239p.
- FLORIO, Wilson. *Cognição em Projeto: O Papel dos Croquis de Concepção em Arquitetura*. *Educação Gráfica*, v.14, n.2, p.46-62, 2011.
- FLORIO, Wilson; MATEUS, Rafael P. Expertise em Projeto: Fatores que diferenciam arquitetos expertos dos novatos. In: PROJETAR 2011 – Processos de Projeto: Teorias e Práticas, 5, 2011. *Anais ...* Belo Horizonte: UFMG, 2011, p.1-23
- GUILFORD, Joy P. The structure of intellect. *Psychological Bulletin*, v.53, n.4, p.267-293, 1956.
- IMBESI, Lorenzo. From the culture of project to spread creativity: mutations of design as a profession in the society of knowledge. In: DESIGN RESEARCH SOCIETY CONFERENCE, 2012, Bangkok. *Anais ...* Bangkok: Chulalongkorn University, 2012, p. 776–790. vol. 3.
- LUBART, Todd. *Psicologia da criatividade*. Porto Alegre: Artmed, 2007. 192p.
- NEWELL, Allen; SIMON, Herbert A. *Human Problem Solving*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1972. 920 p.
- NOBLE, Ian; BESTLEY, Russell. *Visual research: An introduction to research methodologies in graphic design*. London: AVA, 2005. 224p.
- STERNBERG, Robert. Creativity as a habit. In: *Creativity: a handbook for teachers*. TAN, Ai-Girl (Ed.). New York: World scientific Publishing, 2007.
- STRUNCK, Gilberto L. T. L. *Como criar identidades visuais para marcas de sucesso: um guia sobre marketing das marcas e como representar graficamente seus valores*. 3. edição. Rio de Janeiro: Riobooks, 2007. 160p.
- WEISBERG, Robert W. Creativity and Knowledge: A Challenge to Theories. In: STERNBERG, Robert J. (Ed.). *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p.226-250.
- WEISBERG, Robert W. *Creativity: understanding innovation in problem solving, science, invention, and the arts*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2006. 622p.
- WHEELER, Alina. *Design da identidade da Marca: Um guia completo para criação, construção e manutenção de marcas fortes*. 3. edição. New Jersey: John Willey & Sons, 2009. 307p.



Minicurrículos:



DANILO FRANCISCO SOARES DE LUCENA

Mestre em Artes Visuais pela Universidade de Campinas, especialista pela Aula CM de Madri em criação de conteúdo para internet, gerenciamento de comunidades e redes sociais.

Correio eletrônico: daniilo.lucena@outlook.com

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3265266863881033>



WILSON FLORIO

Professor Adjunto Permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie e Professor Adjunto do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Ex-Coordenador do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie. Coordenador de Projeto de Internacionalização "Cidade, Projeto e Equidade".

Correio eletrônico: wilsonflorio@gmail.com

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2268543062941592>

Como citar:

LUCENA, Danilo Francisco Soares de; FLORIO, Wilson. A criação da marca de móveis corporativos Operis. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.19, e122, p. 1-21, jun./jun/2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/a-criacao-da-marca-de-moveis-corporativos-operis>

Submetido em: 2019-11-06

Aprovado em: 2020-04-22

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e122, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/a-criacao-da-marca-de-moveis-corporativos-operis>



A Praça Nereu Ramos: o patrimônio cultural como fomento da memória e identidade urbana¹

Praça Nereu Ramos: cultural heritage as a fostering of memory and urban identity

Praça Nereu Ramos: patrimonio cultural y la Promoción de la memoria y la identidad urbana

Grasiele de Costa Scarduelli

Mestranda em Ciências Ambientais pela Universidade do Extremo Sul Catarinense

arq.grasiele@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/0378664649276851>

Teresinha Maria Gonçalves

Docente da Universidade do Extremo Sul Catarinense no Programa de

Pós Graduação em Ciências Ambientais

<http://lattes.cnpq.br/8651574499883351>

tmg@unesc.net

Resumo:

A praça é espaço livre público, é ambiente coletivo de múltiplos significados. A praça é local de vida urbana, onde ocorrem processos complexos de construção de identidade urbana, promoção da memória, significados e reconhecimento pessoal e interações entre o sujeito e seu ambiente construído. O patrimônio cultural é constituído por objetos físicos e dimensões simbólicas de um determinado espaço, que implica na construção da cidade e sua sociedade. Este trabalho trata-se de um estudo interdisciplinar sob a perspectiva da psicologia ambiental e da arquitetura e urbanismo sobre o ambiente urbano, realizada na Praça Nereu Ramos situada em Criciúma/SC. Tendo como base a pesquisa desenvolvida no âmbito da dissertação de mestrado em Ciências Ambientais da primeira autora, o artigo pretende realizar uma reflexão sobre a Praça Nereu Ramos como elemento histórico ao processo de urbanização da cidade, bem como analisar a importância da preservação dos

¹ Artigo baseado em Dissertação de Mestrado



patrimônios culturais para compreensão da memória e identidade da sua população. Utiliza como metodologia a abordagem de pesquisa qualitativa, cujo método utilizado foi estudo de caso e a técnica de coleta de dados foi composta pelo inventário fotográfico, observações e entrevistas semiestruturadas realizadas ao longo da Praça. As análises dos dados foram realizadas por meio de análise de conteúdo e ou análise por conceitos chave.

Palavras-chave: Espaço Público. Percepção Ambiental. Lugar antropológico.

Resumen:

The square is a public free space, a collective environment with multiple meanings. The square is a place of urban life, where complex processes of construction of urban identity, promotion of memory, meanings and personal recognition and interactions between the subject and their constructed environment occur. Cultural heritage consists of physical objects and symbolic dimensions of a given space, which implies the construction of the city and its society. This work is an interdisciplinary study from the perspective of environmental psychology and architecture and urbanism on the urban environment, held at Praça Nereu Ramos located in Criciúma / SC. Based on the research developed within the scope of the first author's master's dissertation in Environmental Sciences, the article intends to reflect on Praça Nereu Ramos as a historical element in the city's urbanization process, as well as to analyze the importance of preserving cultural heritage to understand the memory and identity of its population. It uses as a methodology the qualitative research approach, whose method used was a case study and the data collection technique was composed by the photographic inventory, observations and semi-structured interviews carried out along the Square. Data analysis was performed through content analysis and / or analysis by key concepts.

Keywords: Public place. Environmental Perception. Anthropological place.

Abstract:

La plaza es un espacio público libre, un entorno colectivo con múltiples significados. La plaza es un lugar de vida urbana, donde ocurren procesos complejos de construcción de identidad urbana, promoción de la memoria, significados y reconocimiento personal e interacciones entre el sujeto y su entorno construido. El patrimonio cultural consiste en objetos físicos y dimensiones simbólicas de un espacio dado, lo que implica la construcción de la ciudad y su sociedad. Este trabajo es un estudio



interdisciplinario desde la perspectiva de la psicología ambiental y la arquitectura y el urbanismo en el entorno urbano, realizado en la Praça Nereu Ramos ubicada en Criciúma / SC. Basado en la investigación desarrollada dentro del alcance de la disertación de maestría del primer autor en Ciencias Ambientales, el artículo pretende reflexionar sobre Praça Nereu Ramos como un elemento histórico en el proceso de urbanización de la ciudad, así como analizar la importancia de preservar el patrimonio cultural. entender la memoria y la identidad de su población. Utiliza como metodología el enfoque de investigación cualitativa, cuyo método utilizado fue un estudio de caso y la técnica de recopilación de datos fue compuesta por el inventario fotográfico, las observaciones y las entrevistas semiestructuradas realizadas a lo largo de la Plaza. El análisis de datos se realizó mediante análisis de contenido y / o análisis por conceptos clave.

Palabras clave: Espacio publico. Percepción ambiental. Lugar antropológico.

Introdução

O conjunto do patrimônio material de uma cidade é a materialização de sua história. É através dele que a população compreende sua identidade e produz o sentimento de pertencimento ao lugar. A conservação dos referenciais históricos em conjunto com sua paisagem urbana garante a compreensão, identificação e apropriação da cidade.

A paisagem urbana é a soma dos espaços físicos de uma cidade com as intervenções sociais e a apropriação do homem ao lugar. É a partir da leitura histórica das edificações inseridas na sua paisagem urbana, que podemos interpretar e decifrar seus significados. A apreensão urbana é perdida devido à crescente homogeneização das cidades que descaracterizam as áreas históricas centrais devido à falta de preservação dos elementos urbanos.

O município de Criciúma está inserido em uma região de grande riqueza cultural, colonizado por imigrantes vindos de diferentes países, mas não possui políticas eficientes que assegurem a preservação de sua cultura, tanto do conjunto de seu patrimônio material e imaterial. Foi na região central da cidade onde surgiu o primeiro núcleo de colonização e o aparecimento das primeiras edificações. Ao longo do tempo, é modificado o modo de vida das populações, surgindo novas necessidades que influenciam uma nova organização espacial das sociedades urbanas. O novo modo de urbanização, o avanço econômico e a especulação imobiliária muitas vezes negligenciam a presença dos patrimônios históricos, podendo até considerá-los como obstáculos ao progresso.



A evolução da estrutura física e atividades econômicas presentes no município de Criciúma influenciaram e são dependentes dos aspectos sociais de sua população. O surgimento do núcleo central da Vila de São José de “Cresciúma” esteve associado a implantação da primeira capela e a venda dos excedentes agrícolas. Por meio da interação entre seus elementos, é formado um marco cultural, econômico e social. Por isso Oliveira e Milioli (2014, p. 111) afirmam que o conhecimento dos parâmetros históricos do município é fundamental para “reconhecer a espacialidade e como se desenvolve nas suas expansões e modos de produção e sobrevivência, e reconhecer as culturas tradicionais”.

A pesquisa visa compreender a importância da preservação das edificações históricas e suas relações com a paisagem urbana na área central da cidade, analisando a consciência da população cricumense quanto a sua contribuição para manutenção da identidade e memória cultural, concluindo até que ponto os espaços públicos contribuem para a valorização da vida das cidades. O estudo justifica-se na necessidade da compreensão da importância da preservação das edificações históricas, desempenhando o seu papel simbólico e integrador das atividades da cidade.

Para permitir o conhecimento profundo sobre a relação dos processos de identidade entre os espaços públicos e sua paisagem urbana, foi utilizado como método o estudo de caso, utilizando pesquisas bibliográficas, observações simples e entrevistas semiestruturadas na Praça. As entrevistas foram realizadas com uma amostra de 30 pessoas, onde foram apresentadas duas imagens individuais de edificações existentes na Praça Nereu Ramos, verificando se o usuário às reconhece e às localiza, a fim de verificar o entendimento que os sujeitos possuem sobre a importância da preservação das edificações históricas como elementos constituintes da memória e paisagem urbana da cidade.

Relação entre patrimônio cultural e memória urbana

O espaço urbano é o local onde ocorrem as produções sociais, culturais e econômicas de uma determinada cidade. É produto único de uma criação coletiva, por diferentes grupos sociais que interagem e criam novas experiências, e desenvolvem processos históricos e culturais. Está sempre em processo de construção e reconstrução, e é devido este ciclo que se formam os patrimônios culturais. Ou seja, o espaço urbano é formado pelo conjunto de características e funções formado pela construção social, que se dá num determinado local ou cidade (COPATTI; OLIVEIRA, 2016).



O patrimônio cultural é constituído por objetos físicos e dimensões simbólicas de um determinado espaço. O patrimônio cultural é construção coletiva, criando elos de memória e identidade aos grupos sociais participantes. Carvalho conceitua que patrimônio cultural:

[...] diz respeito à sua construção física - prédios, monumentos, edificações, acervos arquitetônicos- edificada em um determinado tempo e espaço, e à dimensão simbólica das diversas formas de agir, sentir e viver dos grupos sociais enquanto membros partícipes de uma comunidade: os ofícios e manifestações populares tradicionais, a gastronomia, as artes populares, o artesanato, os quais estabelecem processos de identificação e vinculação comunitária em relação a uma dada cultura.(CARVALHO, 2010, p. 17)

A preservação do conjunto dos patrimônios culturais é importante por se constituir de elementos físicos que contam as suas histórias, onde os cidadãos se identificam, se reconhecem e se vinculam à cidade.

É a partir do estudo dos componentes do patrimônio cultural de uma cidade, que se caracterizam como espaço de memória e história de seus moradores. Copatti e Oliveira (2016, p. 51) consideram que a cidade é “compreendida como monumento, como documento e ‘locus continuum de cultura’, onde natureza, construção material, símbolos e significados e representações se constroem em diversidade e em harmonia”. A harmonia aqui referida não é constante, por ser fruto de um trabalho dinâmico e de interrelações na cidade também é formada por conflitos, desenvolvidos por disputas sociais, políticas e econômicas.

A reunião dos elementos culturais-históricos de uma determinada cidade também é seu espaço emocional e de memória, que produzem significados próprios para cada indivíduo. O reconhecimento de símbolos instiga o sentimento de integração e de pertencimento ao lugar e acabam por estimulando a proteção dos marcos históricos pela sociedade.

A cidade é fruto de seu patrimônio cultural, e sua sociedade é fruto de sua memória. Tudo está vinculado. A preservação do patrimônio cultural de uma determinada sociedade influencia na continuidade de sua história, memória e identidade, pois é a partir dela que é transmitido os saberes e fazeres às outras gerações. Portanto, a preservação da memória de um espaço garante a continuidade da construção dos sentidos e identidades de um grupo. Para Gastal:

As diferentes memórias estão presentes no tecido urbano, transformando espaços em lugares únicos e com forte apelo afetivo para quem neles vive ou para quem os visitam. Lugares que



não apenas têm memória, mas que para grupos significativos da sociedade, transformam-se em verdadeiros lugares de memória. (GASTAL, 2002, p.77).

Neste sentido, a memória urbana é formada pela apropriação e coletivização do patrimônio cultural de uma comunidade local. Portanto a memória é ao mesmo tempo coletiva e subjetiva. As constantes interações ao longo do tempo produzem transformações em cada sujeito, modificando suas percepções de sociedade e cultura. Estas transformações também influenciam na modificação do espaço, agregando novas memórias e identidades.

Memória cultural e cidades

O conceito de memória é identificado como um conjunto psíquico com capacidade humana de conservar informações. Para Le Goff (2003, p. 469), “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje”. Portanto, a memória é construída de acordo com as experiências e vivências sociais de uma pessoa, e é por meio dela que se relacionam e promovem os sentimentos de identidade e pertencimento.

Neste contexto, a memória é caracterizada como um elemento social, sendo desenvolvida por meio das pessoas, lugares e dos acontecimentos. Mesmo a memória sendo individual e particular de cada um, sua formação é concretizada no meio coletivo, pertencendo ao seu grupo social.

A cidade também pode ser caracterizada como construção histórica, em constante evolução entre tempo e espaço. A transformação espacial ocorre por meio das modificações dos ambientes construídos, sendo no espaço urbano onde se estabelecem as relações entre o antigo e o novo. A memória e o conjunto de significados relativos à cidade fazem parte a cada um de seus indivíduos, sendo que a memória coletiva está representada nas ruas, bairros, cidades e conjuntos arquitetônicos.

Partindo do conceito de cidade como construção histórica, Halbwachs (2006) identifica três tipos de memória urbana. O primeiro tipo de memória detectado é a memória eventual, característica de locais onde ocorreram um acontecimento emblemático, como um evento de guerra, revolta, ou manifestação. Estes acontecimentos importantes são lembrados constantemente pela população somente por estarem nestes lugares.

O segundo tipo de memória é chamado de memória coletiva de grupos, para Halbwachs (2006) é nela que guardamos lembranças de lugares familiares, é através dela, que quando caminhamos por uma



rua antiga temos a sensação de aconchego. Portanto é dentro de um contexto espacial que produzimos as lembranças coletivas. A preservação das memórias é de importância fundamental para a formação das identidades particulares quanto coletivas.

O terceiro tipo de memória urbana é a memória monumental, caracterizados por construções que carregam vestígios e lembranças do passado. Jadelet (2002) faz uma crítica à eficácia dos monumentos como forma de representação de uma memória, pois eles podem ser elementos significativos a uma população do passado, mas que podem não representar uma população do presente.

A preservação da memória urbana é uma tendência nova nas cidades brasileiras, percebendo uma tentativa para a valorização pelo passado. Isto ocasiona a busca pela preservação de lugares de memória. Segundo Nora (1993, p.22), os lugares de memória são locais que representam a identidade de uma cidade, e possuem importância material, simbólica e funcional. Possuem “a função principal de parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado das coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial”. O problema dos lugares de memória é a criação e recriação de local como uma obrigação de preservação de uma cultura que já estava esquecida.

Porém, as análises das cidades não são realizadas somente nas suas dimensões culturais e históricas. A contemporaneidade e a pós-modernidade também são objetos de estudo, de forma a compreender as modificações sociais e culturais de seus habitantes. O desenvolvimento da tecnologia implicou em uma transformação brusca do estilo de vida das pessoas, resultando em algumas problemáticas nas cidades.

Neste contexto, a rapidez das informações acarretou em uma uniformização de suas referências culturais, gerando cidades homogêneas, sem elementos que representem sua identidade e história, acarretando em espaços sem sentido aos seus grupos sociais. Jodelet (2002, p.33) explica que este fenômeno somado com a individualização das pessoas produzem modificações nas relações das cidades com seus habitantes e espaços físicos. A autora afirma que isto “dificulta a criação dos laços sociais e o estabelecimento de relações simbólicas com os outros, ao menos em sua forma atual”.

Nos tempos atuais está ocorrendo a falsa busca pela significação de imagens e objetos. Para Gonçalves (2007), a construção de monumentos, deve ser realizada em conjunto com a comunidade, com discussões coletivas pela correta recriação de significados, de acordo com os sentimentos e



práticas do lugar. “Ao se monumentalizar um espaço urbano, por exemplo, para dar-lhe um significado preestabelecido, corre-se o risco de esse significado não ser apropriado pela população” (GONÇALVES, 2007, p. 30). Deste modo um monumento somente se torna um símbolo se este traduzir a identidade e apropriação para um grupo social.

Desta forma, o processo de significação de espaços, transforma-os em lugares, tornam possível a construção da identidade urbana, e com isso, identificar os elementos espaciais de importância histórica que devem ser preservados. As identidades urbanas são formadas por elementos que representam e dão sentido a cada época desenvolvida em um determinado lugar. Portanto a preservação de sua identidade implica na preservação da cultura e história de um povo, característica importante para preservação de valores e signos de um espaço.

A Praça Nereu Ramos: aspectos históricos

Criciúma foi fundada em 1880 com a vinda de imigrantes italianos, que vieram se instalar na Vila de São José de Cresciúma, território onde inicialmente viviam os índios Laklaño, Kaigangs e Guaranis (OLIVEIRA; MILIOLI, 2014). Primeiramente o núcleo possuía como principal economia a atividade agropastoril. Devido a distância do núcleo a grandes centros urbanos, os excedentes da produção eram comercializados na própria vizinhança. Por estarem localizados na confluência das estradas coloniais, estes espaços se transformaram também em lugares de trocas sociais, por serem pontos de encontros entre os colonos, que se reuniam para conversas.

Os primeiros traçados e caminhos do núcleo colonial foram influenciados pelo curso do rio Criciúma, no local onde hoje está instalada a Praça Nereu Ramos. O rio influenciou a organização espacial do núcleo, conformou as primeiras ruas e se transformou em um signo norteador dos caminhos, e que participava ativamente do cotidiano individual e coletivo da sociedade (ADAMI, 2015).

O núcleo passa a ser denominada de Distrito de São José de Cresciúma em 1892, o que acarretou na necessidade de instalação de vários equipamentos públicos para realização das atividades socio administrativas. Os equipamentos foram instalados no local da atual Praça e em suas proximidades, contribuindo para consolidação deste espaço como o mais importante do Distrito. Entre os equipamentos instalados ao redor da futura Praça, está a Igreja São José, que influenciou aquele local como o ponto mais importante da vila.



O descobrimento do carvão em 1913 e a construção da Estrada de Ferro Dona Teresa Christina em 1919, acarretou no início da modificação da atividade econômica do Distrito. A indústria carbonífera provocou mudanças drásticas na paisagem do município como um todo. Segundo Adami (2015) junto com a indústria carbonífera vieram as aberturas das minas, construção das vilas operárias, caixas de embarque, a Estação Ferroviária, Casa do Ferroviário; e ainda o início da degradação ambiental da região devido à grande quantidade de rejeitos provenientes da atividade.

A década de 1930 é caracterizada por diversas transformações em sua área central. Nesta época a Praça Nereu Ramos começa a ser construída, com a demarcação dos caminhos, jardins e plantio de árvores. A construção da Praça transformou o modo com que a população se apropriava do local. O Distrito já emancipado e o rápido crescimento econômico oriundo da indústria carbonífera contribuíram para conformação do pequeno povoado no entorno da Praça Nereu Ramos, com aparecimento de várias residências e estabelecimentos comerciais e de serviço (fig. 1). Nesta época a Praça já tinha se transformado no principal espaço urbano do município e local das trocas sociais entre os moradores, simbolizando sua importância social, econômica e cultural para a cidade. Era neste local onde ocorreu os mais importantes fatos históricos do município, contribuindo para formação da sociedade criciumense.



Figura 1-Praça Nereu Ramos (década 1930), Fonte: Arquivo histórico municipal.

É na Praça onde ocorre a representação do poder financeiro da elite criciumense, por meio da ostentação nos prédios e de suas transformações para almejar o poder e a modernidade. A afirmação da elite criciumense no espaço urbano central também influenciou em modificações no rio Criciúma. Foram realizadas obras de “retilinização” e canalização do rio e de seus afluentes, tratando o rio como



um ser indesejado, um esgoto que somente traz sujeira, poluição e odor desagradável. Estas obras resultaram no desaparecimento da relação do rio com a paisagem urbana do centro.

A Praça Nereu Ramos também passou por diversos processos de transformação ao longo de sua história. O coreto ao lado da Catedral foi demolido para dar lugar a um estacionamento. Ainda no ano de 1946 foi construído bem no alto e no centro da Praça Nereu Ramos o Monumento aos Homens do Carvão. Sua localização privilegiada, bem no coração da cidade, representava o trabalhador mineiro como um membro superior da sociedade, valorizando-o como um símbolo histórico e cultural de pertencimento e identificação (NASCIMENTO, 2006).

O crescimento rápido da indústria carbonífera trouxe a vinda de grande quantidade de trabalhadores a região. Por não possuírem nenhuma relação com os elementos da paisagem do município de Criciúma, a sua falta de identidade contribuiu na intensificação das mudanças no espaço urbano central. De acordo com Adami (2015, p. 106) “quando a paisagem não apresenta significado, não há um vínculo por parte das pessoas que convivem com ela, conseqüentemente está se torna apenas o local em que se desenvolve as atividades cotidianas”.

Os poucos casarios existentes foram rapidamente substituídos por sobrados da tipologia Art Déco. Estes edifícios possuíam em seu pavimento térreo o uso comercial, e nos pavimentos superiores o uso residencial. As novas edificações provocaram um adensamento urbano aquele espaço, que diferentemente das casas coloniais, foram implantadas sem afastamentos laterais e frontais, o que provocava uma estruturação e limitação à rua, criando uma maior interação entre os espaços privados e os espaços públicos.

A década de 1960 ficou caracterizada pela crescente expansão urbana da cidade, e a diversificação industrial. O carvão deixa de ser símbolo de progresso, e a sociedade cricumense busca uma modernização urbana, e para isso, nega tudo que remete à cultura do carvão, apagando aos poucos as suas marcas.

Dentro deste contexto, começa a se desenvolver na cidade a indústria da construção civil. Ao longo do tempo, a paisagem da cidade é modificada pela implantação de altos edifícios na região central, que contrastam com os antigos sobrados de dois pavimentos. Estas transformações provocaram a perda do significado e importância dos edifícios de tipologia Art Déco frente a paisagem da Praça Nereu Ramos. A implantação de edifícios com maiores gabaritos no seu entorno, e recobrimento das



fachadas por grandes placas publicitárias modificaram a relação entre a paisagem urbana e os elementos físicos da Praça, alterando a forma com que os usuários se relacionam e percebem o espaço.

Dentre as transformações do espaço urbano central, a mais significativa é a transferência do Monumento aos Homens do Carvão do seu espaço central de destaque para um local adjacente à Praça. Em seu espaço vazio, é construído em 1971 uma fonte luminosa com um chafariz, sendo desinstalado em 1990.

Na década de 2000 ocorre o rápido crescimento da indústria da construção civil e expansão imobiliária. No centro e nos bairros de seu entorno, a paisagem é modificada pela rápida verticalização de seus edifícios. A especulação imobiliária provoca no espaço urbano central, a demolição de edificações com importância arquitetônica e histórica, construídas entre as décadas de 1950 e 1960, substituídas por conjuntos de salas comerciais ou edifícios.

A negação ao patrimônio cultural e aos espaços públicos centrais proporcionaram o esquecimento da população quanto as edificações históricas existentes na cidade. O calçamento em petit pavê (fig.2) pôde ser considerado uma das marcas identitárias da cidade de Criciúma, mas atualmente encontra-se em uma situação precária, devido à falta de manutenção e cuidados tanto pelos moradores quanto pela administração municipal.



Figura 2- Colocação Petit Pavê na Praça (década 1960), Fonte: Arquivo histórico municipal.



Figura 3-Praça Nereu Ramos (2019), Fonte: Acervo pessoal.

A Praça Nereu Ramos: o patrimônio cultural como fomento da memória e identidade urbana

A leitura da paisagem urbana foi realizada pelo inventário fotográfico, observações e entrevistas semiestruturadas realizadas ao longo da Praça Nereu Ramos. As transformações ocorridas com o passar dos anos na paisagem urbana da Praça influenciaram no modo de identificação e significação dos bens culturais presentes. A valorização do patrimônio cultural somente é possível com o conhecimento dos elementos representativos de significado social ou histórico aos seus moradores.

Questionados sobre “O que você pensa sobre patrimônio histórico?” foi possível perceber que os Criciumenses reconhecem a importância do patrimônio histórico para a preservação da cultura e história de uma população, como é visto nos seguintes relatos:

“Acho importante a preservação histórica de elementos da cidade. É interessante ver a evolução dos anos e saber que esses elementos fazem parte do crescimento de onde vivemos”, diz um entrevistado. “Acho que é de grande importância para manter viva uma história da cidade, para ser recordado momentos importantes do passado, onde tudo começou, onde tudo passou a tomar forma e virar o que é nos dias de hoje. É a raiz de uma cultura”, diz outro.



Para alguns entrevistados, o conjunto de patrimônios históricos de uma cidade possui relação com a memória e com o tempo vivido de sua população, sendo garantia para sua preservação às gerações futuras. “Por ser um bem material que serviu para uma determinada comunidade deveria ser mais utilizado para expor e mostrar sua história. Penso que é importante manter alguns patrimônios para serem lembrados o porquê da sua existência pelas outras gerações”.

O espaço urbano somente é compreendido se seus usuários possuírem relações com sua forma e uso, e ainda, possuírem algum sentimento de significado e memória. Os espaços das cidades são constituídos pela relação constante entre natureza e história. A cidade é qualificada pelas suas estruturas físicas, representados pelo conjunto de sua forma, os seus edifícios, ruas e praças. Magalhães (2002, p.29) salienta que a cidade é mais do que somente bens materiais, ela é história, é a representação de sua cultura, onde a população se apropria e significa. “O valor do espaço urbano está na confluência da forma com o uso e, a partir daí, dos significados que pode chegar a ter, sempre variáveis ao longo do tempo e em acordo com a cultura que os produz”.

A preservação do patrimônio cultural de um lugar é indispensável para a permanência da memória e identidade de uma população, possuindo relevância não só para a vida do presente, mas também para o futuro dos cidadãos, formando cenários para novas histórias. “A garantia da cidade como patrimônio se encontra, assim, através das imagens construídas socialmente: o significado e a memória que tem para a população” (MAGALHÃES, 2002, p. 33). Um objeto só irá fazer parte da memória urbana de uma pessoa, se este fazer parte de sua vivência, de seu cotidiano, e para isso é necessário que o objeto seja preservado e que ainda faça parte de um lugar.

Sabe-se que os centros urbanos são o ponto de partida da origem das cidades, construídos através de suas estruturas físicas e simbólicas. Para Santos (2012) os elementos espaciais do passado (monumentos, espaços públicos e edifícios antigos) interagem com os hábitos contemporâneos, e permitem a compreensão dos processos de produção, práticas sociais e culturais da cidade. As distintas paisagens urbanas construídas ao longo dos processos de desenvolvimento do centro tradicional contribuem para a manutenção da memória social dos seus moradores.

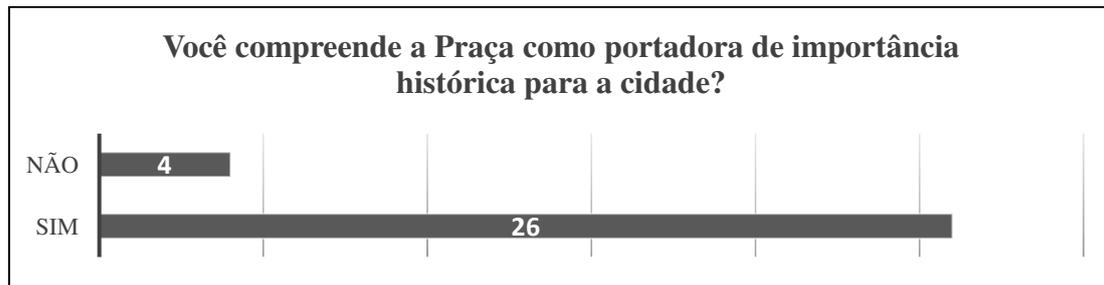


Figura 4- Você compreende a Praça como portadora de importância histórica para a cidade? Fonte: elaborado pela autora.

Na fig. 4 nota-se que a grande maioria dos entrevistados afirmaram que compreendem a Praça Nereu Ramos como local de importância histórica para a cidade de Criciúma. Questionados se saberiam contar a história da origem da Praça e do porquê de ela ser considerada importante para a cidade, vários entrevistados sabiam contar a história de forma sucinta.

Aos entrevistados também foram apresentadas fotos de dois edifícios presentes na Praça Nereu Ramos: a Casa da Cultura Neusa Nunes Vieira² e o Edifício Filhinho. O edifício da atual Casa da Cultura possui grande importância cultural a cidade. O edifício foi construído para ser a sede da Prefeitura Municipal, e desde então, já abrigou diferentes órgãos públicos, podendo destacar o Fórum (1944); Câmara Municipal (1946), FUCRI (1972) e Casa da Cultura (1987). Atualmente é administrada pela Fundação Cultural de Criciúma e abriga o Arquivo Histórico Municipal Pedro Milanez, setor de Patrimônio Histórico e Galeria de Arte.

Para a edificação da Casa da Cultura foi mostrado uma foto atual (fig. 5) e realizado perguntas (fig. 6 e 7), a fim de verificar se os entrevistados saberiam contar um pouco sobre a história da edificação, analisando a importância da edificação frente a sua memória e identidade individual e coletiva.

² No início do século XX, foi no local onde hoje se encontra a Casa da Cultura, a instalação da primeira capela de Criciúma. Em 1928 é iniciado a construção de um sobrado para abrigar a primeira escola do município, o Grupo Escolar Lapagesse. Este sobrado é demolido para que em 1943 fosse inaugurado a edificação existente hoje, para ser a sede da Prefeitura Municipal. O edifício passou por reformas em 1984, quando teve toda sua fachada externa revestida em granito. A edificação foi tombada como patrimônio histórico da cidade pelo decreto municipal nº 815/SA/2003.



Figura 5- Casa da Cultura (2019), Fonte: Acervo pessoal.



Figura 6- Você saberia me contar a história desta edificação? Fonte: elaborado pela autora.

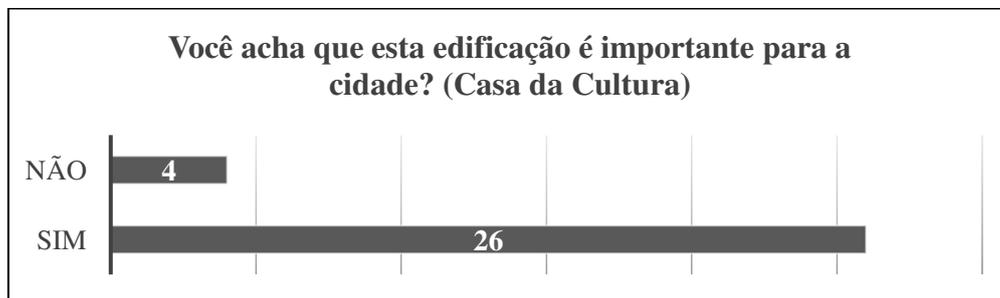


Figura 7- Você acha que esta edificação é importante para a cidade? Fonte: elaborado pela autora.

Mesmo possuindo ao longo dos anos diversas funções municipais, a grande maioria não soube contar a história que o edifício da Casa da Cultura possui. Entre as respostas afirmativas, seus relatos foram



vagos, o que demonstra a falta de valorização e conhecimento que a população cricumense possui com a sua própria história.

Sobre a importância da preservação do edifício da Casa da Cultura e de todos seus pertences históricos, um usuário relata que “A casa da cultura deve abrigar muitos pertences históricos importantes sobre a difusão da cultura da nossa cidade. Assim como em museus, esse acervo conta a nossa história, a evolução da nossa cidade, a vinda de nossos antepassados e o que eles fizeram para torná-la o que ela é hoje para nós”.

As edificações públicas desempenham um papel importante na paisagem pois tem uma função para todos. Embora tenha funcionado a prefeitura, fórum, câmara, e uma fundação educacional, foram estas funções públicas que a memória individual absorveu. Para os entrevistados mais jovens ou que não viveram na cidade neste tempo, foi mais difícil absorver essa edificação como elementos de paisagem. Isso quer dizer que a memória abarca preferencialmente aquilo que foi vivido.

A fim de verificar a compreensão e percepção da paisagem urbana da Praça Nereu Ramos, foi escolhido uma edificação de importância histórica, e que ainda preservasse as suas características arquitetônicas, e ainda fosse de fácil identificação. Para este exemplo, foi escolhido o Edifício Filhinho³, construído na década de 1940, e que funcionou até os anos 2000 o famoso ponto de conversa e encontro: o Café São Paulo.

Para isso, foi apresentado uma foto do Edifício Filhinho do ano de 1944 (fig. 8). Quando apresentado a foto e perguntado se os entrevistados reconheciam e localizavam a edificação na Praça Nereu Ramos, 46,66% responderam que não se lembravam.

³ O edifício Filhinho se encontra numa das esquinas famosas da Praça Nereu Ramos. Construído na década de 1940, leva este nome em homenagem ao filho do proprietário, Abílio Paulo Filho. O prédio possui linguagem Art Déco, com platibandas para esconder os telhados embutidas, e marquises e forte marcação da esquina, indicando a preocupação da época com os passeios e os pedestres.



Figura 8- Edifício Filhinho (1944), Fonte: Arquivo histórico municipal.

Entre os que não reconheciam o edifício, também tinham aqueles que confundiram-no com outro edifício presente na Praça, por possuir características arquitetônicas semelhantes, e que também abrigava outro café famoso, o Café Rio.

Esta edificação está localizada na esquina da Praça Nereu Ramos com a rua Conselheiro João Zanette. Pela fig. 9 é possível perceber que o térreo deste edifício encontra-se totalmente descaracterizado pela abertura de grandes vitrines, possuindo grandes placas publicitárias que escondem parte de sua fachada, e suas características arquitetônicas.



Figura 9- Edifício Filhinho (2019), Fonte: Acervo pessoal.

Sabe-se que a paisagem urbana é um lugar construído através da história do homem, e onde foram deixados traços, memórias de uma atividade produtiva, sinais de infraestruturas, monumentos arquitetônicos ou espaços. “Não há nenhuma parte da cidade e do território em que não se encontrem os densos traços do passado, mesmo naqueles mais recentes” (SECCHI, 1985). Estes aspectos afetam e condicionam decisivamente os processos de crescimento e de transformações das cidades, do território e da paisagem.

A compreensão e percepção da paisagem urbana pelos sujeitos é realizada por meio da identificação dos marcos urbanos, que são as referências que cada indivíduo possui da cidade. Para Landim (2004) os marcos urbanos são criados através de processos ao longo do tempo, relacionados com a nossa percepção, memória e inteligência. Um problema recorrente em muitas cidades é o encobrimento das paisagens urbanas e edificações históricas por elementos visuais, que escondem da vista de todos os cidadãos os elementos presentes. A enorme quantidade de símbolos e imagens dispostas principalmente nas edificações comerciais, atrapalham a leitura e compreensão da paisagem urbana, transformando os centros de diversas cidades em locais homogêneos e idênticos.



Os edifícios localizados na Praça Nereu Ramos e no seu entorno, como é o caso do Edifício Filhinho e tantos outros, apresentam grandes placas de publicidade e propaganda, encobrendo grande parte, ou até mesmo toda a extensão de suas fachadas. Esta técnica de publicidade esconde os elementos arquitetônicos dos edifícios, encobrendo a sua verdadeira linguagem, levando a descaracterização dos lugares. A paisagem uniforme das fachadas encobertas transforma os espaços públicos da cidade em locais não-simbólicos chamados por Augé de não-lugares. Uma pessoa pode estar em qualquer rua e em qualquer lugar, podendo gerar o desapego, e dificultando a apreensão dos lugares.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. [...] a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a 'lugares de memória', ocupam aí um lugar circunscrito e específico. (AUGÉ, 2005, p. 77)

A Praça Nereu Ramos é um formador de “urbanicidade”, conceituado por Magalhães (2002), por ser lugar de integração entre o social e o urbano. Os espaços públicos possuem a característica de fortalecer a diversidade de usos e de usuários democraticamente em um mesmo local, repercutindo na criação da memória coletiva e da cultura. Isto é fundamental para o reconhecimento histórico do coletivo, sendo que “a sua permanência/preservação reforça uma identidade coletiva e é, intrinsecamente, uma força positiva” (MAGALHÃES, 2002, p.39).

Levando-se em consideração esses aspectos, a Praça Nereu Ramos, como exemplo de espaço público para a cidade de Criciúma pode ser considerada um símbolo de vida coletiva, fornecendo a oportunidade de trocas sociais entre seus indivíduos e grupos, proporcionando o encontro e sendo referência à história e memória.

Considerações Finais

Este trabalho pretendeu investigar o processo de apropriação e identidade de lugar que a população de Criciúma possui quanto a importância da preservação dos espaços públicos e paisagem urbana da Praça Nereu Ramos. É de fundamental importância reconhecer as diversas formas de culturas presentes em uma cidade. Os bens históricos pertencentes ao conjunto do patrimônio cultural valorizam a sua história e cultura, e ajudam a ensinar os fatos, acontecimentos e modo de vida de uma dada sociedade para as futuras gerações.



As edificações em conjunto com outros simbolismos urbanos, como os monumentos, espaços públicos e privados como a igreja, o clube, o cinema, os bares e cafés constroem a paisagem urbana do entorno da Praça Nereu Ramos, e traduzem a identidade cultural de Criciúma. A Praça se transformou em um símbolo do encontro e convívio, utilizado como local de passeio no período diurno.

O patrimônio histórico cultural criciumense ao longo do tempo, vai perdendo sua identidade e memória, seja pelo descaso do poder público por falta de leis e fiscalização, o desinteresse pela proteção pela própria população, ou ainda pela desvalorização cultural frente aos proprietários e inquilinos dos imóveis com importância histórica.

Pode-se perceber a falta de interesse para a preservação dos conjuntos arquitetônicos Art Déco e Eclético que ainda sobrevivem no espaço urbano central. Este patrimônio histórico e cultural, com o passar do tempo, foi se remodelando e se descaracterizando. As construções mais antigas foram sendo substituídas por novas, ocasionando em uma heterogeneidade nas edificações, com diversos estilos arquitetônicos. Na paisagem da Praça e do seu entorno é ainda possível perceber alguns exemplares de edificações da década de 1940, edifícios revestidos de azulejos da década de 1970, e construções na linguagem atual.

Um exemplo de elemento tradicional característico do centro de Criciúma é o petit-pavê. O petit-pavê ou pedra portuguesa é um material utilizado para a pavimentação, com grande facilidade de montagem e manutenção, instalado por meio da compressão das pedras, sem utilização de cimento. Foi utilizado a partir de 1977 na pavimentação de todas as calçadas do espaço central, incluindo a Praça Nereu Ramos, formando desenhos em comemoração ao centenário da cidade.

O grande problema da presença desta pavimentação no espaço urbano central é a sua colocação inadequada e a falta de manutenção. Portanto, é visível a necessidade da valorização do conjunto da paisagem urbana e seus patrimônios culturais existentes no espaço urbano central, restaurando e protegendo os elementos significativos e de identidade para a permanência de sua história e cultura.

Almeja-se que essa pesquisa possa contribuir para os estudos relacionados à paisagem urbana da Praça Nereu Ramos. A falta de conhecimento da população pela própria história pode ser recuperada pela educação patrimonial. A educação patrimonial pode ajudar no reconhecimento do valor da preservação do bem cultural, dos seus espaços públicos, marcos, monumentos e arquiteturas,



incentivando a população a interagir com a sua história, identificando os seus símbolos e identidades. Será somente através da educação e consciência que a população reconhecerá a relevância do patrimônio cultural, e aí sim poderá protegê-lo.

Referências

ADAMI, Rose Maria. *Rio Criciúma: o rio que a cidade escondeu: significados e representações na paisagem*. Criciúma, SC: UNESC, 2015.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

CARVALHO, Karoliny Diniz. Lugar de memória e turismo cultural: Apontamentos teóricos para o planejamento urbano sustentável. **CULTUR: Revista de Cultura e Turismo**. 2010, n.1, v.4. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/cultur/article/view/253> Acesso em: 23/12/2019.

COPATTI, Carina; OLIVEIRA Tarcísio Dorn de. A leitura do espaço urbano: interações entre patrimônio, memória e turismo cultural. **Revista de Arquitetura IMED**. 2016, n. 1, v. 5. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18256/2318-1109> Acesso em: 23/12/2019.

GASTAL, Suzana. Lugar de memória: por uma aproximação teórica ao patrimônio local. In: _____ . (org). *Turismo: investigação e crítica*. São Paulo: Contexto, 2002.

GONÇALVES, Teresinha Maria. *Cidade e poética: um estudo de psicologia ambiental sobre o ambiente urbano*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

JODELET, Denise. A cidade e a memória. In: DEL RIO, V; DUARTE, C. R; RHEINGANTZ, P.A. (orgs.) *Projeto do lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo*. Rio de Janeiro: Contra Capa/ PROARQ, 2002.

LANDIM, Paula da Cruz. *Desenho de paisagem urbana: as cidades do interior paulista*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 2003.

MAGALHÃES, Sérgio. *Sobre a cidade: habitação e democracia no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pró Editores Associados, 2002.



NASCIMENTO, Dorval do. *As curvas do trem: a presença da Estrada de Ferro do Sul de Santa Catarina (1880-1975) cidade, modernidade e vida urbana*. Criciúma: UNESC, 2004.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto história**. Revista do Programa de Estudos em Pós-Graduados em História e do departamento de História da PUC, São Paulo. 1993, n.10. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101> Acesso em: 23/12/2019.

OLIVEIRA, Izes Regina de; MILIOLI, Geraldo. *Sustentabilidade Urbana & ecossistema: relações entre a sociedade, o desenvolvimento e o meio ambiente nos municípios*. Curitiba: Juruá, 2014.

SANTOS, Milton. *Espaço e Método*. 5 ed. São Paulo, Editora da USP, 2012.

SECCHI, Bernardo. *L'eccezione e la regola*. In: Casabella. 1985, v.509, n.1.

Minicurrículos:



Grasielle de Costa Scarduelli

Mestranda em Ciências Ambientais pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC, 2018). Especialista em Arquitetura, construção e gestão de edificações sustentáveis pela Faculdade Unyleya – 2018 e arquiteta e urbanista pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC, 2016). Tem experiência em projetos arquitetônicos residenciais e comerciais.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1407-0486>

Correio eletrônico: arq.grasielle@gmail.com

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0378664649276851>



Teresinha Maria Gonçalves

Pós Doutorado em Naturaleza Espacio y sociedade pela Universidad de Chile (UCHILE, 2015). Doutora em Meio Ambiente e Desenvolvimento pela Universidade Federal do Paraná (UFPR, 2012) e Mestre em Psicologia (Psicologia Social) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP, 1989). Docente da Universidade do Extremo Sul Catarinense, no Programa de Pós Graduação em Ciências Ambientais (mestrado e doutorado) e no curso de Psicologia. Dirige o Laboratório de Pesquisa sobre Meio Ambiente, Desenvolvimento Urbano e Psicologia Ambiental.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0719-607X>

Correio eletrônico: tmg@unesp.net

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8651574499883351>

Como citar:

SCARDUELLI, Grasielle de Costa; GONÇALVES, Teresinha Maria. A Praça Nereu Ramos: o patrimônio cultural como fomento da memória e identidade urbana . **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.19, e124, p. 1-23, jun./jun/2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/a-praca-nereu-ramos-o-patrimonio-cultural-como-fomento-da-memoria-e-identidade-urbana>

Submetido em: 2019-12-23

Aprovado em: 2020-06-23



Patrimônio cultural e participação social na cidade de São Paulo: mudanças e experiências recentes

*Cultural heritage and social participation at São Paulo city: recent
changes and experiences*

*Patrimonio cultural y participación social en la ciudad de San Pablo:
câmbios y experiencias recientes*

Barbara Belorte

Mestre pelo Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu* da Universidade São Judas Tadeu

barbara.belorte@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/0413031575431791>

Andréa de Oliveira Tourinho

Professora do Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* da Universidade São Judas Tadeu

prof.atourinho@usjt.br

<http://lattes.cnpq.br/7503630580967960>

Resumo:

O presente artigo pretende discutir as formas de participação social no campo do patrimônio cultural na cidade de São Paulo, nas últimas décadas, a partir da análise das relações entre o poder público e grupos da sociedade civil nas ações de preservação ao longo dos anos. O texto percorre as questões internacionais e nacionais que influenciaram os debates e manifestações em São Paulo, sobretudo nos anos 1970 e 1980, quando se estabelecem os marcos iniciais da participação social nas questões de preservação do patrimônio. Com base na construção de uma trajetória histórica, busca-se refletir sobre os instrumentos de preservação do município e sua interação com a sociedade. Notaremos que, se o discurso nomeia como imprescindível a participação social – manifesta desde a Constituição de 1988 –, as práticas preservacionistas no âmbito dos órgãos de proteção do patrimônio ainda apresentam fragilidades para apreender as representações sociais do território. Por outro lado, surgiram, nos últimos anos, ações de valorização do patrimônio organizadas pela própria sociedade civil. Essa trajetória mostra o deslocamento do Estado como agente exclusivo das ações no campo do patrimônio para o compartilhamento de ações relacionadas à preservação da memória com a sociedade.

Palavras-chave: São Paulo; Patrimônio Cultural; Preservação; Políticas Públicas; Participação Social.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e128, p. 1-19, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/patrimonio-cultural-e-participacao-social-na-cidade-de-sao-paulo-mudancas-e-experiencias-recentes>



Abstract:

This article aims to discuss the forms of social participation in the field of cultural heritage, in the last decades, in São Paulo city. The analysis will be made from the relations between the public power and civil society groups in the conservation actions over the years. The text goes through the international and national issues that influenced the debates and manifestations in São Paulo, especially in the 1970s and 1980s, when the initial milestones of social participation in the conservation of heritage issues were established. Based on the construction of a historical trajectory, we seek to reflect on the conservation instruments of the city government and their interaction with society. We will notice that if the speech names social participation as indispensable - as it is manifest since the 1988 Constitution -, conservation practices, within the scope of heritage protection bodies, still present weaknesses to grasp the social representations of the territory. On the other hand, in recent years there have been actions for the appreciation of heritage organized by civil society itself. This trajectory shows the displacement of the state as the single holder of actions in the field of heritage to share actions related to the conservation of memory with society.

Key words: São Paulo City; Cultural Heritage; Conservation; Public Policy; Social Participation.

Resumen:

El presente artículo pretende discutir las formas de participación social en el campo del patrimonio cultural en la ciudad de San Pablo, en las últimas décadas, a partir del análisis de las relaciones entre el poder público y los grupos de la sociedad civil en las acciones de preservación a lo largo de los años. El texto cubre los temas internacionales y nacionales que influyeron en los debates y manifestaciones en San Pablo, especialmente en los años setenta y ochenta, cuando se establecieron los hitos iniciales de la participación social en los asuntos de la preservación del patrimonio. Con base en la construcción de una trayectoria histórica, buscamos reflexionar sobre los instrumentos de preservación del municipio y su interacción con la sociedad. Notaremos que, si el discurso menciona la participación social como esencial, manifestada desde la Constitución de 1988, las prácticas conservacionistas dentro del alcance de los órganos de protección del patrimonio aún presentan debilidades para comprender las representaciones sociales del territorio. Por otro lado, en los últimos años, las acciones de valoración de capital han sido organizadas por la propia sociedad civil. Esta trayectoria muestra el desplazamiento del Estado como agente exclusivo de las acciones



en el ámbito del patrimonio para pasar a compartir con la sociedad las acciones relacionadas a la preservación de la memoria.

Palabras-clave: São Paulo; Patrimonio Cultural; Preservación; Políticas Públicas; Participación Social

Introdução

A Constituição de 1988 traduziu a ampliação do conceito de patrimônio cultural, representando um divisor de águas no país, ao colocar a sociedade como agente responsável na identificação de bens de valor cultural, papel até então atribuído, exclusivamente, ao Estado.

A preocupação em integrar ações de participação social às de preservação do patrimônio, bem como sua integração aos estudos urbanos, são pautas importantes defendidas principalmente a partir da segunda metade da década de 1970.

Em São Paulo, nessa década, o conceito de patrimônio ambiental urbano, que então se desenvolve, colocava em discussão - pelo menos na acepção defendida por MENESES (1978, p. 45) - a importância de se compreender o patrimônio como um “sistema de objetos, socialmente apropriados, percebidos como capazes de alimentar representações de um ambiente urbano”. Nessa conjuntura, importantes ações e programas de preservação são criados, no âmbito dos órgãos de planejamento estadual e metropolitano, levando em consideração aspectos da vida urbana.

No entanto, notaremos neste artigo que, apesar das discussões nos órgãos técnicos de preservação refletirem a preocupação com a percepção do habitante para a compreensão do patrimônio cultural de São Paulo, as experiências ocorridas ao longo dos anos e os instrumentos utilizados para sua aferição não operaram de forma coerente com os discursos adotados.

Prevalece até os dias atuais, como principal meio de proteção ao patrimônio, o tombamento, instrumento relacionado ao estudo de bens culturais por meio do inventário, que permanece, no caso da cidade de São Paulo, com sua metodologia pouco alterada desde sua criação. O desenvolvimento de estudos de tombamento é realizado por técnicos dos órgãos de preservação, com pouca articulação com a sociedade, embora recentemente estejam surgindo novos posicionamentos em relação à participação social, como veremos mais adiante.



Por outro lado, independente das ações públicas, é possível perceber, nas últimas décadas, uma postura mais dinâmica das próprias comunidades que constroem novas maneiras de se aproximar, identificar e se apropriar do patrimônio cultural da cidade.

Cidade e participação social a partir da década de 1960

As décadas de 1960 e 1970 marcaram uma verdadeira revolução intelectual e cultural no mundo inteiro. Estudos urbanos passaram a ser apoiados por diversas áreas do conhecimento como a Geografia, a Antropologia e as Ciências Sociais. Com novas reflexões, essas décadas também se caracterizaram por profundas transformações nos conceitos de cultura e memória, que viriam a transformar completamente a compreensão de patrimônio e seus valores.

As ideias funcionalistas herdadas do Movimento Moderno, predominantes até então, foram colocadas em xeque. Essas ideias estavam na base de ações que, com o objetivo de privilegiar projetos e grandes obras comerciais, destruíram inúmeras áreas urbanas que possuíam dinâmicas próprias, desestruturando diversas comunidades locais. Consequentemente, essas reurbanizações expulsaram antigos moradores e desencadearam diversas mobilizações sociais, em diferentes partes do mundo, que defendiam a manutenção dos habitantes em seus espaços tradicionais.

Um caso emblemático desse período refere-se ao ativismo urbano da jornalista Jane Jacobs (1916-2006) em favor da preservação do quarteirão onde morava em Greenwich Village e também da antiga Pennsylvania Station, demolida em 1963, ambos em Nova York. Autora de *Morte e vida das grandes cidades* (1961), Jacobs era a favor da diversidade de usos e da manutenção das práticas cotidianas nos bairros e no centro da cidade. Era contra as intervenções do engenheiro e planejador Robert Moses (1888-1981), conhecido por implantar um processo de renovação urbana agressivo na cidade de Nova York, priorizando grandes avenidas sem se preocupar com a constituição física, social e simbólica dos bairros, desrespeitando, assim, habitantes locais e a memória social dessas coletividades.

Algumas manifestações também ocorreram nas cidades europeias que passaram por processos de reurbanização parecidos aos de Nova York. Líderes comunitários mobilizavam-se em suas localidades em favor da manutenção de suas vizinhanças. Em Londres, por exemplo, um antigo mercado atacadista foi alvo de um plano de remodelação em 1965. Por ocorrer sem consulta pública, incitou manifestações populares, resultando na revisão do plano. Fatos parecidos ocorreram em Paris, Liverpool e outras cidades (HALL, 1995).



Diante desse cenário, novos debates no campo da preservação do patrimônio ganhavam força. As questões culturais e as relações entre o território e cidadão passaram a ser importantes objetos de reflexão nas cidades. Também a noção de patrimônio se transformava, deixando de ser vista como algo estático, apenas vinculada aos monumentos e feitos do passado, mas como sendo parte integrante do presente e da vida social e cotidiana das pessoas.

Essa postura se refletirá em documentos e experiências importantes da época, como a Carta de Veneza de 1964, que passou a atribuir valor, também, às obras de arquitetura mais modestas, vernaculares e sítios urbanos.

Nesse contexto, a tão bem conhecida experiência ocorrida no final dos anos 1960, relativa à reabilitação urbana do centro histórico de Bolonha, na Itália, passou a se constituir como iniciativa exemplar de conjugação de políticas de preservação e planejamento urbano, com participação da comunidade local.

Essas situações influenciaram o cenário que promoveu a Declaração de Amsterdã de 1975, que passou a considerar a preservação do patrimônio como elemento imprescindível no planejamento das cidades. Pela primeira vez, a partir desse documento, falava-se em “conservação integrada”: discutir o planejamento das cidades, portanto, implicava, também, em discutir a preservação do seu patrimônio. Outros documentos também defenderam a ideia do planejamento integrado à preservação. Em 1976, a Recomendação de Nairóbi defendia a proteção do patrimônio de centros históricos de forma conjunta ao planejamento e ao cotidiano das pessoas.

No início da década de 1970, a Convenção de Paris, organizada pela Unesco, destaca a necessidade de participação dos moradores no reconhecimento do patrimônio cultural.

A Declaração de Amsterdã (1975) explicita, também, a necessidade de engajamento da sociedade nas práticas preservacionistas:

O apoio da opinião pública é essencial. A população deve, baseada em informações objetivas e completas, participar realmente, desde a elaboração dos inventários até a tomada das decisões. (CURY, org, 2004, p. 203)

Revela-se fundamental, então, incluir a participação comunitária nos debates relacionados ao planejamento e preservação das cidades: “a chamada conservação integrada (...) colocou o habitante como protagonista (destinatário e agente) dos planos de urbanização e desenvolvimento” (MENESES, 2017, p. 197)



Inevitavelmente, essas discussões repercutirão no Brasil, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1970 e nos anos 1980. A Carta de Petrópolis de 1987, por exemplo, foi um marco importante na defesa da preservação integrada no âmbito de um processo social em que o planejamento deve levar em consideração o cotidiano local: “confirma a preservação como pressuposto do planejamento urbano, e afirma a necessária participação da sociedade para a construção de uma gestão democrática da cidade” (PRATA, 2009, p. 41).

Patrimônio cultural e participação social no Brasil e em São Paulo

A salvaguarda do patrimônio, no Brasil, nasce sem participação da sociedade, mesmo por que não eram tempos de perspectiva deste tipo quando se estabeleceu uma política federal de proteção ao patrimônio, com o Decreto Lei nº 25 de 1937. Tal política implicava na proteção do patrimônio a partir da atribuição de valor definido pelos técnicos do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN) – atual IPHAN –, em sua maioria arquitetos, privilegiando-se a valorização de monumentos, fatos históricos, lugares e estéticas muito específicas, que pretendiam representar a nação.

A partir da década de 1970, uma nova etapa se inicia no campo do patrimônio, abrangendo novos valores, além daqueles relacionados aos bens materiais, como a valorização de manifestações culturais, saberes e festas de distintas comunidades:

Ampliaram-se as referências culturais a serem preservadas e dinamizadas; agregou-se ao conceito de cultura a ideia de dinamismo cultural, tematizou-se a questão da representatividade dos bens que compõem o patrimônio cultural, a maneira de relacionar cultura e desenvolvimento econômico e a forma de introduzir as culturas locais e comunitárias nesse quadro. (BARBOSA, 2015, p. 84)

Ainda que marcada pela repressão dos governos militares, a segunda metade da década de 1970 assistiu a iniciativas importantes no campo da preservação.

Entre as discussões, vale destacar a readequação do IPHAN, a partir de final dos anos 1970, depois de sua fusão com o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), criado em 1975, pelo designer Aloísio Magalhães, abrindo novas perspectivas com relação ao tratamento das referências culturais de distintos grupos sociais, com um olhar mais atento às suas especificidades e necessidades. Nesse momento, de acordo com RODRIGUES (2001, p. 58), afirmava-se “a necessidade de uma atuação mais próxima dos intelectuais junto à sociedade”. Falava-se de “patrimônio cultural” no lugar de “patrimônio histórico e artístico”.



Apesar das significativas mudanças, a participação social só teve abertura com o fim da ditadura militar (iniciada em 1964) e a promulgação da Constituição Federal de 1988, cujos fundamentos se assentam na ideia de cidadania. Incluiu, dessa forma, a participação da sociedade nas pautas políticas do país, inclusive na proteção do patrimônio cultural.

A lei passou a definir que o poder público, “com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro” (BRASIL, 1988, Art. 216, § 1º). O patrimônio deixava de fazer parte apenas do campo do saber oficialmente instituído, buscando uma visão de maior inclusão social (MENESES, 2017), abrangendo as referências culturais dos distintos grupos sociais, inclusive as imateriais, conforme o descrito no conhecido e já referido artigo 216 da Constituição.

A Constituição Federal de 1988, conhecida também como “Constituição Cidadã”, por sua defesa dos instrumentos democráticos, bem acorde com os tempos de redemocratização que então se viviam, inovava pelo protagonismo conferido à sociedade, tal como afirma Ulpiano Bezerra de Meneses:

A Constituição Federal reconheceu aquilo que é posição corrente, há muito tempo, nas ciências sociais: os valores culturais (os valores, em geral) não são criados pelo poder público, mas pela sociedade. [...] O poder público agora tem papel declaratório e lhe compete, sobretudo, proteção, em colaboração com o produtor de valor, a comunidade. (MENESES, 2009, p.33-4)

A nova Constituição também atribuiu ao município a competência de promover ações de ordenamento territorial e proteção do patrimônio cultural local com legislações específicas, fortalecendo - pelo menos em princípio -, os órgãos municipais de preservação que então se criavam. Em São Paulo, por exemplo, o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), órgão responsável pela preservação em nível municipal, surgiu em 1985.

Para ZANIRATO (2015, p. 124) são os conselhos participativos os principais meios de participação social estabelecidos pela Constituição Federal do país: esses “se configuram como órgãos representantes da sociedade civil que se reúnem para apresentarem propostas relacionadas às políticas públicas de seus locais ou funcionam como órgãos consultivos”. No entanto, como afirma essa autora, esses conselhos são, muitas vezes, instrumentos a mais para as classes dominantes defenderem interesses próprios, através de seus representantes. Além disso, muitos conselhos não contemplam representação proporcional da sociedade civil.



Uma forma de participação social mais direta é a manifestação cidadã em prol da proteção do patrimônio, que começa a ser vista, sobretudo a partir da década de 1980, como direito.

No âmbito do processo de democratização do patrimônio, o estreitamento do vínculo entre memória social e patrimônio impulsionou o surgimento de reivindicações civis em favor da preservação do patrimônio, que passa a ser vista como um direito social (RODRIGUES, 2001).

A primeira grande mobilização ocorrida em São Paulo em favor da preservação refere-se ao Instituto de Educação Caetano de Campos, em 1975, que corria risco de demolição devido ao novo projeto da Estação de Metrô República. De acordo com RODRIGUES (2000, p. 71), “o caso do Caetano de Campos foi emblemático, pois marcou a participação de segmentos não especializados da população e consagrou o patrimônio como um dos assuntos de pauta nos jornais”.

Além disso, foi um marco devido ao seu caráter inédito, antecedendo aos ventos do período de redemocratização:

Pela primeira vez o tombamento passou a ser alvo de uma significativa reivindicação social, que conseguiu pressionar pelo tombamento do edifício (pelo Condephaat em 1976) em pleno período de repressão política. (RODRIGUES, 2001, p. 59)

Em 1983, repercutem na imprensa as mobilizações em apoio à preservação da chamada Casa Modernista, localizada à Rua Santa Cruz, projetada por Gregori Warchavchik, que seria demolida na época para construção de um empreendimento imobiliário. O órgão de preservação estadual de São Paulo, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico - Condephaat, na gestão do presidente Antônio Augusto Arantes (1983-84), abriu, então, processo de tombamento do imóvel impedindo a destruição da casa, anexos, jardins e vegetação.

Outra repercussão significativa em relação a manifestações pela preservação do patrimônio foi provocada, em 1982, pela demolição repentina de casarões na Av. Paulista após o anúncio do interesse do Condephaat em seu tombamento:

A maciça demolição, da noite para o dia, foi de qualquer forma, traumatizante. Transeuntes, atônitos diante da violência de destruição, concentravam-se nas calçadas e aplaudiram uma espontânea manifestação de protesto realizada diante dos destroços de um dos casarões. (RODRIGUES, 2000, p. 83)

Diante dessas manifestações, o Condephaat, principal órgão de preservação, à época, em São Paulo, passava a se reestruturar, prevendo maior aproximação com a sociedade civil (RODRIGUES, 2000; RODRIGUES, 2001).

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e128, p. 1-19, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/patrimonio-cultural-e-participacao-social-na-cidade-de-sao-paulo-mudancas-e-experiencias-recentes>



Preservação, planejamento e participação social

Apesar da ampliação da participação social no campo do patrimônio cultural, MENESES (2017, p. 198) afirma que, ainda hoje, pouco se sabe, de fato, sobre o habitante local, aquele que habita o patrimônio ambiental urbano, apontando a carência de estudos que permitam conhecê-lo. O autor sustenta a necessidade de uma “presença menos etérea do habitante no universo do patrimônio cultural”, defendendo “canais diretos de participação e comunicação” (MENESES, 2017, p.198). Ou seja, continua sendo necessária a construção de novos instrumentos capazes de apreender as diversas culturas e representações dos grupos sociais.

Desde a década de 1970, MENESES (1978) defende o conceito conhecido como patrimônio ambiental urbano, como um fato social, que deve ser apreendido na prática social, com base na ideia da existência de “sujeitos ativos, que tenham definido, nas suas práticas e representações, seus valores e expectativas e formas diferenciadas de se apropriar do que lhe é oferecido” (MENESES, 2017, p. 201). Sobre esse conceito, assinala Rodeigues:

(...) em lugar da singularidade e da monumentalidade, reconhecia em diferentes espaços urbanos os valores históricos, social, cultural, formal, técnico e afetivo que caracterizavam a cidade. Entendendo a noção de natureza como espaço em que o homem projeta sua cultura, e a de cultura no sentido material e ideativo, os planejadores apresentavam o patrimônio ambiental urbano como um conceito capaz de abarcar os aspectos sociais do espaço, pois o percebiam como um portador de significados.(RODRIGUES, 2000, p. 61)

Desta forma, o patrimônio ambiental urbano configura-se como um dos “fatores determinantes do nível de qualidade de vida da população” (RODRIGUES, 2000, p. 63).

Formava-se, assim, nos órgãos de preservação e planejamento, um consenso de que o patrimônio não é algo vinculado apenas ao tempo passado, mas que faz parte também do presente, estando relacionado às práticas sociais cotidianas (RODRIGUES, 2000). As reflexões sobre preservação não ficavam mais restritas à materialidade dos edifícios, mas deveriam ser compreendidas também em uma perspectiva urbana. De acordo com PRATA (2009, p.25): “Passa-se a associar a questão da conservação com o desenvolvimento, e a inseri-la nos planos diretores, no planejamento urbano”.

Em São Paulo, na segunda metade da década de 1970, são realizadas ações, tais como programas, cursos e debates, que expressam novos olhares sobre o patrimônio cultural, tanto nos níveis metropolitano, estadual e municipal.



Na esfera municipal, a Coordenadoria Geral de Planejamento (COGEP) cria, em 1974, o Inventário dos Bens Arquitetônicos de Interesse Cultural e Ambiental. No nível estadual, destaca-se a criação, em 1978, pela Secretaria de Estado de Economia e Planejamento (Seplan-SP), do Programa de Preservação e Revitalização do Patrimônio Ambiental Urbano. No âmbito da universidade, a disciplina ministrada por Hugues de Varine-Bohan, em curso realizado, em 1974, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (FAU-USP), teve grande influência sobre arquitetos atuantes nas políticas urbanas e de preservação.

O referido Programa de Preservação e Revitalização do Patrimônio Ambiental Urbano teve como base noções muito próximas àquelas então defendidas por Meneses, em relação à própria noção de patrimônio ambiental urbano como fato social, representação urbana e necessidade de se aproximar do seu habitante. Nesse sentido, importante destacar que tal Programa partiu de uma ação de consulta pública, por meio de um concurso de fotografia, em todo o Estado de São Paulo, intitulado “A cidade também é sua casa”, em que se buscava “testar a sensibilidade pública, buscando a participação da população na escolha do Patrimônio Ambiental” (Seplan-SP, 1978, p. 49). Ou seja, o habitante definia, enquanto imagem, aquilo que considerava ter, para ele, valor de representação urbana de sua cidade.

Muitas dessas ações influenciaram outras inovadoras na década de 1980, como a criação, pelo órgão municipal de preservação - o Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) -, do Inventário Geral do Patrimônio Ambiental, Cultural e Urbano de São Paulo (Igepac-SP) em 1983, com o qual se pretendia elaborar inventários de conjuntos urbanos de bairros de São Paulo. Com base no conceito de patrimônio ambiental urbano, a metodologia do Igepac recomendava a realização de entrevistas e a aplicação de questionários junto aos moradores. Para BAFFI (2006), o Igepac procurava desvincular a ideia de monumentalidade da ideia de preservação, tornando-se uma importante referência para as futuras atividades do órgão de preservação.

Algumas ações na esfera da preservação e do planejamento estimularam um processo maior de interação entre as duas áreas de atuação, buscando, também, ampliar a participação social, tal como ocorreu no Concurso Nacional de Ideias para a Renovação Urbana do Bairro do Bexiga, em 1989. O Igepac da Bela Vista - que incluía o Bexiga -, realizado pelo DPH, anteriormente, ganhava, então, uma revisão para contribuir com o processo de planejamento pretendido para a área. A esse processo, somavam-se as consultas públicas sobre o bairro, com o objetivo de escutar a comunidade.



Todo esse processo de abertura política, mobilizações, novos conceitos e aproximação com a sociedade abre a década de 1990, em São Paulo, com o Congresso “Patrimônio Histórico e Cidadania. O Direito à Memória”, organizado pelo DPH, em 1991, em São Paulo, que reuniu diversos convidados e deu origem à publicação de um livro e um documento final que previa maior envolvimento social na esfera da preservação:

É urgente também (...) o fortalecimento político e a democratização dos Conselhos de Preservação em seus diferentes níveis através de sua ampliação para a representação da sociedade civil, dotando-os de poder deliberativo – e não meramente consultivo. (DPH, 1992, p. 2)

Verifica-se que o envolvimento da sociedade civil nas discussões da preservação na cidade de São Paulo marcou as décadas de 1970 e 1980, seja a partir das mobilizações sociais como também a partir de reformulações no conceito de patrimônio cultural que levaram a programas que propunham maior escuta dos habitantes.

Políticas de preservação no município de São Paulo: a experiência das ZEPECs

É por meio do Estatuto da Cidade, aprovado em 2001, que se regulamenta os artigos 182 e 183 da Constituição Federal de 1988, que estabelecem a pauta da função social da cidade na política de desenvolvimento urbano. Essa nova lei será um importante indutor de processos participativos no planejamento urbano, tratando temas como a função social da propriedade e incorporando instrumentos de gestão democrática da cidade a partir de: órgãos colegiados de política urbana, debates, audiências e consultas públicas; bem como de conferências públicas de interesse para projetos de lei, de planos e programas.

O Estatuto da Cidade também estipulou a obrigatoriedade da elaboração de Plano Diretor Estratégico (PDE) para cidades acima de 20 mil habitantes, instrumento capaz de assegurar o “atendimento das necessidades dos cidadãos quanto à qualidade de vida, justiça social e ao desenvolvimento das atividades econômicas” (Estatuto da Cidade, 2001). A Lei também dispõe sobre instrumentos a serem utilizados na elaboração do PDE e da Lei de Zoneamento, como a transferência do direito de construir, a outorga onerosa, o direito de preempção, a usucapião, as zonas especiais de interesse social e as operações urbanas.

O primeiro Plano Diretor de São Paulo foi aprovado em 1972 e já abordava algumas questões relacionadas à preservação do patrimônio. De acordo com RODRIGUES (2000), naquele momento,



os planejadores afirmavam que a preservação não deveria limitar-se ao tombamento, e que, na esfera do planejamento, inserir a proteção ao patrimônio na legislação de zoneamento o tornava vivo no presente.

A Coordenadoria Geral do Planejamento (COGEP) – atual Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento (SMUL) – foi responsável pelo primeiro levantamento dos bens culturais das áreas centrais de São Paulo a partir do Inventário de bens Arquitetônicos de Interesse Cultural e Ambiental, de 1974:

A proposta na qual se baseava o levantamento, apresentava alguns aspectos muito atuais como a transferência de potencial construtivo, a preservação por manchas urbanas e a classificação de bens considerados, até então, representantes de uma arquitetura menor, tais como as vilas operárias. Alargava-se assim a noção de patrimônio cultural para além dos monumentos excepcionais. (PRATA, 2009, p. 127)

O inventário produziu listagens cujos itens eram enquadrados, no zoneamento da cidade, como zonas especiais de preservação - as chamadas Z8-200. Dessa forma, o zoneamento podia ser visto, também, como uma forma de reconhecimento de valores culturais na cidade.

No entanto, a legislação de tombamento municipal, aprovada em 1985 e que passou a ser aplicada pelo Conpresp a partir de 1988, tornou-se o principal instrumento de proteção legal de preservação do patrimônio no município de São Paulo.

Em 2002, no campo do planejamento, o novo Plano Diretor (Lei nº 13.430/2002) instituiu as Zonas Especiais de Preservação Cultural (Zepec), que incluíram: imóveis e áreas tombadas nas três instâncias de poder (federal, estadual e municipal); imóveis classificados anteriormente como Z8-200; edifícios arrolados no Quadro da Arquitetura Moderna (Quadro 6 da lei de zoneamento de 2004); e bens indicados como Zepec nos Planos Regionais das Subprefeituras criados em 2002, conforme o Art. 115 da Lei de Zoneamento nº 13.885/2004. A ideia inicial do projeto de lei era que esses últimos fossem indicados pela própria comunidade em conferências regionais e audiências públicas ocorridas em cada Subprefeitura, correspondendo a uma concepção inovadora, uma vez que as comunidades dos bairros identificariam bens que, para elas, apresentavam valor cultural e/ou ambiental.

Contudo, estabeleceu-se, na Lei de Zoneamento de 2004, que as indicações de imóveis ou áreas como Zepecs, realizadas pelas Subprefeituras, só seriam assim enquadradas mediante parecer favorável dos órgãos de preservação.



Dessa forma, uma experiência que poderia se mostrar como inovadora do ponto de vista de uma participação mais direta da sociedade na preservação do patrimônio acabou mantendo a situação anterior, em que o instrumento de preservação se limita ao tombamento.

O lado positivo das Zepecs, relacionadas na Lei de Zoneamento de 2004, é o fato de terem sido indicados pelas Subprefeituras imóveis e manchas situados em áreas menos estudadas pelos técnicos do órgão municipal de preservação, principalmente em áreas mais periféricas do município.

Ações contemporâneas: dos órgãos de preservação aos coletivos

Mais recentemente, novas experiências buscam aproximar a sociedade civil de seu patrimônio cultural, tanto na esfera do poder público quanto na de grupos não governamentais.

No âmbito do poder público municipal, desde 2015, por iniciativa do DPH, ocorrem as Jornadas do Patrimônio, importante evento que deu maior abertura para debates, oficinas e visitas guiadas para a população, buscando valorizar o patrimônio da cidade de São Paulo.

Outra importante iniciativa realizada pelo DPH é a organização do ciclo de encontros denominado “Patrimônio em Debate”, que começou a ocorrer de forma continuada a partir do final de 2018. Essa atividade consiste em encontros realizados em diferentes bairros de São Paulo para a discussão do patrimônio cultural da região, destacando-se o seu patrimônio imaterial. O primeiro encontro ocorreu no bairro da Penha, em dezembro de 2018, quando foi apresentado o resultado do processo de tombamento do bairro para os moradores e, na segunda parte do evento, buscou-se identificar, entre os participantes, indicações de manifestações e atividades naquela área relacionadas à cultura imaterial do bairro.

O evento reuniu técnicos do DPH, alguns pesquisadores do bairro e coletivos da zona leste envolvendo quase vinte participantes. Questiona-se a ocorrência tardia do debate, uma vez que esse mesmo encontro poderia ter acontecido enquanto o processo de tombamento do bairro ainda estava em estudo, trazendo também a visão dos habitantes da área para o estudo de tombamento – o que não ocorreu.

Contudo, há de se notar que, nos últimos anos, ocorreram tentativas de aproximação entre técnicos e sociedade. Além do “Patrimônio em Debate”, o projeto “Memória Paulistana”, inaugurado em 2019, tem o objetivo de sinalizar placas de identificação de lugares de memória na cidade e umas das maneiras de identificar novos pontos é por meio de consulta participativa disponível online.



Por outro lado, surgem ações culturais criadas pela própria sociedade a partir de lideranças comunitárias, grupos culturais e coletivos de diversos segmentos, incluindo grupos voltados para ação de proteção e difusão do patrimônio cultural. Suas ações são desenvolvidas sem necessariamente envolver uma salvaguarda oficial, mas a partir da apropriação dos bens culturais em parceria ou não com agentes do poder público.

Nesta conjuntura, destacamos dois importantes grupos atuantes no município de São Paulo que, independente das políticas de preservação municipais, e de formas distintas, buscam identificar os lugares e manifestações aos quais grupos/comunidades locais lhe atribuem valor: A Rede Paulista de Educação Patrimonial (REPEP) voltada a ações de sensibilização da sociedade a partir da educação patrimonial e o Grupo Ururay, que estimula atividades de apropriação do patrimônio cultural da zona leste da cidade de São Paulo.

Fundada em 2011, a REPEP é um coletivo composto por diversos profissionais de diferentes áreas de atuação. Através do diálogo com a sociedade, seus projetos buscam sensibilizar moradores de diferentes comunidades a respeito do patrimônio destes espaços. Constitui “um esforço coletivo de construção de práticas de gestão compartilhada do patrimônio” (SCIFONI, 2017, p.180)

A REPEP já realizou trabalhos significativos como o Inventário Participativo de Referências Culturais do Minhocão que buscou entender melhor o ambiente daquela região a partir da percepção dos diversos grupos sociais, em especial, contra os processos de gentrificação que começam a se manifestar na área, promovendo, oficinas culturais e mapeamentos colaborativos para a efetivação do inventário da região.

Outra importante ação de sensibilização comunitária refere-se aos trabalhos realizados pelo grupo na Vila Maria Zélia em parceria com o Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo. Lugar que, apesar de tombado, passou por um processo grave de descaracterização devido à falta de informação e esclarecimento sobre o tombamento por parte dos moradores da área. Segundo Scifoni:

Uma atuação burocrática e de gabinete, sem diálogo e comunicação com os moradores e que ocorreu em uma realidade de bairro popular, de trabalhadores que não dispõem de advogados ou assessoria de arquitetos para compreender o significado real da legislação em suas vidas cotidianas ou simplesmente para contestar judicialmente tal medida. (SCIFONI, 2017, p.185)



A proposta de parceria entre órgão de planejamento, REPEP e sociedade civil só ocorreu devido a uma ação pública que, em 2015, deliberou aos órgãos do patrimônio a necessidade de realização de um processo de recaracterização participativa na vila e seu envolvimento com a educação patrimonial:

A educação patrimonial é um campo privilegiado para atuação nesse sentido, desde que seja superada a perspectiva mais tradicional e conservadora como a que define ensinar como um processo vertical de transferência de informações: de quem sabe para quem não sabe. (SCIFONI, 2017, p.187)

Entende-se que a educação patrimonial não é simplesmente difusão de conhecimento, mas como bem definido pela autora, é “ação cultural” e “compreender que o patrimônio cultural se transforma na medida em que é vivido e praticado” (SCIFONI, 2017, p.187).

Um exemplo de ação inovadora vem sendo realizada pelo coletivo na zona leste de São Paulo conhecido como Grupo Ururay, fundado em 2014. O grupo é composto por pesquisadores e líderes comunitários interessados pela preservação do Patrimônio Cultural da Zona Leste, através da apropriação do território por meio de celebrações, exposições, oficinas culturais e eventos locais:

Sem vinculação com instituição privada, pública ou religiosa o Grupo tem como objetivos: o fortalecimento de ações que objetivem a preservação, a apropriação e, conseqüentemente, a valorização dos patrimônios na região Leste de São Paulo, a articulação de todos os agentes sociais (sociedade civil, órgãos de proteção do patrimônio, escolas, pesquisadores, coletivos) envolvidos, direta e indiretamente, no processo de preservação e utilização dos patrimônios culturais (GRUPO URURAY, 2016, s.p).

A partir de três encontros ocorridos em 2014 denominados I, II e III Seminário sobre Patrimônio Cultural da Região Leste, diversos coletivos da região se reuniram e criaram o Grupo Ururay, nome que remete a um tradicional caminho de uma antiga tribo indígena que se localizava na região leste de São Paulo entre os bairros da Penha, São Miguel Paulista e Itaquera.

Importante trabalho do grupo refere-se ao projeto “Territórios de Ururay” realizado em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura, resultando na publicação do livro e documentário “Territórios de Ururay”, na exposição “Existência | Resistências, Patrimônio cultural da zona leste de São Paulo”, e em roteiros de visitas guiadas para cada macrorregião da zona leste: Penha, Itaquera, Mooca e São Miguel.

A ação mais recente do Grupo está relacionada ao “Projeto Heranças Periféricas” que teve apoio financeiro em 2018 e 2019 por meio do “Fomento à cultura da periferia” da prefeitura de São Paulo.



Tal projeto contempla ações como roteiros de visitas aos bens culturais da zona leste, cursos, oficinas e eventos como o “Festival do Tombamento” que, em 2018, ocorreu em Itaquera, São Miguel e, em 2019, junto à Jornada do Patrimônio, aconteceu no bairro da Penha.

Desta maneira, destacamos que um importante caminho de preservação e envolvimento social surge a partir dessas experiências recentes que não se restringem a um olhar essencialmente técnico, mas na transversalidade entre diferentes níveis de atuação – poder público, universidades, líderes culturais, coletivos, comunidades locais, trabalhadores, moradores, etc. São ações que induzem o próprio habitante a definir o que é patrimônio cultural e, de fato, valorizá-lo:

A ideia de patrimônio não se restringe a um âmbito legal. Em certa medida, falar de patrimônio pode significar falar de tudo, se o vislumbrarmos sob o seu sentido mais amplo, compreendido dentro de um sistema de produção e apropriação social. (RODRIGUES, 2001, p.108)

Considerações finais

Os debates ocorridos a partir da década de 1970 e a Constituição Federal de 1988 representam um grande avanço na definição do patrimônio cultural, incluindo a discussão sobre o conceito de patrimônio ambiental urbano. As discussões daquele momento consideravam aspectos de cidadania, planejamento integrado e qualidade de vida.

A ideia de um planejamento integrado à preservação do patrimônio nunca saiu de fato do papel, e o tombamento continua sendo o instrumento fundamental de proteção de bens culturais. Experiências como as ZEPECs que, a princípio, poderiam ser muito inovadoras, vindo a constituir um instrumento a mais, além do tombamento, passaram a funcionar mais como um instrumento de gestão - importante por contemplar a transferência de potencial construtivo de um bem tombado -, do que de identificação de bens culturais por parte da população.

Se, na segunda metade dos anos 1970 e nas décadas seguintes, a participação social no campo do patrimônio cultural se restringia a fazer mobilizações a favor da preservação de um determinado bem, nos últimos anos, a ação de vários grupos sociais na identificação e apropriação de seu próprio patrimônio coloca em xeque os métodos tradicionais de inventariação dos órgãos de preservação do patrimônio. Embora se verifique, recentemente, a adoção de procedimentos por esses mesmos órgãos, na busca de maior aproximação com o habitante, segue sendo urgente e necessária a ampliação dos



instrumentos de participação da população por parte dos órgãos de preservação na tarefa de inventariação do patrimônio.

Referências

BAFFI, Mirthes. O IGEPAC-SP e outros inventários da Divisão de Preservação do DPH: um balanço. *Revista do Arquivo Histórico Municipal*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, nº 204, 2006, p. 169-191.

BARBOSA, Frederico. Direitos Humanos, patrimônio cultural e políticas públicas. In: SOARES, Inês Virgínia Prado; CUREAU Sandra (orgs.). *Bens Culturais e Direitos Humanos*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p. 73-104.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF. Senado 1988.

BRASIL. *Estatuto da Cidade*. Lei nº 10.257, de 10 de julho de 2001. Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal. Estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 11 jul. 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/110257.htm. Acesso em: 24/06/2019.

CURY, Isabelle. (org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: Iphan, 2004.

DPH. Departamento do Patrimônio Histórico. *O Direito a memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992.

GRUPO URURAY, São Paulo. Disponível em: <http://ururaypatrimoniocultural.blogspot.com/>. Acesso em: 13 jun. 2018.

HALL, Peter. *Cidades do amanhã: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Patrimônio ambiental urbano: do lugar comum ao lugar de todos. In: *CJ Arquitetura*, Rio de Janeiro, nº19, 1978, p. 45-46.

_____. A cidade como bem cultural. Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano. In: MORI, Victor Hugo; Souza, Marise Campos de; BASTOS, Rossano Lopes; GALLO, Haroldo (orgs.). *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: IPHAN, 2006.



PRATA, Juliana Mendes. *Patrimônio Cultural e Cidade: práticas de preservação em São Paulo*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009.

RODRIGUES, Cíntia Nigro. Patrimônio Cultural e Território Urbano. *Boletim Paulista de Geografia*. São Paulo, n. 78, 2001.

RODRIGUES, Marly. *Imagens do Passado: a instituição do patrimônio em São Paulo, 1969-1987*. São Paulo: Unesp/Imesp/CONDEPHAAT/Fapesp, 2000.

SÃO PAULO (Cidade). Lei Municipal nº 13.885, de 25 de agosto de 2004. Estabelece normas complementares ao Plano Diretor Estratégico, institui os Planos Regionais Estratégicos das Subprefeituras, dispõe sobre o parcelamento, disciplina e ordena o Uso e Ocupação do Solo do Município de São Paulo.

_____. Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano. Plano Diretor Estratégico do Município de São Paulo, Lei nº16.050, São Paulo, 2014.

SEPLAN. Secretaria de Economia e Planejamento. Coordenadoria de Ação Regional. *Programa de Preservação e Revitalização do Patrimônio Ambiental Urbano*. São Paulo: Seplan, 1978.

SCIFONI, Simone. Tombamento e Participação Social: Experiência da Vila Maria Zélia, São Paulo - SP. *Revista CPC (USP)*, v. 22, p. 176-192, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/121737>. Acesso em: 22/08/2019.

UNESCO. *Convenção para a proteção do patrimônio mundial natural e cultural*. 1972. Disponível em: <whc.unesco.org>. Acesso em: 01/07/2018.

ZANIRATO, Silvia Helena. Patrimônio cultural, participação social e construção da cidadania. In: _____. (org.). *Participação Política: atores e demandas*. 1ªed. São Paulo: Annablume, 2015, v. 1, p. 115-127.



Minicurrículos:



Barbara Belorte

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade São Judas Tadeu no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Arquitetura e Urbanismo, na linha de pesquisa "Gestão do Espaço Urbano". Membro do Grupo de Pesquisa “Patrimônio Cultural e Urbanismo: discursos e práticas”, certificado pelo CNPq.

Correio eletrônico: barbara.belorte@gmail.com

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0413031575431791>



Andréa de Oliveira Tourinho

Professora do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* e do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu. Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo; mestrado em Estética e Teoria das Artes pela *Universidad Autónoma de Madrid*; Arquiteta e Urbanista pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Coordena o grupo de pesquisa “Patrimônio cultural e urbanismo: discursos e práticas”.

Correio eletrônico: prof.atourinho@usjt.br

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7503630580967960>

Como citar:

BELORTE, Barbara; TOURINHO, Andréa de Oliveira. Patrimônio cultural e participação social na cidade de São Paulo: mudanças e experiências recentes. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.19, e128, p. 1-19, jan./jun./2020. Disponível em:

<http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/patrimonio-cultural-e-participacao-social-na-cidade-de-sao-paulo-mudancas-e-experiencias-recentes>

Submetido em: 2020-02-12

Aprovado em: 2020-04-30



A Alquimista: um ensaio metodológico

The Alchemist: a methodological essay

El alquimista: un ensayo metodológico

Heber Macel Tenório Vasconcelos
Mestrando pela Universidade Federal de Santa Catarina

bv_vasconcelos@hotmail.com
<http://lattes.cnpq.br/1290805936456727>

Evandro Fiorin

Professor dos Programas de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UNESP e UFSC

evandrofiorin@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/5599203800231511>

Resumo

Esta produção trata de um artigo teórico-metodológico do tipo ensaio. O texto se propõe a dar visibilidade à Cartografia como método de abordagem e ao Caminhar como procedimento metodológico. Como artifício para conduzir a discussão, os autores assumem uma personagem feminina chamada “Alquimista”. Através da revelação de suas anotações, são apresentados procedimentos, instrumentos e artefatos metodológicos. Organizados em oito eixos (tratamento dos dados, suporte de registro, relação com a sociedade, método de abordagem, relação com os sujeitos, critério espacial, abrangência e procedimentos de campo), esses elementos de discussão constituem os principais resultados da problematização tecida ao longo do texto. O artigo contribui com o debate para balizar cientificamente estudos qualitativos voltados às cidades e que tenham inspiração na cartografia como metodologia possível. Dadas as contrapartidas epistemológicas e estéticas dessa abordagem metodológica, conclui-se que uma escrita dos/nos/com os espaços pode ser realizada de forma própria e singular, sem que haja, com isso, nenhum tipo de prejuízo científico.

Palavras-chave: Cartografia. Caminhar. Metodologia Científica.



Abstract

This production deals with a theoretical-methodological article of the essay type. The text proposes to give visibility to Cartography as a method of approach and to Walking as a methodological procedure. As an strategy to lead the discussion, the authors assume a female character called "Alchemist". Through the disclosure of his notes, methodological procedures, instruments and artifacts are presented. Organized in eight axes (data treatment, record support, relations with society, approach method, relations with the subjects, spatial criteria, scope and field procedures), these elements of discussion constitute the main results of the problematization woven throughout the text. The article contributes to scientifically guide qualitative studies aimed at cities whose are inspired by cartography as a possible methodology. Given the epistemological and aesthetic counterparts of this methodological approach, it is concluded that a writing of/in/with spaces can be carried out in a unique and singular way, without any type of scientific damage.

Keywords: Cartography. Walk. Scientific Methodology.

Resumen

Esta producción trata de un artículo teórico-metodológico del tipo ensayo. El texto propone dar visibilidad a la cartografía como método de aproximación y al caminar como procedimiento metodológico. Como artificio para dirigir la discusión, los autores asumen un personaje femenino llamado "Alquimista". Mediante la divulgación de sus notas, se presentan procedimientos metodológicos, instrumentos y artefactos. Organizados en ocho ejes (tratamiento de datos, soporte de registros, relación con la sociedad, método de enfoque, relación con los sujetos, criterios espaciales, alcance y procedimientos de campo), estos elementos de discusión constituyen los principales resultados de la problematización entretejida en lo texto. El artículo contribuye a guiar científicamente estudios cualitativos dirigidos a ciudades inspiradas en la cartografía como posible metodología. Dadas las contrapartes epistemológicas y estéticas de este enfoque metodológico, se concluye que una escritura de/en/con espacios puede llevarse a cabo de una manera única y singular, sin que exista, por lo tanto, ningún tipo de daño científico.

Palabras clave: Cartografía. Caminar. Metodología Científica.



Introdução

Como validar uma pesquisa qualitativa? Como investigar usando o método da cartografia? Como realizar uma cartografia frente ao estudo das dinâmicas socioespaciais? Como garantir o caráter científico de uma pesquisa? Como multiplicar a possibilidade de conhecimento? Como expandir o olhar? Como intervir? Como se expressar? Como mapear forças, sensações e atravessamentos de um bairro? Foram muitas as questões suscitadas para o desenvolvimento deste ensaio.

O presente artigo subsidia os estudos referentes à dissertação intitulada “Jaraguá: o Arquiteto, a Alquimista e o Monstro na cartografia de um bairro”. Tal dissertação trata de uma pesquisa desenvolvida a partir do bairro de Jaraguá em Maceió – AL. O objetivo principal consiste em investigar as dinâmicas socioespaciais presentes no bairro. Diante de tal pretensão, argumenta-se que o método da cartografia apresenta-se como o mais adequado. Pensado e executado sob lentes pós-críticas, este artigo constata a necessidade de explorar a multiplicidade de significados acerca do que pode ser entendido como “espaço” e como “dinâmicas socioespaciais”. Assim, a referida investigação adota, para o conceito de espaço, um sentido de heterotopia atribuído por Foucault (2006) e apropriado por Soja (1993), sentido de espaço como algo móvel, vivo, dialético, dinâmico, fluido, algo “como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2009, p. 411).

O conceito de dinâmicas socioespaciais é aqui entendido como relações sociais constituídas e desenvolvidas entre sujeitos – usuários, visitantes, moradores e outros atores – e os espaços – residências, prédios comerciais, ruas, avenidas, praças etc. Inspirado em Menezes (2000), o presente ensaio entende que as dinâmicas socioespaciais ocorrem diante de implicações mútuas de influências que são exercidas entre sujeitos e espaços e vice-versa. Tais dinâmicas, em termos de influências e de implicações, vêm sendo criadas e estabelecidas no decorrer da história do bairro. O estudo das dinâmicas socioespaciais acerca de um bairro, portanto, pretende compreender as possíveis forças e efeitos que os sujeitos exercem sobre os espaços e que os espaços exercem sobre os sujeitos (MENEZES, 2000).

Como artifício para conduzir a discussão, os autores deste ensaio assumem uma personagem feminina chamada “Alquimista”. Por meio da revelação do seu livro secreto, a Alquimista, apresenta seus procedimentos, instrumentos, argumentos e artefatos metodológicos. O objetivo desse artifício foi apresentar a cartografia como método possível e como um meio de conhecimento, de intervenção



e de exemplo singular das múltiplas possibilidades metodológicas voltadas aos estudos e às investigações sobre as dinâmicas socioespaciais de um bairro.

Após a presente introdução, este artigo está estruturado em oito tópicos, que consistem, respectivamente, em oito critérios metodológicos. Tais critérios são apresentados através das seguintes anotações: tratamento dos dados; suporte de registro; relação com a sociedade; método de abordagem; relação com os sujeitos; critério espacial; abrangência e procedimentos de campo. Nas considerações finais deste ensaio, são apresentadas algumas respostas às questões colocadas no início desta introdução. Outras diversas respostas podem ser encontradas a partir das entrelinhas invisíveis e das pistas que conduzirem ao conhecimento. Tudo dependerá do caminho que se escolher percorrer.

A Alquimista e sua metodologia

A Alquimista tem uma missão: transformar metais não preciosos em ouro, ou seja, realizar uma transmutação. Esta pesquisa parte da necessidade de construir ressignificações, pois entende que apenas dessa forma será capaz de ajudar a produzir outras formas de conhecer o espaço, dar outras visibilidades às relações de poder que constituem os espaços e os sujeitos a eles correlatos. Mas como a Alquimista será capaz de concretizar tal feito? Como ela conseguirá transmutar os significados atribuídos ao local? Como ela poderá ser capaz de enxergar esses significados? Quais serão os processos que podem envolver o fazer da alquimista? Quais são seus segredos? Quais serão os elementos, artefatos e procedimentos utilizados? De que fórmulas e formulações ela será capaz? Haverá fórmulas ou formulações?

A Alquimista crê que pode transmutar o mundo. Ela tem a mania de anotar tudo o que vê, pois pensa que sua memória não é suficiente para guardar todas as suas experiências e experimentos. Por isso, ela é sempre vista com seu livro de anotações misterioso, com folhas, pedaços de papel, canetas e vários lápis. Quem a observa tende sempre a se questionar: o que haveria dentro daquele livro? O que tanto ela escreve? De que tratariam aquelas anotações?

Até que, certo dia, buscando por mais organização, a Alquimista pede para que seu precioso livro seja digitalizado. Então, tudo o que escrevera foi revelado. A primeira página continha o desenho de uma tabela. Como um desenho místico (Figura 1), tratava-se da descrição de um ritual praticado por ela. Ele servia como pista para que se alcançasse o objetivo de certa transmutação.

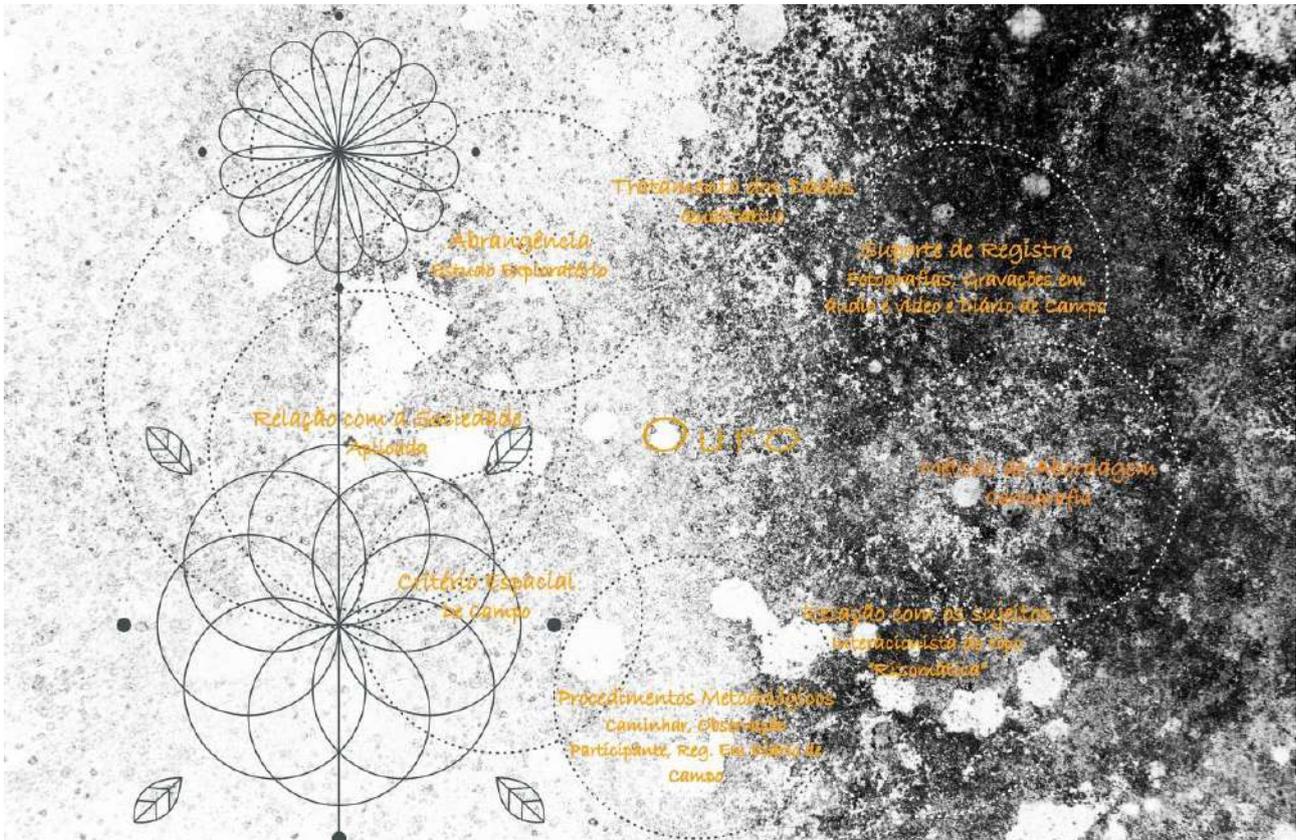


Figura - 1: Desenho Místico da Alquimista FONTE: Autores (2019).

A partir da digitalização do Livro Secreto da Alquimista concluiu-se que, para realizar a transmutação de metais não preciosos – **ignorância** – em ouro – **conhecimento** –, não existe uma fórmula exata, não há regras a serem seguidas, há apenas o viver e o acompanhar processos. O livro traz apenas pistas e possibilidades, como será possível observar a seguir.

O livro secreto da Alquimista

Anotação 01: O tratamento dos dados

Há muitos e muitos anos, venho pesquisando um meio de alcançar uma transmutação. Porém, não tive êxito. No máximo, consegui observar os metais de diferentes ângulos e com diferentes níveis de aprofundamento. Então, decidi fazer tudo diferente, pois analisar as suas características físicas, químicas e todos os outros infinitos números não foi capaz sequer de me aproximar do Ouro. Foi aí que percebi que os números apenas me trariam mais números e esses a mais números. Abandonei os números, o positivismo e a perspectiva de que não poderia “contaminar” a pesquisa. Perguntei-me como iria passar a tratar meus dados a partir desse momento. Busquei escritos nas mais diversas



bibliotecas, até que encontrei um livro considerado “revolucionário”. Através dele descobri a possibilidade de realizar meu tratamento dos dados de forma **qualitativa**.

Com base no livro organizado por Tatiana Engel Gerhardt e Denise Tolfo Silveira, intitulado “Métodos de Pesquisa”, pude compreender que a abordagem qualitativa não se preocupa com a comprovação daquilo que está sendo analisado/investigado. Para esse tipo de abordagem o que realmente importa é **qualidade** do estudo, da análise e da pesquisa e não dos seus possíveis números, equações e resultados. De acordo com Goldenberg (*apud* GERHARDT e SILVEIRA, 2009), quem assume a abordagem qualitativa se opõe e se recusa ao modelo positivista para a realização de estudos voltados à vida e às relações sociais, por não conseguir responder às necessidades distintas desse tipo de pesquisa, pressupondo o desenvolvimento de uma metodologia própria. Desse modo, ao assumir os métodos qualitativos, a pesquisa **não busca comprovar** algo, pois não convém quantificar valores e trocas simbólicas diante de dados não-numéricos derivados de suscitações e de interações. Também não convém comprovar algo, devido à possibilidade de os dados serem encontrados por meio de diferentes abordagens (GERHARDT e SILVEIRA, 2009).

Deslauriers (*apud* GERHARDT e SILVEIRA, 2009) explica que, na abordagem qualitativa, o pesquisador não se coloca distante do objeto a ser estudado. Na prática, passa a ser sujeito e objeto da investigação. A pesquisa torna-se imprevisível, diante das múltiplas possibilidades que são encontradas ao longo do processo. O pesquisador assume que seu conhecimento sobre o objeto e os sujeitos são parciais e limitados. Dessa forma, o objetivo de uma pesquisa qualitativa é produzir informações aprofundadas e ilustrativas, importando apenas que seja capaz de gerar novos conhecimentos e informações (DESLAURIERS *apud* GERHARDT e SILVEIRA, 2009). Preocupando-se, portanto, com a compreensão da dinâmica das relações sociais e com aspectos que não podem ser quantificados. Segundo Minayo (*apud* GERHARDT e SILVEIRA, 2009), “[...] a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis”.

Anotação 02: O suporte de registro

Meu suporte de registro compreende aos dispositivos que utilizei para registrar o processo que me propus a acompanhar. Diante das minhas possibilidades, cheguei ao entendimento que a melhor forma de guardar essas informações, esses vestígios, essas pistas, esses momentos, essas paisagens,



essas relações e esses movimentos seriam através de fotografias, gravações em áudio, gravações em vídeo e de um diário de campo.

A princípio, me peguei reflexiva por não possuir uma câmera profissional, nem um gravador de voz apropriado. Porém, cheguei à conclusão de que esse nível de exigência não iria comprometer a qualidade da minha pesquisa, pois as relações a serem desenvolvidas não se constituiriam em função de uma determinada câmera ou gravador e sim por meio do quanto eu conseguiria me abrir, atravessar e ser atravessada pelo processo. Então todas as fotografias e gravações audiovisuais foram realizadas através das lentes e microfones do meu celular.

O diário de campo, que segundo Falkembach (*apud* GERHARDT e SILVEIRA, 2009), consiste em um meio de registro, que pode ser um caderno ou folhas com espaço suficiente para a anotação de comentários, frases, pensamentos, desenhos e/ou reflexões, para uso da pesquisa. Nesse caderno ou folha de papel são anotadas todas as observações/percepções, concretas ou não, dos fenômenos sociais, acontecimentos, relações, experiências pessoais percebidos/vivenciados pelxs pesquisadrx. O diário de campo proporciona a criação do hábito de escrever e de observar com atenção o que foi vivido e acompanhado. Para Falkembach (*apud* GERHARDT e SILVEIRA, 2009), o diário de campo também representa o detalhamento descritivo e pessoal sobre os interlocutores, grupos e ambientes estudados. Devido a suas características, ele pode ser considerado uma ferramenta/instrumento de interpretação, entendendo que, já no momento do desenvolvimento do diário de campo, é possível realizar anotações interpretativas e analíticas (POLIT e HUNGLER *apud* GERHARDT e SILVEIRA, 2009).

Com base nas possibilidades proporcionadas pelo suporte de registro através de diários de campo, senti-me mais segura e livre para registrar meus pensamentos, minhas percepções, meu dia-a-dia no campo e tudo o que vi e que vivi. Senti-me confiante, pois entendi que tudo o que eu vivi e intervi, de alguma maneira, serviria para alcançar uma certa transmutação e o ouro.

Anotação 03: A relação com a sociedade

Esta anotação refere-se a como o Ouro retornaria à sociedade. Tendo em vista que poderia considerar a pesquisa como pura – que gera apenas conhecimento teórico – ou aplicada – que, além de conhecimento teórico, gera conhecimento de ordem prática –, optei pela pesquisa do tipo aplicada, por ser ela mais abrangente e por conseguir representar, de fato, o tipo de conhecimento que foi desenvolvido.



Anotação 04: O método de abordagem

A Cartografia

Como havia constatado, o positivismo científico e sua forma canônica de escrita, não seriam capazes de me aproximar do Ouro. Com vistas à transformação e à possibilidade de pesquisar de maneira diferente, encontrei no método da cartografia tudo o que eu buscava: possibilidades, aberturas, singularidades, pluralidades, caminhos, rizomas, atravessamentos, movimentos, representação, linguagem, expressão e muito mais. Como mostrarei a seguir, a cartografia amplia infinitamente as possibilidades e os rumos do pesquisar.

As anotações que farei a partir desse momento, foram depreendidas do livro “Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade”, organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia e do precioso escrito de Suely Rolnik “Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo”. Esses lampejos e recortes serviram como pistas para o desenvolvimento da minha pesquisa, mas friso que não foram seguidos como regras ou como equações metodológicas. Após ter mergulhado nas leituras, encontrei diversas pistas para a realização de estudos como ao que me propus. No entanto, selecionei três pistas para me guiar no desenvolvimento da minha cartografia. As pistas seguidas foram: a cartografia como pesquisa/análise-intervenção, a cartografia como método de acompanhar processos e a cartografia como política de uma narratividade.

Começarei pela primeira pista com base em Passos e Barros (2009a), que a cartografia pode ser adotada como método de pesquisa/análise-intervenção. Todavia, apesar do método cartográfico não ser constituído por regras predefinidas a serem seguidas ou por objetivos pré-estabelecidos, esses fatos não são suficientes para entendê-lo como uma ação sem direção ou sem rumo. Mesmo que a cartografia modifique o sentido tradicional de método, ela não é realizada sem orientação, sem as pistas necessárias para a realização do percurso e da pesquisa. A compreensão da cartografia como pesquisa/análise-intervenção fica mais clara quando percebemos que é impossível separarmos o conhecer do fazer, o pesquisar do intervir. Nesse sentido, Passos e Barros (2009a) apontam que devemos não apenas nos aproximarmos dos objetos que investigamos, mas nos tornarmos parte deles. Afirmam a importância de não realizarmos análises e conclusões sobre nossos objetos, nos cabendo, como cartógrafos, apenas acompanharmos seus processos e efeitos, como corrobora a citação abaixo:



*“[...]toda pesquisa é intervenção. Mas, se assim afirmamos, precisamos ainda dar outro passo, pois a intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência – o que podemos designar como plano da experiência. A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, **acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação**” (PASSOS e BARROS, 2009a, p.17, grifos nossos).*

Passos e Barros (2009a) consideram que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar. Desse modo, entendem que a pesquisa cartográfica não pode se apoiar no que já se sabe, mas, sim, em um saber que vem e surge do fazer, que propõe transformar para conhecer e nega o conhecer para transformar. Por isso, a importância da experiência como intervenção (PASSOS e BARROS, 2009a). Esses mesmos autores afirmam que René Lourau e Felix Guattari, ambos postuladores da cartografia, compartilhavam o posicionamento da intervenção/ação como método.

Lourau afirmava que o campo de análise se diferencia, porém não se separa do campo da intervenção. Para tanto, o sistema de referencial teórico torna-se operatório em pesquisas/análise-intervenção, sendo sempre necessário ser encarnado em situações sociais concretas (PASSOS e BARROS, 2009a). Logo, é possível entender que a análise não pode ser realizada distante da experiência, uma vez que tudo e todos estão relacionados nessa perspectiva.

*“É essa constatação que força o institucionalismo a colocar em questão os ideais de objetividade, neutralidade, imparcialidade do conhecimento. **Todo conhecimento se produz em um campo de implicações cruzadas**, estando necessariamente determinado neste jogo de forças: valores, interesses, expectativas, compromissos, desejos, crenças, etc” (PASSOS e BARROS, 2009a, p.19, grifos nossos).*

A pesquisa/análise-intervenção busca dar luz aos processos, ao que ocorre, ao que se constituem nas relações sociais e a tudo que possui potência (PASSOS E BARROS, 2009a). Tal tipo de pesquisa desconstrói a noção de campo, uma vez que modifica seus limites e suas configurações (PASSOS e BARROS, 2009a). Lourau (*apud* PASSOS e BARROS, 2009a) define “campo de intervenção” conforme sua metaestabilidade, ou seja, de acordo com as oposições que nele se apresentam sujeito e objeto, local e global, indivíduo e grupo. Estas oposições Lourau (*apud* PASSOS e BARROS, 2009a) denominou de dinâmicas transductivas ou dinâmicas de devir, que segundo o autor “potencializam resistências atuais e atualizam existências potenciais” (LOURAU *apud* PASSOS e BARROS, 2009a). Com o desenvolvimento desse conceito, Lourau transforma e reajusta o



pensamento sobre como realizar análises sobre conceitos já instituídos. Passos e Barros (2009a) constata que é a partir desse momento que o conceito de “implicação” passa a ser revisto, diante do conceito de “transducção”, o que acabou por radicalizar a crítica à neutralidade e ao objetivismo científico.

“Não há neutralidade do conhecimento, pois toda pesquisa intervém sobre a realidade mais do que apenas a representa ou constata em um discurso cioso das evidências. No processo de produção de conhecimento, há que se colocar em análise os atravessamentos que compõem um “campo” de pesquisa. Estas forças que se atravessam foram inicialmente designadas pelo institucionalismo de transferência e contratransferência institucionais, sendo em seguida pensadas como implicações” (PASSOS e BARROS, 2009a, p. 21, grifos nossos).

Ao adotar a cartografia como uma pesquisa/análise-intervenção, saliento que **x observadxr** estará sempre **ligadx** ao campo de observação, e que a intervenção sempre modificará não apenas o objeto investigado. Isso me permitiu compreender que a intervenção não acontece em um único sentido. Na realidade, é a partir do entendimento que todos são implicados, afetados e atravessados pela intervenção – observador, objetos, sujeitos, etc. – que passei a enxergar mais claramente o conceito de dinâmica transductiva.

“É essa ampliação dos sentidos da intervenção que vai aumentando quando se considera agora uma dinâmica transductiva a partir da qual as existências se atualizam, as instituições se organizam e as formas de resistência se impõem contra os regimes de assujeitamento e as paralisias sintomáticas” (PASSOS e BARROS, 2009a, p.21, grifos nossos).

Chegar ao Ouro, ou seja, ao conhecimento, implica em criar uma nova realidade do observador, do objeto e do mundo. Essa ação também se constitui como um ato e/ou posicionamento político, portanto trata-se de intervir na realidade enquanto a mesma é pesquisada. Passos e Barros (2009a, p. 17) afirmam que “tal processo se dá por uma dinâmica de propagação da força potencial que certos fragmentos da realidade trazem consigo. Propagar é ampliar a força desses germens potenciais numa desestabilização do padrão”. Isso torna ainda mais evidente a importância de acompanhar processos por meio da imersão no plano da experiência, pois apenas quando se assume que o conhecimento sempre representa uma transformação da realidade é que a pesquisa pode ganhar complexidade e assim se tornar capaz de explorar os limites dos procedimentos metodológicos utilizados (PASSOS e BARROS, 2009a). Então, para minha pesquisa, conhecer o caminho será equivalente a “caminhar



com esse objeto, constituir esse próprio caminhar, constituir-se no caminho. Esse é o caminho da pesquisa-intervenção” (PASSOS e BARROS, 2009a, p.17).

“O método, assim, reverte seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas. Restam sempre pistas metodológicas e a direção ético-política que avalia os efeitos da experiência (do conhecer, do pesquisar, do clínico, etc.) para daí extrair os desvios necessários ao processo de criação” (PASSOS e BARROS, 2009a, p. 31, grifos nossos).

A segunda pista que irei discutir, refere-se à cartografia como método de acompanhar processos. Ao acompanhar um processo, torna-se possível desenhar as redes e as conexões de forças às quais o objeto está ligado, possibilitando a compreensão do seu papel e do seu nível de influência e de participação no processo investigado (POZZANA e KASTRUP, 2009). Para que o processo seja acompanhado de modo livre, Pozzana e Kastrup (2009) afirmam que é necessário deixar-se levar pelo campo coletivo de forças. O objetivo do deixar-se levar é evitar a busca por informações, dados e comprovações, para que o foco recaia e seja direcionado na possibilidade de o cartógrafo abrir-se ao encontro com o novo. Como é possível compreender a partir de Rolnik (2007), o que se espera do cartógrafo é uma imersão nas intensidades para que seja dada voz aos “afetos que pedem passagem”. Colocar em prática a possibilidade de aceitar o devir ao acompanhar o processo, nem sempre é fácil, por exigir prática e por não poder ser aprendido através de livros (POZZANA e KASTRUP, 2009).

Pozzana e Kastrup (2009) alertam que a expressão “investigação de processos” possui dois sentidos diferentes. O primeiro sentido, ligado à teoria da informação, representa a pesquisa que é praticada como coleta e análise de informações, não sendo este o entendimento reconhecido pelo pesquisador cartógrafo. O processo para o cartógrafo é entendido como processualidade, sendo esse o coração da cartografia (POZZANA e KASTRUP, 2009). A pesquisa que tem como direção a investigação de processos, em sua maioria, já se trata de um processo em curso, assim sendo, o cartógrafo muitas vezes depara-se com a necessidade de começar pelo meio. Isso ocorre por vários motivos, dentre os quais, os mais representativos são: pelo momento presente já carregar uma história e pelo território presente possuir uma espessura processual (POZZANA e KASTRUP, 2009) isso significa que:

“A espessura processual é tudo aquilo que impede que o território seja um meio ambiente composto de formas a serem representadas ou de informações a serem coletadas. Em outras palavras, o território espesso contrasta com o meio informacional raso” (POZZANA e KASTRUP, 2009, p. 59, grifos nossos).



As pesquisas modernas, em geral, seguem uma mesma sequência de etapas – coleta, análise e discussão de dados. Esse modo representa uma série de momentos distintos e separados entre si, de modo que apenas quando se termina uma etapa se prossegue para a próxima. De modo contrário, a cartografia se constitui de etapas que podem ou não ser sequenciais, porém que não se separam (POZZANA e KASTRUP, 2009). Dessa forma, a cartografia pode ser entendida “como o próprio ato de caminhar, onde um passo segue o outro num movimento contínuo, cada momento da pesquisa traz consigo o anterior e se prolonga nos momentos seguintes” (POZZANA e KASTRUP, 2009, p. 59).

A terceira pista que segui no desenvolvimento da minha cartografia refere-se à política da narratividade. Início com a seguinte frase: “Somente a expressão nos dá o procedimento” (DELEUZE e GUATTARI *apud* PASSOS e BARROS, 2009b). A escolha de uma determinada posição narrativa deve ser entendida como algo conectado às políticas que representam a pesquisa. Desse modo, não podemos abrir mão de uma linguagem própria para nos fazer entender (PASSOS e BARROS, 2009b). É também por isso que eis aqui uma Alquimista. A política da narratividade se apresenta como uma posição tomada pelo pesquisador, frente ao mundo e a si mesmo, definindo sua forma de expressar o que acontece e o que percebe/enxerga em seu percurso (PASSOS e BARROS, 2009b). Logo, a cartografia nos permite explorar outras formas de escrita, admitindo um sentido diferente para rigor metodológico – o que acaba por ampliar nossas possibilidades de expressão, sem que haja um comprometimento do exercício crítico exigido por todas as pesquisas.

Anotação 05: A relação com os sujeitos

A partir da argumentação que desenvolvi anteriormente, é possível compreender que quem opta pelo método cartografia, além de realizar uma pesquisa/análise-intervenção, acaba por assumir um posicionamento político. Por isso, a partir desse momento, todas as escolhas adotadas tentaram considerar os possíveis impactos frente às intervenções que se constituiriam em campo. Desse modo, a forma de relação com os sujeitos assumida e entendida como a mais apropriada foi a interacionista do tipo “rizomática”, ou seja: aberta, difusa, indeterminada e não-hierárquica. A fim de tornar mais claro como se dá esse tipo de interação, irei explicar de onde emergiu o termo “rizomático” e esclarecer alguns de seus princípios. Também fundamentarei a perspectiva interacionista, justificando, ao mesmo tempo, a sua escolha e as minhas intenções ao assumi-la como forma de relacionamento com os sujeitos envolvidos na pesquisa.



O termo “rizoma”, originalmente conceituado e adotado pelas ciências biológicas, foi apropriado por Deleuze e Guattari. Esses filósofos inspiradores do método da cartografia usaram o termo rizoma – que determina um certo tipo de raiz para a biologia – tomando partido de sua forma e de suas características profusas, imbricadas, que crescem sem direção definida. Com isso, ampliaram as possibilidades teóricas/científicas, que antes ficavam “aprisionadas” no modelo positivista de árvore (DELEUZE e GUATTARI, 1995). O modelo rizomático é representado por linhas e não por formas, de modo a permitir que o que seja pesquisado/investigado/analísado possa “fugir, se esconder, confundir, sabotar, cortar caminho” (TRINDADE, 2013). Essas linhas denominadas por Deleuze e Guattari (1995) como “linhas de fuga” representam linha de intensidades. São chamadas dessa forma por buscarem fugir de tentativas totalizantes. Desse modo, o modelo rizomático apresenta-se como uma resistência ética, estética e política ao pensamento cartesiano, positivista e linear.

“Pesadelo do pensamento linear, o rizoma não se fecha sobre si, é aberto para experimentações, é sempre ultrapassado por outras linhas de intensidade que o atravessam. Como um mapa que se espalha em todas as direções, se abre e se fecha, pulsa, constrói e desconstrói. Cresce onde há espaço, floresce onde encontra possibilidades, cria seu ambiente” (TRINDADE, 2013, grifos nossos).

O pensamento rizomático possibilita que as linhas sejam tortas, que elas se confundam e se alastrem, catalisando e multiplicando suas conexões, suas intensidades e suas potências, logo ampliando as chances de criação e de produção de novos sentidos. “A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 28).

“Interacionismo” e “interacionista” têm como origem o termo “interação”, que significa a ação mútua entre os seres (GOULARTE, 2010). Esse entendimento me permitiu escolhê-la como forma de me relacionar com os sujeitos, por representar, a cartografia, uma forma diferente de relação/interação. Minha intenção ao assumir esse modo de relacionamento foi criar a possibilidade de todos os envolvidos na pesquisa/análise-intervenção ocuparem concomitantemente o papel principal e buscar permitir amplificar suas vozes.

Anotação 06: O critério espacial

Diante dos partidos e das posições assumidas, bem como do alinhamento e das afinidades conceituais, o critério espacial entendido como o mais adequado foi a **pesquisa de campo**. A pesquisa



de campo desenvolve-se *in loco*, ou seja, onde a interação acontece, sendo também os espaços/lugares onde foram vividas e experienciadas a cartografia. Alguns autores definem pesquisa de campo como: “[...] investigações em que, além da pesquisa bibliográfica e/ou documental, se realiza coleta de dados junto a pessoas, com o recurso de diferentes tipos de pesquisa” (FONSECA, 2002); “O estudo de campo estuda um grupo de pessoas com a intenção de ressaltar a interação entre elas, [...] porém [...] não foca em dados estatísticos” (TYBEL, 2017); e “[...] tende a utilizar muito mais técnicas de observação do que de interrogação. Procuram muito mais o aprofundamento das questões propostas” (GIL, 2008).

Anotação 07: A Abrangência

Após o estabelecimento da relação com a sociedade, o próximo passo foi determinar a abrangência do Ouro. Compreendi, então, que a transmutação pretendida se caracterizava por uma abrangência de ordem exploratória. Isso significa que o Ouro pretendido buscou gerar maior familiaridade entre a sociedade e a questão investigada. De acordo com Gil (2008), o tipo de abrangência exploratória pode fazer uso de recursos como levantamento bibliográficos, entrevistas com pessoas experientes ou envolvidas com o problema pesquisado, para proporcionar uma maior aproximação com a questão.

Anotação 08: Os procedimentos de campo

Adotei três tipos de procedimentos metodológicos ao longo do desenvolvimento da transmutação: o caminhar, a observação participante e os registros em diário de campo. A escolha desses três procedimentos foram fundamentais para a conquista do Ouro. Tais procedimentos me permitiram estabelecer conexões e entrecruzá-los, além de serem capazes de representar com fidelidade os posicionamentos assumidos para o desenvolvimento da pesquisa.

Registros em diário de campo: escrevendo sentimentos

Registrar, anotar, escrever, descrever, desenhar, expressar são verbos que certamente dizem respeito a esse procedimento metodológico. Como observado anteriormente, o diário de campo, além de ser um instrumento de registro, também pode ser entendido e representar um momento de análise. O diário de campo representou para mim o espaço onde a poesia do meu olhar pôde ser registrada. Os encontros, as danças, os movimentos, as luzes puderam ser capturados, para além das lentes de



uma câmera. Meus atravessamentos se transformaram em linguagens poéticas e foram expressados por meio de palavras e de croquis. Mas o que poderia ter sido objeto de registro, afinal?

Observação participante: um mergulho na vida

Esse procedimento metodológico foi interpretado como uma verdadeira imersão no objeto de estudo, na vida, na paisagem, no cotidiano e nas relações estabelecidas no espaço. Como já havia constatado a necessidade da vivência e da interação, entendi esse procedimento como apropriado na busca pela transmutação. Compreendi que quando podemos estar dentro, fora e principalmente entre podemos multiplicar as possibilidades de interpretações sobre o que podemos observar/vivenciar/investigar. Como será exposto a seguir, a observação participante transforma o pesquisador (alquimista!) em testemunha e coautor da observação.

“Defrontamos-nos em carne e osso com a realidade que queremos estudar. Devemos observar mais de perto os que a vivem e interagir com eles. Nessa expressão temos observação e participação. Temos então dois tipos de situações que se combinam: o pesquisador é testemunha (estamos na observação) e o pesquisador é co-autor (estamos na interação, na participação)” (GERHARDT, 2009, p. 101, grifos nossos).

A observação participante possibilita, por meio da escrita, descrevermos aquilo que foi vivenciado. Ao registrarmos nossa participação e nossa observação, podemos acessar novamente nossos sentimentos e atravessamentos. Esse tipo de procedimento também consegue levar à compreensão de questões subjetivas derivadas das relações sociais, das interações lógicas, das representações etc, por poder extrair seus dados e suas análises da experiência vivida (GERHARDT, 2009). Contudo, Fontana (2018) alerta que, para realizar uma observação participante de qualidade, o pesquisador precisa redobrar os cuidados e as atenções, pois não pode chegar em campo com preconceitos estabelecidos. Outro alerta importante volta-se à necessidade de se manter o espírito atendo e curioso, perspicaz e questionador. Esse procedimento também é pura alquimia, pois permite ao pesquisador o desenvolvimento de questões e de reflexões muito mais profundas. Mas como seria possível acessar o que seria observável?

O Caminhar: uma modalidade própria de percepção

No livro “Caminhar, uma filosofia” Frédéric Gros (2010) realiza uma linda reflexão quanto ao ato de caminhar, permitindo desenvolver conjecturas de onde pode ter surgido a busca pelo caminhar como prática estética. Ao longo dos capítulos, o autor vai contando a história de vários pensadores/filósofos, como Nietzsche, Kant, Rimbaud, Rousseau e Gandhi, que fizeram da



caminhada um hábito. Mas, mais que isso, tornaram-na um meio para acessar seus pensamentos e corporificar suas filosofias. O caminhar vivido e encarnado trata-se da soma, da multiplicação, do resultado sinérgico, obtido da minha forma de andar e de perceber a cidade, desde “O *Flâneur*” de Walter Benjamin, até o “Caminhar e Parar”, de Francesco Careri.

Walter Benjamin (2017), inicia o capítulo “O *Flâneur*” com citações, ao meu ver, poéticas. Acredito que não poderia introduzir, de maneira diferente, o que estaria por vir. Como poderia compor seu *flâneur* manifesto? Como conseguiria criá-lo diferente? Sou, como alquimista, incapaz de imaginar tudo isso de outro modo. A poesia capturada, vivida e sentida pelo *flâneur* me conquistou, me atravessou, transformou meu olhar e me possibilitou caminhar. Irei explicar a importância de “O *Flâneur*” em cada passo das minhas andanças e como ele foi capaz de trazer poesia ao meu olhar.

“O *Flâneur*” é um sujeito que busca a subversão. Para Benjamin (2017), subverter não era ir contra se opor ou confrontar, mas sim contornar até atravessar, deturpar até desvirtuar e distorcer até caminhar. O *flâneur* subverte quatro elementos: a solidão, a rapidez, o ocupacionismo e o consumo. A solidão, que para a maioria das pessoas pode ser considerada algo incomodo, triste ou pesado, é subvertida pelo *flâneur* quando ele faz uso desse anonimato para se esconder, se dissolver no meio da multidão, dissimulando solidão em liberdade de ser ele mesmo. A velocidade é subvertida quando o *flâneur* se permite ser lento, se permite parar/desacelerar, a diminuir o passo para observar toda a beleza e captar tudo que o atravessa.

*“Subversão do ocupacionismo. O flâneur resiste terminantemente ao **produtivismo** circundante, ao utilitarismo que o cerca. [...] Mas nem por isso ele se mantém inteiramente passivo. Não faz nada, mas está com todas as coisas encurraladas, observa, seu espírito conserva-se incessantemente atento. **E agarrando no ar os choques e os encontros, ele não para de criar imagens poéticas.** E se não houvesse um flâneur, cada qual seguiria seu próprio caminho, produziria sua própria sequência de fenômenos, sem que ninguém pudesse testemunhar daquilo que ocorre nos cruzamentos. **O flâneur nota as faíscas, as aproximações, os encontros**” (GROS, 2010, p. 180, grifos nossos).*

O *flâneur* subvertia o consumo devido a sua capacidade de não consumir e de não ser consumido pelo sistema. Nessa perspectiva ele sempre busca e se apropria de momentos, de encontros únicos, de instantes e de coincidências. Ele sempre captura no ar acontecimentos, a luz, os movimentos e as intensidades.

*“Essa criatividade poética do caminhante se conserva, entretanto, ambígua: como dizia Walter Benjamin, ela é uma **“fantasmagoria”**. Ultrapassa a atrocidade das cidades para*



*resgatar suas maravilhas passageiras, explora a poesia das coisas, mas sem se deter para denunciar a alienação do trabalho e das massas. **Esse flâneur tem coisa melhor pra fazer: remitologizar a cidade, inventar novas divindades, explorar a superfície poética do espetáculo urbano**” (GROS, 2010, p. 181, grifos nossos).*

Foi dessa forma que a poesia em meu olhar ganhou espaço, voz e liberdade. O *Flâneur* de Walter Benjamin conduziu-me a enxergar a subversão como forma de atravessar caminhos delicados e perigosos, dando-me a segurança de não ser percebida na multidão, de ir lenta ou até parar nos “cruzamentos”, de não consumir e nem ser consumida, de captar em vez de produzir. Em consonância com Benjamin (2017), Careri (2017) também demonstra como a prática do caminhar é importante e pode ser adotada como modalidade para perceber as conformações urbanas contemporâneas.

No livro “Caminhar e Parar” (2017) foram reunidos escritos e artigos da trajetória do professor e pesquisador italiano Francesco Careri. Caminhar não significa aplicar um método, mas, antes, uma prática operativa. Nesse contexto, a ideia de deambulação das antigas vanguardas artísticas é somada aos termos náuticos para descrever as conformações urbanas contemporâneas, lidas pela imagem do arquipélago e os procedimentos ligados ao perambular. Assim, para além do sentido situacionista que o vocábulo “deriva” nos remete, passa a ser descrito como: “[...] uma palavra que carrega consigo a ideia surrealista do acaso e do navegar ao sabor das correntezas, como um veleiro que se move sem vento e sem mapa [...]” (CARERI, 2017).

De forma análoga, Careri (2017), destaca que, por mais que haja a necessidade de termos o ar libertário da deriva nos percursos que fazemos pela cidade, ou fora dela, devemos ter parcimônia no momento de parar, ou “ancorar”; sendo importante nos perguntarmos: onde “ancorar”? E, assim, termos em mente, como construir uma relação com o território sem que sejamos hostis. De algum modo, o conceito de deriva também significa estabelecer sentidos para uma “arte do encontro”. Desta maneira, o caminhar como modalidade de percepção significa, não apenas navegar à deriva para poder cartografar a cidade e, assim compreender como se constrói, mas, fundamentalmente, implica ir ao encontro do Outro – lido aqui pela matriz foucaultiana; e, em última instância, buscar um encontro consigo mesmo e com o lugar, para assim produzir um devir-outro – aquele conhecimento precioso como ouro, que nunca se esgota, em uma leitura rizomática sobre o ser e estar no espaço.



Figura - 2: Registros, Observações, Caminhos para um devir-outro. FONTE: Autores (2019).

Considerações finais

Durante a introdução deste ensaio vários questionamentos foram lançados. Como validar uma pesquisa qualitativa? Como investigar usando o método da cartografia? Como realizar uma cartografia frente ao estudo das dinâmicas socioespaciais? Como garantir o caráter científico de uma pesquisa? Como multiplicar a possibilidade de conhecimento? Como expandir o olhar? Como intervir? Como se expressar? Como mapear forças, sensações e atravessamentos de um bairro? As respostas foram explicitadas ao longo do artigo, outras respostas podem ser encontradas nas entrelinhas do texto, conforme o olhar e a abertura de cada leitor, estudante e pesquisador.

O objetivo principal deste ensaio consistiu em contribuir com o debate sobre a Cartografia como metodologia possível para investigações das dinâmicas socioespaciais de um bairro. Tal objetivo foi



alcançado através das discussões suscitadas ao longo da argumentação do texto. Através das três pistas assumidas para realização da cartografia da Alquimista – a cartografia como pesquisa/análise-intervenção, a cartografia como método de acompanhar processos e a cartografia como política de narratividade –, deu-se significação a uma fundamentação teórico-metodológica que pode ajudar a referenciar cientificamente não apenas esta investigação, mas também estudos científicos correlatos. Para além disso, este artigo deu relevo ao ato de caminhar – como procedimento de apreensão e de percepção de cidades.

Este ensaio procurou tornar claro que, ao se desenvolver pesquisas qualitativas, a elaboração e construção de instrumentos, artefatos e procedimentos metodológicos próprios possibilita ao pesquisador aproximar-se, imergir e aprofundar-se ainda mais no/com o objeto e na/com a investigação a ser realizada. Procurou tornar claro, também, que a adoção desse tipo de metodologia (Figura 2) pode levar a resultados mais potentes e instigantes. O artigo constatou, ainda, que metodologias preestabelecidas, positivistas e quantitativas, demonstram-se pouco efetivas e pouco adequadas aos propósitos de uma investigação como a que foi aqui pensada. A título de perspectivas futuras, fica a ser explorado como o método da cartografia poderia contribuir para o avanço do conhecimento de outros assuntos e temas que também são compreendidos e correlatos à arquitetura e urbanismo.

Referências

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). In: *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009, pp. 52-75.

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo: Obras escolhidas*, Vol. 3. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2017, pp.198-264.

CARERI, Francesco. *Caminhar e Parar*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, pp. 10-36.

FOUCAULT, Michel. *A Microfísica do Poder*. 22a. edição, Rio de Janeiro: Graal, 2006.



FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel (Org.). *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 411-422.

FONTANA, Felipe. Técnicas de pesquisa. In: *Metodologia da pesquisa e do trabalho científico*. MAZUCATO, Thiago (Org.). Penápolis: FUNEPE, 2018.

FONSECA, J. J. S. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. *Métodos de pesquisa*. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2009.

GIL, A. C. *Método e técnicas de pesquisa social*. 6ª. ed. São Paulo: Atlas S.A, 2008.

GOULARTE, Raquel da Silva. *Interação, interacionismos: situando o interacionismo sociodiscursivo*. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/LeC/article/view/28049>> Acessado em: 30 janeiro 2020.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: Editora É Realizações, 2010.

MENEZES, Marlucci. *Do espaço ao lugar: do lugar às remodelações sócio-espaciais*. Horizonte antropológico, Porto Alegre, v. 6, n. 13, p. 156-175, 2000.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). In: *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009a, pp. 17-31.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. Por uma política da narratividade. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). In: *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009b, pp. 150-171.

TRINDADE, Rafael. *Deleuze – Rizoma*. 2013. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>> Acessado em: 06 janeiro 2020.

TYBEL, Douglas. *O que é pesquisa de campo*. 2017. Disponível em: <<https://guiadamonografia.com.br/pesquisa-de-campo/>> Acessado em: 29 janeiro 2020.

SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.



Minicurrículos:



Heber Macel Tenório Vasconcelos

Arquiteto e Urbanista – UFAL (2014). Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – PósARQ-UFSC da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

Correio eletrônico: by_vasconcelos@hotmail.com

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1290805936456727>



Evandro Fiorin

Arquiteto e Urbanista – UNESP (1998). Doutor em Arquitetura e Urbanismo – FAU-USP (2009). Estágio de Pós-Doutorado na Faculdade de Arquitetura do Porto (2015). Professor Adjunto do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina e dos Programas de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UNESP e UFSC (2018).

Correio eletrônico: evandrofiorin@gmail.com

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5599203800231511>

Como citar:

VASCONCELOS, Heber Macel Tenório; FIORIN, Evandro. A alquimista: um ensaio metodológico. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.19, e141, p. 1-21, jan./jun./2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/component/search/?searchword=alquimista&searchphrase=all&Itemid=101>

Submetido em: 2020-04-21

Aprovado em: 2020-06-13



**Arranjos na produção habitacional brasileira:
alguns pontos fora da curva**

*Arrangements in the brazilian housing production:
some points off the curve*

*Arreglos en la producción habitacional brasileña:
algunos puntos fuera de la curva*

Fernando Cesar Negrini Minto

Professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula

fminto@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/3538059265017666>

Marcos Martinez Silvos

Professor Associado e chefe do Departamento de Tecnologia da Construção da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro

silvos@fau.ufrj.br

<http://lattes.cnpq.br/2283078906548846>

Luciana da Silva Andrade

Professora Associada do PROURB Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro

luciana.s.andrade@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/3553671629574043>

Resumo:

A crise global cria demandas gerais e específicas e assevera, cada vez mais, as assimetrias e desigualdades nas sociedades. No campo da produção habitacional, o estudo e apropriação da técnica e a tecnologia podem contribuir na ruptura do ciclo de expropriação da força de trabalho e de domínio das classes que detêm os meios de produção. Todavia, historicamente, com a especialização do trabalho e com a divisão das disciplinas, desde o início da modernidade, as decisões técnicas têm se concentrado nas mãos de técnicos legitimados por uma racionalidade que,

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e147, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/arranjos-na-producao-habitacional-brasileira-alguns-pontos-fora-da-curva>



ao defender interesses do sistema econômico, subtraem alguns critérios fundamentais para determinar as melhores escolhas, como por exemplo a divisão social do trabalho, os impactos ambientais, as componentes simbólicas presentes no ambiente habitado, entre outras. Neste artigo, são lembradas algumas possibilidades tecnológicas na produção habitacional brasileira para além daquelas de caráter dominante e hegemônico. Expõem-se, aqui, ações práticas possíveis que podem conduzir outros trabalhos, futuros ou em curso, à uma condição de autonomia tecnológica, considerando agendas e problemas específicos, em realidades que permitem a inclusão de atores, outros, para além daqueles legitimados pela razão técnica.

Palavras chave: 1. Tecnologia, 2. Produção habitacional, 3. Autonomia

Abstract:

The global crisis creates general and specific demands and increasingly asserts the asymmetries and inequalities in societies. In the field of housing production, the study and appropriation of technology and technique can contribute to breaking the cycle of labor force expropriation and domination of the classes that own the means of production. However, historically, with the specialization of labor and the division of disciplines, since the beginning of modernity, technical decisions have been concentrated in the hands of technicians legitimized by a rationality that, in defending the interests of the economic system, subtract some fundamental criteria to determine the best choices, such as the social division of labor, environmental impacts, the symbolic components present in the inhabited environment, among others. In this article, some technological possibilities in Brazilian housing production are recalled in addition to those of a dominant and hegemonic character. Here, possible practical actions are presented, which may lead other work, future or ongoing, to a condition of technological autonomy, considering specific agendas and problems, in realities that allow the inclusion of actors, others, beyond those legitimized by technical reason.

Keywords: 1. Technology, 2. Housing production, 3. Autonomy.

Resumen:

La crisis global crea demandas generales y específicas e intensifica, cada vez más, las asimetrías y desigualdades en la sociedad. En el campo de la producción de viviendas, el estudio y apropiación de la técnica y la tecnología puede contribuir a romper el ciclo de expropiación de la fuerza de



trabajo y de dominio de las clases que detienen los medios de producción. Sin embargo, históricamente, con la especialización del trabajo y con la división de las cátedras, desde el comienzo de la modernidad, las decisiones técnicas se han concentrado en las manos de técnicos legitimados por una racionalidad que, al defender los intereses del sistema económico, eliminan algunos criterios fundamentales que podrían determinar mejores elecciones, como por ejemplo, la división social del trabajo, los impactos ambientales, las componentes simbólicas presentes en el ambiente poblado, entre otras. En este artículo, se recuerdan algunas posibilidades tecnológicas en la producción de viviendas en Brasil, más allá de aquellas de carácter dominante y hegemónico. Se exponen, aquí, acciones prácticas posibles que pueden llevar ciertos trabajos, futuros o en progreso, a una condición de autonomía tecnológica, considerando agendas y problemas específicos, en realidades que permiten la inclusión de otros actores, además de aquellos legitimados por la razón técnica.

Palabras clave: 1. Tecnología, 2. Producción habitacional, 3. Autonomía.

Apontamentos iniciais:

O pensamento iluminista ou positivista, que partia do pressuposto da neutralidade da técnica e da ciência, sofreu inúmeros questionamentos, já que desconsiderava ou inviabilizava algo fundamental: a existência de componentes ideológicos, mesmo no constructo tecno científico, que viabilizam estratégias e arranjos nos processos produtivos que beneficiam uma determinada parcela do tecido social. A esta, para se manter estável, detentora deste privilégio, lhe são garantidos e sustentados recursos diversos, obtidos por um processo de legitimação presente nas narrativas e nas práticas de segmentos econômicos que são de seu domínio. Exemplo disso, é a relações de trabalho que se mantêm às custas de um alto grau de exploração das forças produtivas sob o pretexto de “ampliar a produtividade”, graças ao esforço do trabalhador, coagido a fortalecer a empresa que lhe garantirá algum retorno em forma de salário e alguns poucos benefícios sociais.

Estas narrativas, na maioria dos casos, são responsáveis por engendrar complexas relações, tanto econômicas como sociais e culturais, potencializadas pelo uso das máquinas, nas quais processos – cujos participantes têm poderes decisórios extremamente assimétricos – são naturalizados e reproduzidos sem qualquer contestação. André Gorz (GORZ, 1989), na sua obra “Crítica da Divisão do Trabalho”, conclui que, para além de caráter ideológico, a técnica carrega em si práticas que

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e147, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/arranjos-na-producao-habitacional-brasileira-alguns-pontos-fora-da-curva>



conservam e preservam as relações de hegemonia dominantes. Afirma, ainda, que para transformar as relações de trabalho e sociais, é necessário que se recrie todo o arcabouço técnico, transformando completamente os processos produtivos, tendo em vista a construção de um caminho possível para a equalização das relações entre os envolvidos.

No tempo presente, novos desafios éticos são confiados às gerações vindouras. Nesse contexto, a Construção Civil – e mais precisamente trabalhado neste texto, a produção habitacional, pertinente ao Subsetor de Edificações – terá que lidar com a necessidade de se adequar a um terreno em disputa: por um lado, o aprofundamento de estratégias neoliberais aplicadas na produção da moradia e da cidade parecem ignorar qualquer tentativa de se manter as lógicas que defendem o direito à moradia e à cidade como objeto de políticas sociais (compreendendo-a como pura produção de mercadoria); e, por outro lado, com o avanço dos debates mais progressistas acerca dos limites éticos no uso dos recursos naturais, não se toleram mais os abusos no seu consumo – onde, cada vez mais, consolida-se a noção de que o trabalho também precisa atender a estes limites.

Todavia, a excepcionalidade ainda é um dos enquadramentos exóticos atribuídos para alguns processos de produção habitacional que são capazes de incorporar em suas tramas as agendas e questões que dizem respeito, concomitantemente, às relações sociais do trabalho, à distribuição justa dos ganhos, à comunicação aberta ou às urgentes pautas ambientais. Muitos destes pontos ficam à margem nas tomadas de decisão de produtores ou promotores do ramo no Brasil, relegando-os à peculiar condição de “práticas alternativas”. Estas desgastadas terminologias do tipo “construções alternativas” já não circunscrevem qualquer prática, de fato, transformadora ou emancipatória.

O que se pretende neste texto é uma abordagem crítica sobre o papel da tecnologia como veículo – mas também como consequência – em um processo de reapropriação da autonomia na eleição de valores que legitimam as ações. Serão comparadas algumas experiências nas quais as práticas “alternativas” foram justamente o contraponto à própria hegemonia dos processos de produção e de gestão no campo onde opera este ramo neste Subsetor da Construção Civil. Pretende-se, também, mostrar como, nestas experiências, alguns arranjos tecnológicos se consolidam – para além do papel de protagonistas numa ação comunicativa presente nestes casos – como disparadores na criação de



novos processos e ferramentas. Com o auxílio de alguns pensadores¹ que se ocuparam em pavimentar um campo teórico capaz de refletir de modo abrangente sobre a técnica, serão aqui analisados estes casos que darão suporte a uma reflexão crítica acerca dos atuais possíveis caminhos para a adoção de tecnologias (mais do que singulares ou distintas), de fato, alternativas e emancipatórias.

Ciência e Técnica na Produção Habitacional – uma trama idiotizante?

A Modernidade, como afirmam Adorno e Horkheimer (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), conduziu a sociedade a uma estranha condição de “racionalidade irracional”². A aposta era que, com o avanço da ciência e da técnica, uma ordem coerente para o encadeamento harmônico da economia nas organizações sociais – através de ciências e tecnologias que fossem capazes de ampliar as condições materiais e garantir mais tempo livre – se daria em prol da emancipação dos indivíduos em relação ao trabalho, com a justa distribuição dos ganhos sociais, e uma ligação intrínseca e respeitosa em relação ao meio natural. Todavia, o que ocorreu foi justamente um tipo de organização social sustentada pelo trabalho, com a incorporação de métodos gerenciais e da máquina nos processos produtivos, incorrendo em maiores jornadas de trabalho e em concentração dos ganhos nas mãos de quem detém os meios de produção. Neste contexto, os filósofos constatam que a técnica e a vida racionalizadas desconsideram as necessidades do indivíduo e assumem como objetivo da produção, apenas a reprodução de si mesma. Por sua vez, Jürgen Habermas, filósofo alemão, descreve em “Técnica e Ciência como Ideologia” (HABERMAS, 1997) uma complexa estrutura de sustentação de sistemas presentes no cotidiano da vida, responsável por legitimar escolhas e decisões – políticas e técnicas – para os modelos de reprodução da vida. Esta sustentação se dá, em boa parte, pela naturalização de processos exploratórios mediados por instituições que conferem legitimidade a algumas ações. Este autor defende a necessidade de se criar uma alternativa pelo caminho da comunicação. Uma comunicação que seja capaz de neutralizar estas instituições legitimadoras de um processo irracional evoluindo para uma prática por ele denominada “interação”.

¹ Dentre as obras mencionadas, destacam-se: MARCUSE H. *O homem unidimensional: Estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*. Trad. Robespierre de Oliveira, Deborah Christina Antunes, Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015; FEENBERG, A. *Tecnologia, Modernidade e Democracia*. Lisboa: MITPortugal, 2015; HABERMAS, J. *Técnica e ciência como ideologia*. Tradução de Artur Morão - Lisboa: Edições 70, 1997.

² ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e147, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/arranjos-na-producao-habitacional-brasileira-alguns-pontos-fora-da-curva>



De acordo com estes pensadores frankfurtianos, as relações sociais, mediadas por um sistema de comunicação comprometido com os ganhos de produção, estão submetidas a um ambiente de planificação, tanto dos conteúdos como nos métodos. Isto significa dizer que, para avançar para um estágio de equidade na distribuição dos ganhos, na real emancipação dos homens e das mulheres pelo trabalho e numa aliança, de fato, entre produção e preservação do ambiente natural, antes será necessária a desnaturalização dos processos atuais de legitimação das ações. Deste modo, parece claro o papel das Universidades – para além de outras estruturas de cultura e de educação – em desempenhar a função de catalisadores da transformação da ciência e da tecnologia considerando como valores, também fundantes, aqueles que ficaram apartados na lógica das relações capitalistas de produção. A importante contribuição de Ermínia Maricato em seu apelo no ensaio intitulado “Por um novo enfoque teórico na pesquisa sobre habitação”³, chama a atenção para a especificidade dos recortes das pesquisas sobre a produção da moradia ainda muito carentes de aprofundamento nas áreas de “organização e do processo de trabalho, como se estes fossem irrelevantes para o nível de produtividade”. Numa crítica sagaz, Maricato enumera, então, questões que ficam constantemente à margem nas pesquisas sobre habitação social no Brasil⁴, tais como a importância da organização e gestão do trabalho como força produtiva⁵ e os estudos sobre abstração nas relações de trabalho nas construções.

Outras abordagens sobre a ciência e a técnica, como, por exemplo, a do filósofo Gilbert Simondon (SIMONDON, 2020), conduzirão a sociedade a percepção da complexidade da trama que compõe as relações humanas. Utilizando os fenômenos físicos e biológicos reconhecíveis nas microestruturas, Simondon relaciona os estados da matéria com o processo de individuação: todo ser, em sua existência, pode passar por tantos processos de individuação quantas forem as exposições (e predisposições) a situações de exposição a “diferenças de potencial”. Para o autor, estes seres (e conjunto de seres) existem num estado prestes a se transformar, estado que ele chama de metaestabilidade (uma noção oriunda da teoria dos quanta). Nesta ampla e complexa concepção, Simondon alerta ainda que, quanto maior a complexidade da trama que compõe uma tecnologia, tanto maior será a possibilidade de emergirem novos arranjos, novas soluções. Acrescenta, ainda,

³MARICATO, E. Por um novo enfoque teórico na pesquisa sobre habitação. Cadernos metrópole 21, 1º semestre de 2009.

⁴No texto, Ermínia explicita a abrangente gama de pesquisas sobre o assunto, todavia, alerta para lacunas nas pesquisas no que se refere ao processo de produção da habitação. Para além de materiais ou técnicas isoladas, o processo de produção possui uma complexidade importante para ser explorada. Diz ela: “As forças produtivas não incluem apenas máquinas, equipamentos, novas fontes de energia, novos materiais, novos processos químicos ou eletrônicos, mas também a organização do trabalho”.

⁵Posterior a este artigo, esta questão é minuciosamente trabalhada por José Eduardo Baravelli em sua Tese de Doutorado publicada com o título: *Trabalho e tecnologia no Programa MCMV* (BARAVELLI, 2017).

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e147, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/arranjos-na-producao-habitacional-brasileira-alguns-pontos-fora-da-curva>



que estas novas soluções e arranjos poderão, na soma de várias funções, desempenhar um maior número de atividades sem aumentar o número de artefatos, é o que Feenberg nomeia como concretização da técnica⁶ (FEENBERG, 2015).

Finalmente concluímos, sob a luz destes apontamentos, que o processo de produção habitacional não é um processo isolado e estanque, ele não sobrevive independente de toda a produção social de bens de consumo, de informações e é marcado por uma complexidade equiparável à da individuação dos objetos técnicos, segundo as noções simondonianas. Para que se possa emergir para uma fase mais justa deste sistema social e econômico, há que se criar um campo novo para que a técnica, livre e aberta, possa fazer valer da sua condição metaestável, avançando para uma situação renovada e transformada. A ciência e a tecnologia, livres para operar segundo desejo de cada grupo, poderá representar a saída para a reflexão sobre novas epistemologias que trarão outras possibilidades e novas relações entre as forças produtivas.

Sobre os pontos fora da curva:

a. Uma tecnologia popular racionalizada.

No início dos anos 1960, em Pernambuco, na região metropolitana do Recife - PE, durante o governo de Miguel Arraes, ocorre uma experiência que mais tarde se tornaria uma das principais referências em projetos participativos para provisionamento de moradias para as classes mais pobres, o “Cajueiro Seco”. Capitanado pelo arquiteto Acácio Gil Borsóí, este projeto previa, dentre outras inúmeras iniciativas, a construção de unidades habitacionais com o uso da mão de obra local e cooperativada, uma reorganização da força produtiva que participaria na emancipação dos trabalhadores, habitantes dos mocambos, daquela região. Na ocasião, diferente das possibilidades já consolidadas pelo crescente mercado, foi eleita a taipa de mão (ou pau-a-pique) como uma das matrizes técnicas para a produção das casas. Este tradicional e peculiar modo de produção incorpora novos processos neste projeto: ao invés de se trabalhar de modo absolutamente artesanal, nesta

⁶ Por Concretização, Simondon “compreende o processo de multiplicação de funções propiciada pelas estruturas de um dispositivo”, isto é, quando um mesmo elemento técnico torna-se capaz de atuar em mais de uma função (como, por exemplo, as canaletas de uma esquadria – tanto atendem à função de bloquear o caixilho como também à própria capacidade estrutural dessa esquadria). FEENBERG, Andrew. *Simondon e o construtivismo: uma contribuição recursiva à teoria da concretização*. Sci. stud. [online]. 2015, vol.13, n.2, pp.263-281. Para uma aproximação da arquitetura e da construção às concepções simondonianas, ver LOPES, João Marcos de Almeida. *Em memória das mãos: o desencantamento da técnica na arquitetura e no urbanismo*. Doutorado. São Carlos: UFSCar, 2006.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e147, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/arranjos-na-producao-habitacional-brasileira-alguns-pontos-fora-da-curva>



experiência pernambucana optou-se pelo uso da pré-fabricação, decisão que certamente não só garantiu maior produtividade ao processo, mas que também garantiu acesso à informações sobre novos meios e novas práticas aos trabalhadores locais. Basicamente o projeto previa uma espécie de estandardização e uniformização para os arranjos das unidades habitacionais o que conferia ao processo ares de racionalização. Neste caso, a economia e o desenho da arquitetura se aliaram na produção destas casas preservando saberes locais.

Lidando com a massa de trabalhadores informais, distantes do 'operário padrão' que não conhecia os instrumentos e ferramentas do trabalho da construção convencional, Borsóti atuou no redesenho do processo produtivo da taipa, devolvendo o saber-fazer com o qual os invasores do Monte dos Guararapes podiam contar e lhes oferecendo a possibilidade de desenhar suas próprias casas a partir de um número reduzido de componentes modulares a disposição na cooperativa de materiais do conjunto. (SOUZA, 2010, p. 290)

A pré-fabricação do pau-a-pique, neste contexto, significava a inserção de um “elemento novo” num processo tradicional dentro de uma política pública e participativa. Borsóti abre a possibilidade de um rearranjo social capaz de caminhar rumo à emancipação coletiva. O grupo, reorganizado, estaria apto a participar na redução das distâncias entre camadas sociais e fazer uso das apropriações simbólicas do território com vistas a manutenção do fator legitimador deste novo modelo.

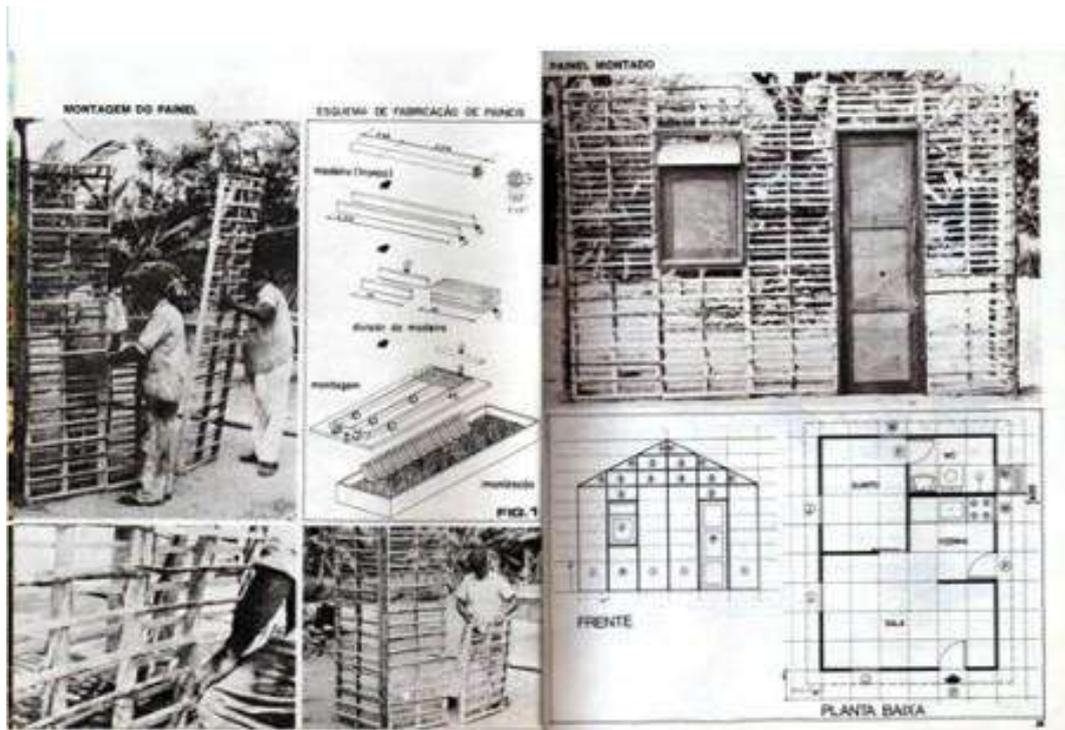


Figura 1(a) e 1(b) - Detalhes do sistema construtivo proposto por Borsói para a Região Metropolitana do Recife. Fonte: SOUZA, 2010.

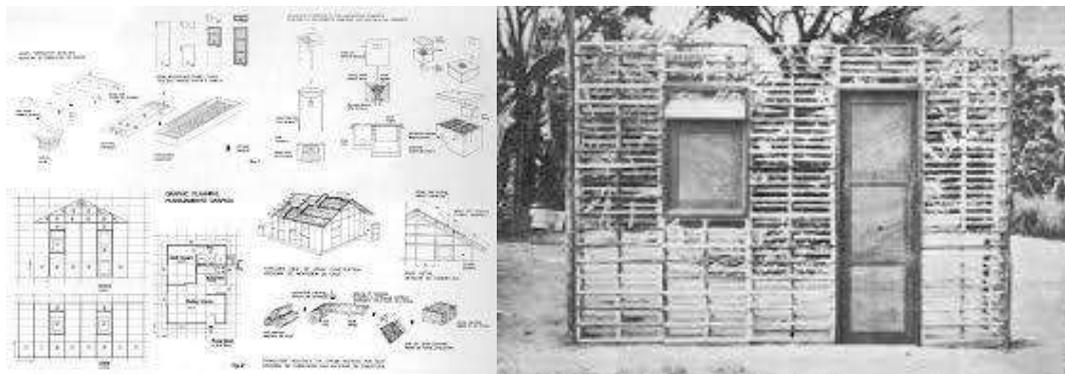


Figura 2(a) e 2(b) - Projeto de Acácio Gil Borsói para o cajueiro Seco - Fonte: SOUZA, 2010.

b. Tecnologia Industrial refuncionalizada.

Nos finais dos anos 1970 e início dos 1980, embalados pelas ideias de incremento e industrialização nos processos de produção da habitação, a gestão do então prefeito de Salvador, Mário Kertész, através da RENURB7 (Companhia de Renovação Urbana de Salvador), encampa um projeto que se

⁷ Empresa de capital misto, diretamente ligada ao Gabinete da Prefeitura, responsável por administrar os recursos públicos do Fundo Municipal de Desenvolvimento Urbano – FMDU – destinados às operações de provisionamento de infraestrutura e equipamentos urbanos.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e147, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/arranjos-na-producao-habitacional-brasileira-alguns-pontos-fora-da-curva>



torna referência para trabalhos de melhorias em áreas precárias de moradia, o “Projeto Vale do Camurujipe”⁸. Quando assume, engajado em visões mais progressistas e num momento politicamente oportuno (haja vista a relativa diminuição das pressões exercidas pela ditadura militar), a administração municipal reconduziu as estratégias anteriores⁹ no setor habitacional e urbano. Ao invés da simples remoção, foram executadas diversas obras de melhorias garantindo a permanência das famílias no local¹⁰.

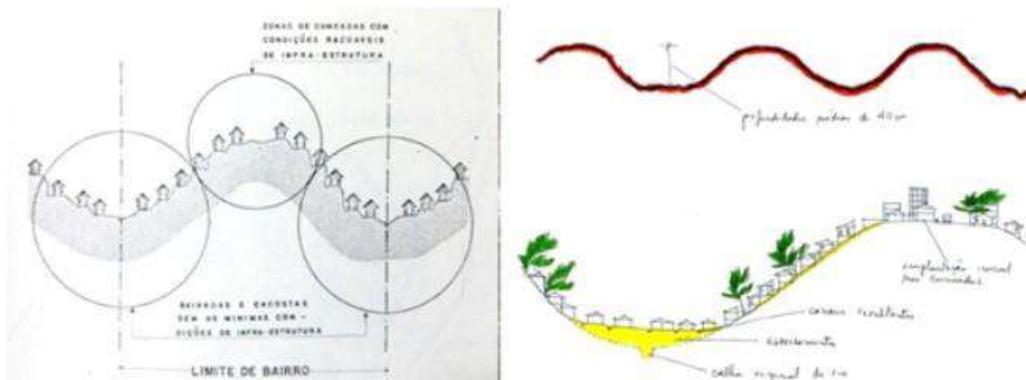


Figura 3 – Comparação entre os projetos da OCEPLAN e os de João Filgueiras Lima para o Vale do Camurujipe. Fonte: EKERMAN, 2018.

Neste contexto, a argamassa armada pré-moldada utilizada em larga escala emerge como opção tecnológica para viabilizar inúmeras soluções para equacionar problemas de contenções geotécnicas, drenagem de águas pluviais, circulação vertical, iluminação e melhorias habitacionais. Dentro da RENURB, os projetos executivos e a fabricação dos componentes para a realização das obras eram da responsabilidade do arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé). Com esta experiência, Lelé ensaia um processo que, embora de matriz industrial, possibilitava construção de novos arranjos em função de necessidades e demandas específicas. Cada componente projetado era dotado com recursos e versatilidade para instalações e aplicações diversas, um avanço enorme do ponto de vista da otimização do tempo e do trabalho humano, para além das possibilidades criativas e da

⁸ A tese de doutoramento do arquiteto Sérgio Ekerman representa uma importante contribuição rica em informações sobre este tema: EKERMAN, Sérgio Kopinski, *TECNOLOGIA E TRANSFORMAÇÃO. Pré-fabricação para reestruturação de bairros populares e assistência técnica à autoconstrução*. Tese de Doutorado. PPG-AU. UFBA, 2018.

⁹ Em experiência anterior, o então prefeito Jorge Hage adota uma estratégia diferente ao remover a favela “Novo Marotinho”, o que acarretou, como resposta, em manifestações populares contra esta gestão.

¹⁰ Este caso do Vale do Camurujipe está sendo relatado aqui nesse artigo como evidência da possibilidade da aplicação da pré-fabricação de componente. Todavia, é digno de nota que a experiência de urbanizar ao invés de remover já havia se tornado presente em vários outros casos, como por exemplo as práticas do grupo QUADRA, com Carlos Nelson Ferreira dos Santos no Rio de Janeiro nos anos 60, como relatado em SANTOS, C. N. F. *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981 e BLANK, Gilda, *Brás de Pina: experiência de urbanização de favela*, IN VALLADARES, Lícia do Prado (org), *Habitação em Questão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e147, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/arranjos-na-producao-habitacional-brasileira-alguns-pontos-fora-da-curva>



diversificação no uso destes componentes. Neste caso, a finalidade social dos elementos construtivos estaria atrelada à racionalidade técnica.

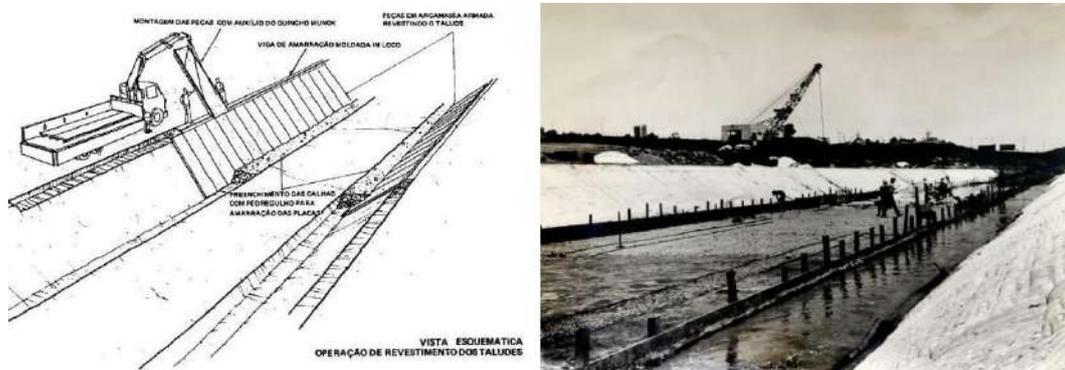


Figura 4 - Vista esquemática e fotos das obras de macrodrenagem e revestimento de taludes das margens do Rio Camurujipe com peças pré-fabricadas de argamassa armada. (a) Vista esquemática; (b) foto da obra. Fonte: EKERMAN, 2018.

c. Tecnologias que nascem da experimentação.

O Conjunto Marechal Rondon, localizado no município de Caucaia, periferia de Fortaleza – CE, foi a localidade da implantação de uma política de desfavelamento organizada pelo CONPOR (Conselho Popular do Rondon), Município de Fortaleza e o grupo GRET (*Groupe de Recherche et d'Exchange Technologique* – entidade francesa). A região metropolitana de Fortaleza contava com 2,5 milhões de habitantes dos quais aproximadamente 540.000 viviam em favelas. Em 1988 foi firmado um acordo entre a prefeitura do município, o CONPOR e o GRET. O Programa de Inovações para Moradia Popular (PIMP), ou simplesmente o projeto “Mutirão 50” – que foi premiado na segunda conferência das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos – Habitat II, como uma das doze experiências exitosas no mundo – destacou-se pela extensa gama de iniciativas, em sua maioria de gestão participativa. O planejamento das ações neste projeto previa a construção de – para além das habitações – espaços para abrigar programas de ativação da vida coletiva naquela comunidade. Na contramão das corriqueiras propostas para conjuntos habitacionais, cujo uso era estritamente para fins de moradia, o “Mutirão 50”, através de sucessivas operações evolutivas, foi abastecido de um pequeno centro comercial explorado economicamente pela própria população usando os excedentes como recurso que auxiliava no financiamento do projeto, através de um fundo comunitário. Criaram ainda um micro distrito industrial que contava com serralheria, fábrica de chinelos, mochilas, brinquedos e carpintaria. Ao final, neste processo auto gestor, foram construídos: 1 creche para 50 crianças, o micro distrito industrial, o pequeno centro comercial, três galpões para pré-fabricação, além, é claro, das 50 unidades habitacionais.



Na primeira etapa, foi construído o primeiro dos galpões, experiência que representou a possibilidade de um treinamento em processos construtivos e na fabricação de blocos de terra comprimida (BTC). Numa segunda etapa, outros três galpões foram construídos quando puderam ser ensaiados processos de pré-fabricação em ferrocimento, blocos de pedra e produção de aparelhos sanitários. Esta experiência habilitou os mutirantes ao projeto participativo de 2 modelos de casas que, por sua vez, culminou no encaminhamento da produção “in loco” de elementos para a construção das casas, como cobogós, vigas, peitoris, painéis de alvenaria armada, caixas d’água, calhas, blocos de fundação, entre outros. Esta experiência agrupa uma grande quantidade de agenciamentos gestados pela população que se organizou num novo sistema de produção e gestão social de bairros populares. Aqui, nesta experiência, a alienação, a naturalização dos modelos impostos por sistemas de linguagem dominante e a planificação dos processos legitimados por instituições de interesses hegemônicos passaram ao longe! A possibilidade da experimentação prática construtiva na produção dos galpões foi o que alavancou o processo de trocas de conhecimentos, garantindo aos moradores a competência para participar, com o devido conhecimento, das decisões técnicas no projeto para a produção das habitações.

d. Democracia participativa e economia ecológica.

Entre os anos de 1977 e 1982, sob a administração do arquiteto e então prefeito Dirceu Carneiro, a cidade de Lages em Santa Catarina abrigou uma experiência exitosa em gestão participativa que contou com práticas sociais transformadoras em diversos setores da administração pública. Através da organização de grupos representativos nos bairros da cidade, a população foi capaz, junto à administração pública, de criar cooperativas de trabalho nas áreas de habitação, saúde e agricultura. Para além da organização representativa, a população se manifestou ativa também nos mutirões de construção – não somente na construção de unidades para moradia, mas também na construção de equipamentos públicos. Avançando para uma nova fase, as ações de Dirceu Carneiro superaram algumas lacunas da administração pública anterior, marcada por ações rodoviaristas e voltada ao desenvolvimento industrial¹¹. Neste período, os processos construtivos e os de cuidados com a terra seguiam um padrão ecossistêmico, sempre atento às reais demandas, consolidadas nas assembleias, viabilizando geração de trabalho e de renda e repensando a organização do trabalho. Os núcleos de

¹¹ Gestão de Juarez Furtado, eleito em 1972.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e147, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/arranjos-na-producao-habitacional-brasileira-alguns-pontos-fora-da-curva>



bairro foram organizados em mutirões de construção que eram responsáveis pela gestão dos recursos e, também, pela manutenção da benfeitoria. Com este arranjo, a liberdade e a diversidade foram fatores determinantes para o desenvolvimento coletivo¹² de soluções técnicas para a viabilização das construções com baixíssimo orçamento¹³. Algumas destas alternativas foram: a) o uso do barro local para produzir tijolos e telhas fabricados numa olaria experimental à base de gasogênio; b) criação de um “Banco de Materiais”, um entreposto para depósito de materiais oriundos das demolições na cidade e que posteriormente seriam reutilizados em outras obras; c) uso da Bracatinga (madeira nativa) inteira como material estrutural para as coberturas, e d) recuperação da antiga técnica local de uso da argamassa de barro e areia para assentamento dos tijolos, tornando desnecessária – para este componente - a compra do cimento de Itajaí; e) construção de uma horta comunitária (conhecida como “Hortão”, implantada numa área pública contígua ao aeroporto) e capaz de garantir alimentos a uma parte mais pauperizada da população. Estas ações reunidas conferem a esta comunidade um status de nova ordem. A partir da reorganização política engendrada desde a sua menor fração (as associações de bairro) até o modelo de gestão das próprias obras (para as melhorias nos bairros, eram as assembleias das associações que priorizavam as áreas a serem atendidas) foi possível garantir um território capaz de abrigar valores de outras ordens. Para além do ritmo de produtividade ou das normativas que sustentavam as políticas anteriores, as decisões e escolhas técnicas neste contexto se apoiavam por vezes na consciência ambiental e em outras nas demandas sociais por ações mais integrativas e consorciadas. Nitidamente, foi a possibilidade de abertura para estes valores que viabilizou aquelas decisões técnicas.

¹² Segundo o autor Marcio Moreira Alves: “A necessidade é a mãe da invenção, e o pessoal do Mutirão se tem revelado altamente inventivo”. ALVES, 1980. P.52

¹³ Ressalta o autor que, mesmo com toda a organização social do trabalho e com a nova estrutura representativa das associações de bairro ou dos Núcleos Agrícolas, a principal fragilidade na administração municipal ainda continuava: escassez de fundos municipais.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e147, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/arranjos-na-producao-habitacional-brasileira-alguns-pontos-fora-da-curva>



Figura 5 - Outdoor instalado na entrada da cidade de Lages durante a gestão de Dirceu Carneiro - Fonte: ALVES, 1980.



Figura 6 - Transporte dos materiais de construção. Trabalho das associações de moradores em Lages. Fonte: Correio Lageano - 18/07/2014. Imagem disponível em: <https://menteslucidas.wordpress.com/2014/08/21/experiencias-pioneiras-de-gestao-democraticas-no-brasil>. Acesso em 02 jan. 2020.

Desafios para uma nova fase: movimentos, universidades e outros atores.

A atual política de financiamento para projetos e construções para as moradias destinadas à população de baixa renda padece de problemas antigos ainda não solucionados. A crise da habitação no país não é um problema isolado e não será solucionada se atacada com ações isoladas. Em outras palavras, como já afirmara Engels, o provisionamento de casas – em si, somente – não



será capaz de resolver o problema de moradia. Algumas possibilidades de alteração, tanto da dotação de recursos materiais, como dos sistemas de comunicação e de trocas, das relações de trabalho e de consolidação de novas práticas políticas, são historicamente construídas na somatória dos acúmulos de experimentações, fracassos e êxitos. Nesta parte do artigo, pretende-se apontar perspectivas para a construção de novas possibilidades no quadro que se instaura.

*

Uma das maiores dificuldades, na atual conjuntura política, para conquistas no penoso caminho das lutas por moradias dignas, reside na dificuldade em se estabelecer critérios para a construção do campo legitimador que apoia as escolhas e oriente caminhos possíveis. Em parte, isto se dá pela ruptura democrática e desnorteamento geral ocasionados pela polarização entre as orientações políticas nacionais que acirraram as disputas nos campos ideológicos nublando questões centrais e dificultando enormemente a clareza na centralidade das principais pautas e agendas a serem defendidas. Por outro lado, mas não menos dificultador, os fundos e políticas sociais para habitação reduziram-se desde a saída do Partido dos Trabalhadores (PT) do poder, resultando numa lacuna irremediável nestes processos produtivos.

Sem os vultosos recursos destinados à construção de moradias que, desde 2009, com a implantação do programa nacional Minha Casa Minha Vida (MCMV) do então Ministério da Casa Civil, garantira fluxo de caixa suficiente para a manutenção de ações neste setor pelas grandes empreiteiras no país (que são aquelas capazes de investir, não somente em máquinas, mas em pesquisas para desenvolvimento técnico), desacelera-se a capacidade produtiva e com isso há a redução nos investimentos para estes setores. A escassez, tanto do dinheiro como do ritmo de novas incorporações imobiliárias, atingiu em cheio a população que se vê hoje sem muitas opções para a solução do problema, recorrendo em grande parte dos casos a duas alternativas: à autoconstrução, muitas vezes desassistida, ou à espera por dias melhores.

Mas há ainda, sobreviventes, os movimentos de moradia. E, junto deles, outros atores que participam em lentas conquistas. Estes grupos, organizados segundo diferentes demandas e contingências, têm experimentado modelos organizacionais com fins a ensaiar tecnologias possíveis e, também, para obterem algum recurso para a construção de habitações e equipamentos. A racionalização – como no caso do Cajueiro Seco – a múltipla funcionalidade de componentes híbridos pré-fabricados – como no caso do Projeto Vale do Camurujipe – Tecnologias que nascem da experimentação – como na experiência do “Mutirão 50” – a economia ecológica – como no caso

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e147, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/arranjos-na-producao-habitacional-brasileira-alguns-pontos-fora-da-curva>



de Lages – e a democracia participativa, que concorre para decisões em consenso – como na maioria dos exemplos aqui citados – estas estratégias estão todas “postas à mesa” para que, avaliadas e ponderadas, sejam aplicadas para a obtenção de um modelo que supere os novos desafios.

Uma possibilidade, neste sentido, está sendo trabalhada na “Ocupação Solano Trindade” em Duque de Caxias – RJ. Através de um acordo de cooperação entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e o Movimento Nacional de Luta pela Moradia (MNLN), estão sendo construídas frentes que compõem uma teia de ações inter-relacionadas. Iniciativas como oficinas para formação em técnicas de construção, cooperativa de cozinheiras, frentes de ensino (cursos pré-vestibulares), além do necessário projeto para as unidades habitacionais todo ele pensado pela população e pela assessoria técnica, estão transformando o que poderia ter sido somente mais um condomínio habitacional em uma experiência plural, multifuncional e, na medida do possível, buscando a construção de um território “alternativo”. Antes mesmo de ser construída a primeira unidade habitacional, a ocupação já conta com uma horta comunitária, um sistema descentralizado de tratamento de efluentes (uma bacia de evapotranspiração – BET), um espaço onde está sendo iniciada a construção de um centro experimental de construção, ações estas engendradas num processo participativo cuja gestão é do próprio movimento. Tal como na experiência de Lages, a intenção neste trabalho é iniciar a construção de algumas benfeitorias para que seja possível avaliar uma gama considerável de possibilidades construtivas que serão a base técnica para o projeto definitivo das 108 casas. Recursos casados – advindos de campanhas de arrecadação, festas e uma emenda parlamentar – estão sendo unificados num fundo de obras que garantirá esta experiência inicial. Ainda não existe o recurso para a construção das unidades habitacionais, mas, certamente, este processo criará cenários mais favoráveis – seja pela expertise adquirida no processo, seja pelo volume de contrapartidas – à sua captação.



Figura 7 - Construção autogerida de uma fábrica experimental na "Ocupação Solano Trindade" em Duque de Caxias - RJ. Imagem: Acervo do coletivo CATÁLISE.



Figura 8 - Produção de painéis pré-fabricados de alvenaria armada na Ocupação Solano Trindade em Duque de Caxias - RJ - Foto do autor.



Figura 9 - Produção de painéis pré-fabricados de alvenaria armada na Ocupação Solano Trindade em Duque de Caxias - RJ - Foto do autor.

Já em São Paulo, na região do Parque São Rafael, a Associação Leste 1 em parceria com a assessoria técnica USINA, tem sido protagonista em uma outra experiência de conjunto multifuncional e auto gestor. À espera do recurso – que ainda há de vir, por intermédio do Programa Minha Casa Minha Vida – Entidades –, as famílias se mobilizaram, através da Associação e, com recursos próprios, para a compra de materiais, trabalharam autonomamente na gestão das obras – inclusive com dias de mutirões de construção compostos por eles – para edificar um pequeno centro comercial que deverá ser a forma de garantir, para além do trabalho, renda para continuar operando o projeto. Embora os componentes do sistema construtivo dos edifícios sejam pesados vista a escala das edificações, neste centro comercial foi possível a adoção de outras técnicas – cuja escala se adequa às capacidades de carga do próprio corpo humano. Com um sistema construtivo apropriado, foi possível atrelar atividades de construção contratada atuando nas estruturas verticais, enquanto o mutirão pode operar na pré-fabricação de componentes de cobertura em alvenaria armada. Esta simultaneidade não só diminuiu o tempo da obra como também admitiu a participação de parte das pessoas sem grande experiência na construção civil. Certamente, esta experiência elevou as capacidades interpretativas e de leitura do contexto das famílias implicadas neste processo de autogestão, garantindo a elas condições reais de opinar nas decisões das ações técnicas para além de um parlamentarismo de opinião.



Figura 10 – Obras de edificação do Centro comercial – Parque São Rafael. (a) obra finalizada; (b), (c) e (d) montagem da cobertura de alvenaria armada - Fonte: acervo USINA, 2019.

Enfim, sem incorrer no equívoco de supor a compreensão da conjuntura, mas, pelo contrário, assumindo sua incompletude, estes grupos que continuam trabalhando, convencidos do tamanho do problema e fiéis a ideia de uma sociedade justa possível, devem construir suas estruturas de trabalho sempre abertos às acomodações das contingências, assumindo as diferenças e as especificidades de cada caso e compreendendo que, para além de uma metodologia específica, a tendência agora é a predisposição. Duas importantes posturas devem prevalecer e permanecer na composição destes desenhos sociais e tecnológicos: 01 – Abertura para que se organizem diferentes arranjos técnicos de acordo com as diferentes demandas e territorialidades; 02 – Tender, sempre, à ampliação da quantidade de atores – sejam eles humanos¹⁴ ou não – envolvidos. É desta ampliação que se poderá partir para uma condição mais eficaz de uma concretização das técnicas, numa aproximação à teoria de Simondon. E, será nesta modalidade de técnica revista, suportada pela pré-disposição às adaptabilidades, que a autonomia destes atores poderá ser mantida.

Referências

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

ALVES, M. M. *A força do povo: Democracia participativa em Lages*. Prefácio: Maurício Tragtenberg. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

BONDUKI, N. G. (org.). *Habitat: as práticas bem-sucedidas em habitação, meio ambiente e gestão urbana nas cidades brasileiras*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

EKERMAN, S. K. *Tecnologia e transformação: Pré-fabricação para reestruturação de bairros populares e assistência técnica à autoconstrução*. Tese de Doutorado. PPG-AU. UFBA, 2018.

¹⁴ LATOUR, B. *Reagregando o Social*. Salvador: EdUFBA, 2012.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e147, p. 1-21, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/arranjos-na-producao-habitacional-brasileira-alguns-pontos-fora-da-curva>



- ENGELS, F. *A questão da habitação*. Belo Horizonte: Aldeia Global, 1979.
- FEENBERG, A. *Tecnologia, Modernidade e Democracia*. Lisboa: MIT Portugal, 2015.
- FERREIRA, A. L. S. *Lages: Um jeito de governar*. São Paulo: Pólis, 1991.
- GORZ, A. *Crítica da divisão do trabalho*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- HABERMAS, J. *Técnica e ciência como ideologia*. Tradução: Artur Morão - Lisboa: Edições 70, 1997.
- LATOURE, B. *Reagregando o Social*. Salvador: EdUFBA, 2012.
- LOPES, J. M. A. *Em memória das mãos: o desencantamento da técnica na arquitetura e no urbanismo*. Doutorado. São Carlos: UFSCar, 2006.
- LOPES, J. M. de A.; RIZEK, C. S. *O mutirão autogerido como procedimento inovador na produção da moradia para os pobres: uma abordagem crítica*. In: CARDOSO, A. L.; ABIKO, A. K. *Procedimentos de gestão habitacional para população de baixa renda*. Porto Alegre: ANTAC, 2006.
- MARCUSE, H. *O homem unidimensional: Estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*. Trad. Robespierre de Oliveira, Deborah Christina Antunes, Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015.
- MIRANDA, A. C. *Autogestão habitacional no Rio de Janeiro: O acúmulo de experiências e a Influência do Programa Minha Casa Minha Vida Entidades*. In: XVIII ENANPUR 2019. Anais [...], 2019.
- MUNIRIN, A. *A práxis dos movimentos sociais na Região de Lages*. 1990. Dissertação de Mestrado – Centro de Ciências da Educação. UFSC, 1990.
- PETRUS P. SILVA, F.; ANDRADE, L. S. *O comum e as ocupações urbanas de moradia: reflexões a partir da Ocupação Solano Trindade*. In: 2º Seminário Internacional Urbanismo Biopolítico, 2018.
- SANTOS, C. N. F. *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- BLANK, G. *Brás de Pina: experiência de urbanização de favela*. In: VALLADARES, Lícia do Prado (org), *Habitação em Questão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- SERAGELDIN, I. *The architecture empowerment*. Londres: Academy editions, 1997.
- SILVA, F. P. P.; ANDRADE, L. S. . *O Morar além do Estado e do Mercado: o espaço comum e as ocupações urbanas de moradia*. In: SEMINÁRIO URBANISMO NA BAHIA - URBANISMO EM COMUM: novas formulações do urbanismo enquanto tecnologia social, Salvador, 2017.



SIMONDON, G. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. São Paulo: Editora 34, 2020.

SOUZA, D. B. I. *Reconstruindo o Cajueiro Seco: arquitetura, política social e cultura popular em Pernambuco (1960-1964)*. São Paulo: Annablume, 2010.

Mini currículos



Fernando Cesar Negrini Minto

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo (UNIMEP, 1998), mestrado pelo Departamento de Tecnologia da FAU USP (2009) e é doutorando no PROURB – FAU – UFRJ

Correio eletrônico: fminto@gmail.com

Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3538059265017666>



Marcos Martinez Silvano

Possui graduação em Engenharia Civil (UFBA, 1997) e mestrado e doutorado pelo Programa de Engenharia Civil (COPPE/UFRJ, 2003). Atualmente é Professor Associado, Chefe do Departamento de Tecnologia da Construção da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (DTC-FAU/UFRJ) e Professor do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRJ.

Correio eletrônico: silvano@fau.ufrj.br

Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2283078906548846>



Luciana Andrade

Professora Associada do PROURB-FAU-UFRJ, Brasil. É arquiteta-urbanista da FAU-UFRJ e é doutora em Geografia pelo PPGG-UFRJ. Fez pós-doutorado na Universidade Bauhaus-Weimar, entre 2005 e 2006 e no PPGAU-FA-UFBA, entre 2018 e 2019. Ela é pesquisadora do CNPq.

Correio eletrônico: luciana.s.andrade@gmail.com

Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3553671629574043>

Como citar:

MINTO, Fernando Cesar Negrini; SILVOSO, Marcos Martinez; ANDRADE, Luciana. Arranjos na produção habitacional brasileira: alguns pontos fora da curva. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.19, e147, p. 1-22, jan./jun./2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/arranjos-na-producao-habitacional-brasileira-alguns-pontos-fora-da-curva>

Submetido em: 2020-05-12

Aprovado em: 2020-06-23



PANORAMA VERDE: UM PARALELO ENTRE A VEGETAÇÃO DA CIDADE MODERNA E DA CONTEMPORÂNEA

GREEN PANORAMA: A PARALLEL BETWEEN THE VEGETATION OF THE MODERN AND CONTEMPORARY CITY

PANORAMA VERDE: UN PARALELISMO ENTRE LA VEGETACIÓN DE LA CIUDAD MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

Matheus Maramaldo Andrade Silva

<http://lattes.cnpq.br/1168026728043259>
mmaramaldo@gmail.com

Resumo:

O verde, configurado a partir de árvores, arbustos, forrações e demais estratos, tem um diálogo variado dentro da paisagem. Em uma perspectiva mais associada a sua essência *stricto sensu*, é captado pela lente dos observadores como parte da “mãe natureza”, onde o compêndio geográfico e as raízes *rousseauneanas* fatalmente nos enveredam para uma análise pastoril da vegetação, para a densidade das imensidões vegetadas ou os detalhamentos específicos da botânica, em que cada elemento *fitofisiológico* ou *fitomorfológico* é essencial. Em um momento mais recente, a ciência tem nos alterado os simples contextos ligados ao olhar ou extremamente presos a especificidade da matéria, sendo a nossa noção acerca do verde um intenso bombardeio de imagens e falas associadas a proteção ambiental. Neste texto, em um pequeno resgate com tentativas de leituras, queremos ver se isso também se manifesta em visões anteriores num parâmetro comparativo com o agora, observando com maior interesse o verde da urbe sonhada e construída Moderna e o desenvolvimento vegetal da polis contemporânea, tomando como base o Plano Piloto de Brasília por que não, filho da dicotomia de crescer fadado a comparação recorrente entre o que é o seu núcleo duro e pouco mutável com o que já a faz parte da metrópole.

Palavras-chaves: Vegetação Urbana. Panorama. Moderno. Plano Piloto



Abstract:

The green, configured from trees, shrubs, herbs and other strata, has a varied dialogue within the landscape. In a perspective more associated with its stricto sensu essence, it is captured by the lens of observers as part of the "mother nature", where the geographical compendium and the rousseaunean roots fatally throw us for a pastoral analysis of vegetation, for the density of vegetated immensity or the specific details of botany, in which each phytophysiological or phytomorphological element is essential. At a more recent time, science has changed the simple contexts linked to the look or extremely stuck to the specificity of matter, and our notion of green is an intense bombardment of images and statements associated with environmental protection. In this text, in a small rescue with reading attempts, we want to see if this is also manifested in previous visions in a parameter compared to the now, observing with greater interest the green of the dreamed and built modern city and the plant development of contemporary polis, based on the Pilot Plan of Brasilia... why not, son of the dichotomy of growing doomed the recurring comparison between what is its hard and unchangeable core with what is already part of the metropolis.

Keywords: Urban Flora. Panorama. Modern Architecture. Pilot Plan of Brasília

Resumen:

Verde, configurado a partir de árboles, arbustos, forraciones y otros estratos, tiene un diálogo variado dentro del paisaje. En una perspectiva más asociada con su esencia stricto sensu, es capturada por la lente de los observadores como parte de la "naturaleza madre", donde el compendio geográfico y las raíces rousseauneanas nos envuelven fatalmente para un análisis pastoral de la vegetación, para la densidad de los imensidés vegetados o los detalles específicos de la botánica, en la que cada elemento fitofisiológico o fitomorfológico es esencial. En un momento más reciente, la ciencia ha cambiado los contextos simples vinculados a la apariencia o extremadamente pegado a la especificidad de la materia, y nuestra noción de verde es un intenso bombardeo de imágenes y declaraciones asociadas con la protección del medio ambiente. En este texto, en un pequeño rescate con intentos de lectura, queremos ver si esto también se manifiesta en visiones anteriores en un parámetro comparado con el ahora, observando con mayor interés el verde de la ciudad moderna soñada y construida y el desarrollo vegetal de la polis contemporánea, basada en el Plan Piloto de Brasilia... por qué no, hijo



de la dicotomía de crecer condenado la comparación recurrente entre lo que es su núcleo duro e inmutable con lo que ya es parte de la metrópolis.

Palabras clave: Vegetación urbana. Panorama. Moderno. Plan Piloto de Brasília

Introdução

As colinas crescentes, as encostas,
de estatísticas mentem diante de nós a subida íngreme de tudo,
subindo, como todos nós a descer.

No próximo século ou aquele além disso,
eles dizem, vales, pastos, podemos nos encontrar lá em paz
se nós fizermos isso.

Para escalar estas cristas próximas
uma palavra para você, para você e seus filhos:

Ficar juntos aprenda com as flores vá luz

Para as crianças, Gary Snyder

“O homem emudeceu, é a imagem que fala. Pois é evidente que só a imagem pode manter-se no mesmo passo da natureza (PASTERNAK apud BACHELARD, s/d, p.265)”. Esta frase é um tanto provocadora para um início de texto, atitude até mesmo recomendável de ser evitada, contudo Bóris Pasternak põe em sintonia sintética e cinestésica um ponto fundamental deste texto: a imagem diante do mundo natural e do mundo construído.

As configurações e expectativas que temos frente à natureza são líquidas, com mudanças substanciais erguidas pela evolução do conhecimento humano e sua passagem por diversas experimentações artístico-científicas (THOMAS, 1988). Os conceitos que construímos acerca da vegetação não são diferentes, e no que tange o diálogo e uso da mesma nas cidades, tal experimentação se faz ainda mais rica, com fases de interpretação de aproximação, outras de afastamento (ALMEIDA, 2011; MASCARÓ, MASCARÓ, 2015).



Passando pelo século XX, por exemplo, com a vinda do movimento Moderno, parece que tivemos uma contextualização do verde urbano no qual o elemento vegetal não era situado como espécies bem definidas (a planta X e a planta Y) ou conceito principal dos projetos, mas uma mancha significativa que dialogava com estruturas mais centrais – caso dos eixos e edificações (MACEDO, 1992). Já hoje, século XXI, temos uma inversão do papel da vegetação nas cidades, algo diferente do apresentado antes (ou pelo menos dizem que é diferente), em que as plantas possuem funções cada vez mais delineadas, com técnicos atribuindo uma capacidade impressionante as árvores, arbustos e ervas de angariar potenciais e transformá-los em solução – isso passa muito pela questão da sustentabilidade, a qual permeia toda e qualquer conversa sobre urbe que tenhamos hoje em dia (MASCARÓ, MASCARÓ, 2015).

Diante disto, questiona-se se temos mesmo essa grande diferenciação em menos de 100 anos. O papel do verde nas cidades mudou de forma tão substancial da era corbusiana para o período da Agenda Ambiental? Infere-se que sim, o projeto moderno não se apropriou da vegetação como elemento ambiental, mas essencialmente estético, e com as alterações dadas pela agremiação de novos conceitos, temos atualmente explorado muito mais nichos referentes ao mundo vegetal que antes. Contudo, em um exemplo prático, uma cidade moderna não teria mesmo, na sua concepção, arraigada uma contextualização diferente para as plantas? Sugere-se ver a cidade de Brasília, Brasil, como recorte a ser investigado para comprovar ou não que a arquitetura moderna de fato subjugou o verde a uma paleta de cores ou a uma sensibilidade maior, analisando os exercícios de concepção, construção e desenvolvimento da vegetação nessa cidade.

Espera-se, assim, que este texto esboce um exame que permita ao leitor verificar se de fato o pensamento moderno se deteve a um movimento mais artístico ao emoldurar as plantas, como também entender as mudanças parciais e totais que a configuração da vegetação urbana teve desse período para o que temos agora, um mundo com maior presença de hortas urbanas e cálculo de gás carbônico. Por que mudamos tanto? Ou só reciclamos valores com novos nomes?

Panorama vegetal e o mundo construído pelo Moderno

Compreendido este objetivo, voltemos a afirmativa de Pasternak do primeiro parágrafo. O panorama está muito ligado ao conceito de imagem – basicamente é imagem – e está imbricada também ao conceito de paisagem, pois esta última, de alguma forma, nasceu da observação da natureza com a

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e132, p. 1-15, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/sustentabilidade/panorama-verde-um-paralelo-entre-a-vegetacao-da-cidade-moderna-e-da-contemporanea>



pintura e somente tempos depois, séculos na verdade, começou a ter sua construção galgada em composições filosóficas e antropológicas (SANDEVILLE JÚNIOR, 2005). O panorama, dos seus primórdios como era enxergado aos dias atuais tem evoluído de maneira ascendente, de tal forma e ser fortemente explorado em seus mínimos detalhes, principalmente de um jeito mercantil, visto que “*uma imagem vale mais que mil palavras*” (TAPIA, CARLOS & ALVES, 2017):

[...] O peso da propaganda e da fantasia da mídia para iludir a realidade da segregação e da exploração social e interpenetração das esferas pública e privada faziam com que as grandes preocupações metafísicas do modernismo, as questões fundamentais do ser e do significado da vida, a comandar até então a produção do espaço, passassem a ser absolutamente remotas e sem sentido, sendo substituídas por uma espécie de imediatismo [...] (FAGGIN, 2004, p.65)

Temos uma supervalorização da visão e do que esperamos encontrar a frente, sendo a cada dia uma sucessão imagética associada a uma cultura de *status quo* e verdades impostas (TAPIA, CARLOS & ALVES, 2017). Contudo, o que é um panorama e o que ele tem a ver com o verde, principalmente para a discussão que queremos provocar entre o exercício modernista e o contemporâneo com os elementos vegetais?

De modo geral, associamos a palavra “panorama” a um recorte amplo visual, ou seja, ao ver algo a frente, temos um quadro, o qual pode ser natural ou construído, grande ou pequeno, claro ou escuro, mas sempre um campo ótico. Os planejadores espaciais e/ou artistas detêm um conhecimento que justamente dita o que se deseja que seja visto, pois posicionam os elementos compositivos onde esperam certos efeitos, ou condicionam o observador a ter enquadramentos que permitam imaginar ou ver de forma próxima ao que desenham.

Dentre tais elementos, a vegetação é um dos objetos dos quais os planejadores exploram estes efeitos visuais, e, nas urbes, foi-se burilando como representar e expor as plantas de maneira a mais ou menos explorar uma concepção artística e/ou funcional (BAZIN, 1988, WATERMAN, 2009). Se em um dado momento domesticamos parte do que antes era a selva, fomos aprendendo a cultivar vegetais (de forma geral e não exclusiva à legumes) nas proximidades das nossas construções, em um contexto de aproximação cauteloso e sensível, a partir do que considerávamos de natureza o suficiente para nossas necessidades (THOMAS, 1988; WATERMAN, 2009). Passado o período medieval (não que antes e durante não houvesse algum grau de envolvimento), o homem e sua cidade passaram a encarar



o verde como elemento compositivo, tão moldável quanto a tinta acrílica ou os mosaicos de tijolos que erguiam castelos e igrejas (BAZIN, 1988, WATERMAN, 2009), trazendo-nos para um conflito que é parte do cerne deste texto: **plurifunção x objetificação**, ou talvez **holisticidade x panorama**.

Para exemplificar isto e nos debruçar em maior concisão, há de se destacar a composição de idas e vindas dos séculos (BERQUE, 1994): Renascimento/Barroco *versus* Romantismo, por exemplo, em uma leitura basal, trata de uma clara sobreposição de cargas semânticas entre a cidade e sua vegetação, onde temos um mundo antes comandado pela decisão antropocêntrica, de definição da natureza através do desenho bastante geométrico – Versailles, de André-le-Nôtre – e o entendimento, logo em seguida, através do contato com cidades mais populosas e desenvolvidas, inclusive em suas mazelas, o diagnóstico da necessidade do afastamento, da volta as experiências de bosques, redutos e outros espaços longínquos e sem hierarquia de traços retilíneos ou oriundas de formas perfeitas - Stourhead, de Henry Hoare – (BAZIN, 1988; PHAIDON PRESS, 2003). Há ainda uma necessidade de domesticação do que se considera natural (THOMAS, 1988), porém não do mesmo jeito. Na primeira ideia, permite-se um vislumbre essencialmente ótico de poder, associado a uma racionalidade perfeita de perspectivas; já na segunda onda, a temperatura dos fatos nos leva a conceitos igualmente estudados, entretanto, mais leves, onde o panorama acompanha o respirar, o ouvir e o tocar, não totalmente deslocados das hierarquias de poder, mas com mediações entre o perfeccionismo e uma simples tela desfalcada de erros (BAZIN, 1988; PHAIDON PRESS, 2003).

De alguma maneira, temos esta dualidade entre nosso passado recente e a contemporaneidade, cujos processos se julgam panópticos e nos tornam assustadoramente exigentes (BESSE, 2006).

Neste paralelo, inicialmente, trazemos a cidade do início do século XX, de assinatura ainda muito presente com o arquiteto, a qual tem como modelo o Moderno, sendo densamente experimentado. Em livros acerca da teoria por trás deste estilo, caso de *Por uma arquitetura* e *Planejamento Urbano* (CORBUSIER, 1971; *Idem*, 1976), revivemos na cidade e suas edificações revolucionárias, o diagnóstico de que as plantas são como as máquinas, por um lado, despoluidoras, intervindo em um problema grave das cidades pós-revolução industrial, sem correntes de ar e marcadas pela fuligem, de forma precisa e eficiente, e por outro, elemento compositivo, onde a pintura tem suas personagens bailarinas e o verde é pano de fundo para o espetáculo. Metáforas a parte, nos parece que, assim como toda a filosofia que rege os traçados e a forma dos edifícios, **no pensamento Moderno, a vegetação é parede, vazio que destaca algo mais importante que é o elemento construído (Figuras 1 a 3):**

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e132, p. 1-15, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/sustentabilidade/panorama-verde-um-paralelo-entre-a-vegetacao-da-cidade-moderna-e-da-contemporanea>

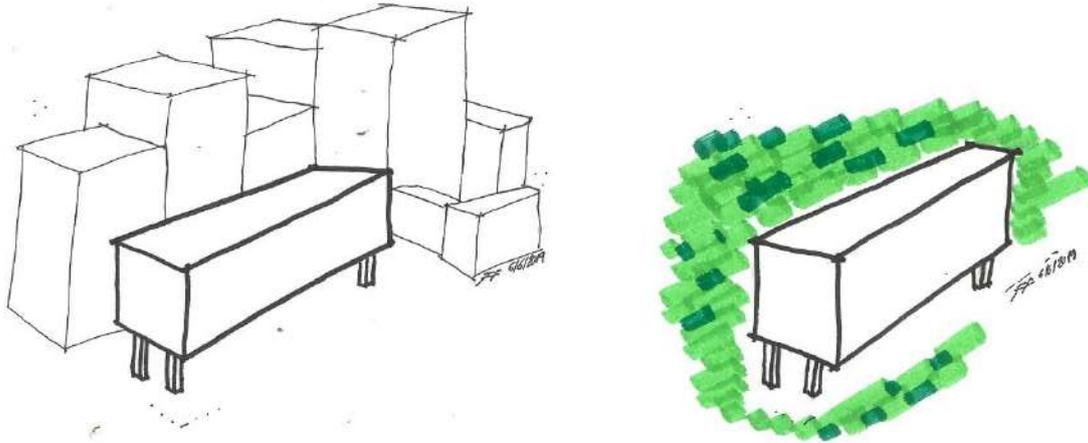


Figura 1 – Contrastes 1 - Ruído edificado e destaque para o prisma com o fundo uniforme. Fonte: Autor

Esta visão da planta, como elemento de fundo do edifício, como entidade a ser contida em um plano qualquer ou em um vaso, continua a ser amplamente utilizada [...] Muito desta visão está contida em princípios estereotipados do urbanismo moderno sobre áreas verdes [...] Nesta forma de posicionamento a ideia de projeto com planos horizontais e verticais é simplificada dentro do conceito figura-fundo onde o edifício é a figura e a vegetação, arvoredo ou o gramado se constitui em um cenário de apoio (MACEDO, 1992, pp.13-14).

Quando vemos projetos como da *Ville Savoye* (Le Corbusier) ou da *Farnsworth House* (Mies van der Rohe), o que é enxergado? A arquitetura. O pouso leve das edificações é inebriante e é completado por um extenso plano de fundo verde (ou marrom no outono) que nunca se destaca frente aos prédios. Isso, assim, se repete nas propostas para cidades como é o caso de *Ville Radieuse* e *Chandigarh* ou mesmo bairros. Os desenhos são claros definidores de que as malhas e edificações são os núcleos definidores e que precisam ser marcados na paisagem, enquanto a tinta verde favorece a clareza das composições (Figuras 1 a 3):

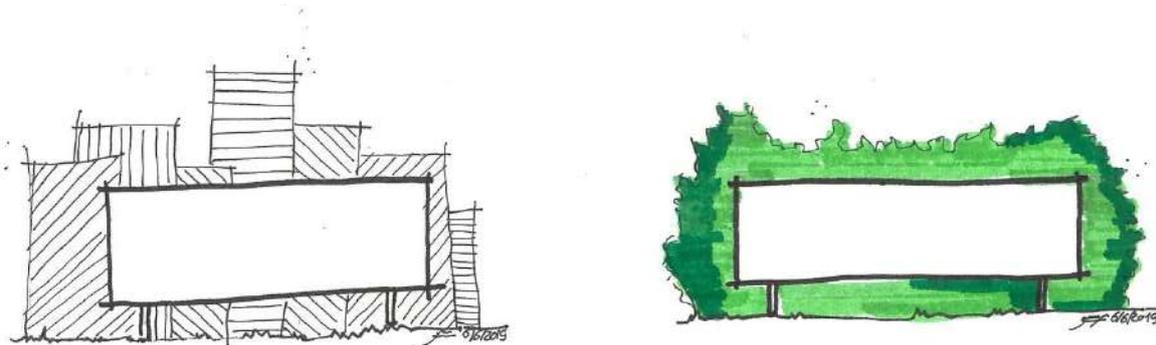


Figura 2 – Contrastes 2 - Ruído edificado e destaque para o prisma com o fundo uniforme. Fonte: Autor

A vegetação destina-se aí unicamente ao embelezamento dos pátios, não participa da paisagem da rua e o ganho dessa falta será muito importante para a cidade (CORBUSIER, 1971, p.93).

Possivelmente o leitor pode estar se perguntando: e no caso dos projetos de Burle Marx, Thomas Church ou Garrett Eckbo? A vegetação se comporta da mesma maneira? Certamente que não. Porém, veja a nossa discussão, em termos de cidade, projetistas voltados para as áreas livres pouco ou nada tinham de envolvimento com a concepção das urbes e seus quadriláteros internos, sendo chamados para elaborar jardins e parques já delimitados pelo planejamento urbano (MACEDO, 2015).

Temos aqui o exercício de reforço inequívoco da paisagem ótica através do jogo morfológico (mesmo que o discurso possa tentar disfarçar seu real propósito).

Panorama vegetal e o mundo construído após o Moderno

Se por um lado a construção do estilo moderno, no tocante a deliberação sobre as cidades, levava a projetos em que o verde não despontaria como elemento principal ou ao menos co-principal da malha urbana, a ultrapassagem deste período histórico devolveu em parte a leitura funcional ao seio da discussão.

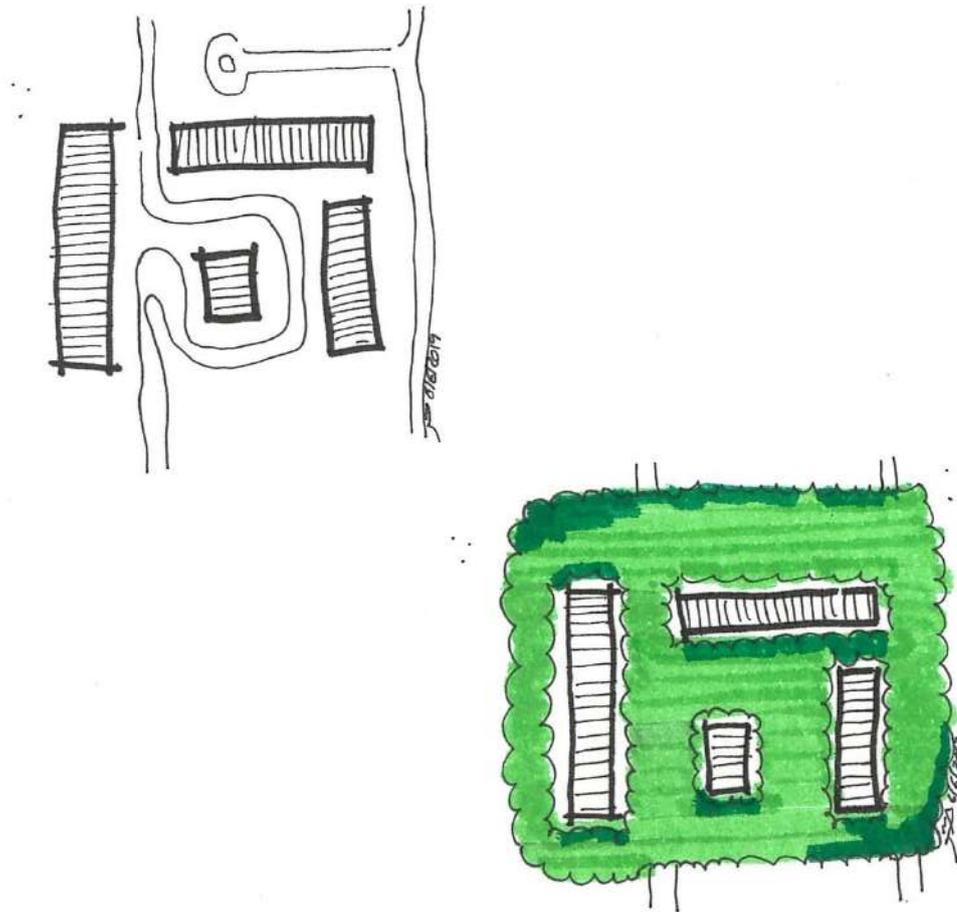


Figura 3 – Contrastes 3 - Ruído edificado e destaque para os prismas com o fundo uniforme. Fonte: Autor

Na cidade contemporânea, o espaço para o unidirecional é bem menor, em que nos voltamos para um diálogo plurifacetário e a crítica está presente para cada ausência de análise (ROGERS, 2001).

O planejador certamente é promovedor de discurso, contudo, a sociedade e a política econômica detêm uma representatividade quase sempre superior à do técnico (ROGERS, 2001). O verde nesta história é interconectado a diversos serviços e na urbe passa a ter destaque, seja pela implantação seja pela sua falta (MACEDO, 2015). Contenção de encostas, sombreamento, produção de oxigênio, etc, são alguns dos serviços prestados e não deixam de ser pontuados, sendo por vezes a árvore ou as forrações parte essencial ou a mais importante do projeto arquitetônico e urbanístico (MASCARÓ, MASCARÓ, 2015). A estética, que nunca foi perdida como meta, é agora mais uma parte do quebra-cabeças, deixando de ser a única ou isolada entre si e outra função desassociada (BERQUE, 1994; BESSE, 2006).



Temos agora figuras como os planos diretores, manuais de arborização para cidades, feiras e conferências sobre o clima, biomas e vegetação e um processo midiático feroz que não permite mais modelos em que a justificativa é filosófica, rasa ou meramente cênica (MASCARÓ, MASCARÓ, 2015). O panorama agora é possível ao usuário, mas na sociedade da informação ler a paisagem é um exercício que leva principalmente a questionamentos ambientais e culturais:

Além disso, as cidades geralmente estão localizadas em ambientes-chave - em rios, em portos oceânicos, ou perto da linha de queda, onde as cachoeiras fornecem o poder da água. Portanto, as grandes cidades tendem a se desenvolver em locais cruciais para conservação biológica. Se estamos interessados em conservação biológica, então devemos começar a projetar habitats e ambientes urbanos, bem como designar legalmente áreas de natureza selvagem e preservar (D. B. BOTKIN, C. E. BEVERIDGE, p.5, 1997).

Somos instigados a mudar o espaço, e o que antes era considerado panorama técnico, esboçado e erguido pelo homem moderno sem a intenção de se modificar pelo usuário não tão polido, esfarelou-se em interações da população com seus espaços livres muito mais ativas. A contemporaneidade trouxe paisagens bem mais mutáveis – com excesso de informação por vezes, é verdade -, onde o espaço é bem mais democrático. O verde, desta forma, cansa de ser somente contemplado e distante e passa a de fato ressignificar as áreas por onde permeia, seja em pomares, seja em projetos ambiciosos de requalificação urbana.

Brasília: um caso de extrapolação do verde modernista?

Entretanto, quando analisamos uma linha temporal, há 100% de estratificações quanto ao pensamento moderno na estruturação urbana relativo à paleta vegetal? É possível verificar que não. A vivência e as peculiaridades de certos autores e certos países fez com que visões estilísticas/políticas não se sobressaíssem por completo. Vide Brasília.

Tendo como exemplo esta cidade, que passa por um rápido processo de metropolização, há esta separação entre o projetado e o que é enxertado, em que se revela uma forma mais tênue e sensível de abordagem das plantas do que o cartesianismo Moderno poderia exigir (PANERAI, 2006; MACEDO, 2015).



A cidade planejada, conforme podemos observar *in loco* e captar de textos como *Arquitetura* ou *Brasília Revisitada* (COSTA, 1987; *Idem*, 2003), não estava de todo envolvida por uma vegetação asséptica, sendo a *escala bucólica* um exemplo de desconstrução da objetificação simples (TELES, 2005). O verde serviria como elemento funcional, para amenizar as temperaturas, a seca e trazer ar puro, mas também seria um polo recordativo/experiencial, no qual o usuário poderia estar conectado novamente ao que lhe vem das lembranças da infância, comer frutas próximo de casa e ter contato com uma fauna pouco possível nas outras grandes cidades (COSTA, 2003; TELES, 2005) (Figura 4). No entanto, mesmo com o projetista do Plano Piloto tendo uma grande bagagem de experiências a parte do Movimento Moderno, a época e as influências o fizeram ainda transmissor deste modelo. Em um trecho de *Brasília Revisitada*, Lúcio Costa sugere a continuidade da adoção dos plantios em bosque, *com particular ênfase ao plantio de massas de araucária, no entorno direto da Praça dos Três Poderes* (COSTA, 1987).

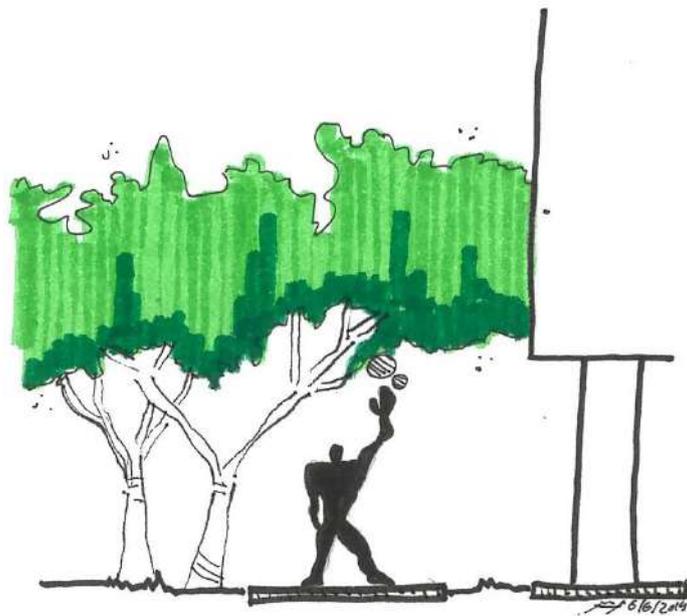


Figura 4 – Uma capital verde: Nos pilotis da capital do Brasil, muito do pensamento corbusiano, todavia, muito dos hábitos mineiros, baianos, cariocas e paulistas. Uma infinidade de possibilidades a partir do panorama. Fonte: Autor

O que será isto se não um diálogo franco entre cenários? O prédio branco do Congresso Nacional, os Palácios, todos eles se destacariam com um fundo regular e escuro. A cidade, assim, tem a vegetação também como elemento cênico, onde, além de representante máximo de uma das suas 4 escalas, se faz molde panorâmico, vazio escuro (verde) para que a obra edilícia e os traços dos caminhos sejam preponderantes no campo visual.



Na metrópole Brasília, temos um intercâmbio de funções avassalador, com inversões no que é o verde purista do plano, para o verde holístico. A vegetação está associada a beleza cênica, mas não somente isso, ao que representa no contexto de estar em um parque, em uma rua ou em um quintal. O “cinturão verde” das superquadras, mais conectado ao que dizem autores como e Mascaró e Mascaró (2015), explora a infraestrutura, com drenagem, captura de gás carbônico e a proteção contra agentes patógenos, ou se conecta cegamente ao termo “sustentabilidade”, fazendo-nos entender que temos uma cidade mais sustentável quase que exclusivamente por termos mais árvores. Nesta urbe frenética, guiada pela mídia, perdemos padrões isolados ou mesmo um insumo inerte para o desenho para o verde brasileiro ser um verde mais complexo e possivelmente guiado por ele mesmo, dialogando de forma completamente diferente do que foi implantado no início da cidade (TELES, 2005).

Quem está em destaque? Hortas comunitárias, agroflorestas, jardins elaborados, jardins de chuva, bosques e campos cerratenses. Na metrópole Brasília, temos espaço para tudo isso e mais um pouco, mudando e muito a dinâmica de como o espectador, antes doutrinado, usufrui do espaço e da arquitetura moderna, em um deleite bem mais interativo.

Considerações finais

Observando esta evolução, sem a pretensão de esgotar o assunto, em um apanhado rápido, percebeu-se que construímos uma ideia nova do que é a vegetação nas cidades e no nosso imaginário, sendo que em poucos anos - menos de um século – o trabalho com este elemento morfológico e ambiental das cidades deixou de ser um objeto opaco e sintético, com funções muito certas e de prática majoritariamente cênica, para um artefato polivalente, central em diversas leituras. Ficam alguns pontos a se discutir, pois Brasília, mesmo sendo expoente de um contexto de um estilo arraigado de cátedras, teve como autor alguém sensível a poética brasileira e de raízes menos internacionais, percebendo-se que a escala do pedestre em meio ao verde tinha uma importância sentimental.

Será a Brasília Moderna e a Brasília Metrópole, no que tange a vegetação, menos distantes do que nosso relato? Temos aqui um desdobramento e um intercâmbio constante entre o que é panorama cênico e o que é vivência, ambiente e função. O Moderno, segue assim, com suas cátedras, porém, se vê isolado, no qual a dinâmica das cidades e do pensamento do homem faz mudar o como enxergamos o vegetal nas suas antes simples manchas de tinta verde.



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, C. S.. “Converter” a natureza em cultura? O mundo natural e as novas sensibilidades em relação aos animais, às plantas e à paisagem. *Revista Esboços*, Florianópolis (Brasil), V.18, n.25., pp. 310-315, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. [S.l.], sem editora, s/d, p.182-354.

BAZIN, G. *Paradeisos, ou l'art du jardin*, 1ªed. Paris (França): Ed. Chêne, 1988. 264p.

BERQUE, A. (org.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, 1ªed. Ceyzérieu, França: Editions Champ Vallon, 1994. 123p.

BESSE, J.. *L'espace public: espace politique et paysage familier*. In: *Rencontres de l'espace public*, Lille Métropole Communauté Urbaine, 2006, Lille (França). *Annales de Rencontres de l'espace public*, Lille Métropole Communauté Urbaine, Lille (França), 2006, 19p.

BOTKIN, D. B., BEVERIDGE, C. E.. City as environment. *Revista Urban Ecosystems*, S.l., v.1, 1997, pp. 3–19.

CORBUSIER, L.. *Planejamento Urbano*, 2ªed. São Paulo (Brasil): Editora Perspectiva, 1971. 204p.

_____. *Três Estabelecimentos Humanos*, 2ªed. São Paulo (Brasil): Editora Perspectiva, 1976. 268p.

_____. *Por uma arquitetura*, 2ªed. São Paulo (Brasil): Editora Perspectiva, 1977. 208p.

COSTA, L.. *Brasília Revisitada*, 1987. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=280>. Acessado em 23/04/2019.

_____. *Arquitetura*, 2ªed. Rio de Janeiro (Brasil): Editora José Olympio, 2003. 160p.

FAGGIN, M. A.. Natureza e Cultura: Paisagem, Objetos e Imagens. *Revista Paisagem e Ambiente*, São Paulo (Brasil), nº18, 2004. p.59-70.



MACEDO, S. S.. A vegetação como elemento de projeto. *Revista Paisagem e Ambiente*, São Paulo (Brasil), V. 4, p. 11-41, 1992.

_____. *Quadro do Paisagismo no Brasil: 1783-2000*, 2ªed. São Paulo (Brasil): EdUSP, 2015 148p.

MASCARÓ, J. L., MASCARÓ, L. E. A. R.. *Vegetação Urbana*, 3ª ed. Porto Alegre (Brasil): Editora +4, 2015, 232p.

PANERAI, P.. *Análise Urbana*, 1ª ed. Brasília (Brasil): Editora UnB, 2006. 198p.

PHAIDON PRESS. *The Garden Book*, 1ªed. Nova Iorque (Estados Unidos): Phaidon Press, 2003. 520p.

ROGERS, R.. *Cidades para um pequeno planeta*, 1ªed. Barcelona (Espanha): Ed. Gustavo Gili, 2001, 180p.

SANTOS, M.. *Metamorfoses do Espaço Habitado*, 1ªed. São Paulo (Brasil): Editora Edusp, 2014, 136p.

SANDEVILLE JÚNIOR, Euler. Paisagem. *Revista Paisagem e Ambiente*, São Paulo (Brasil), nº20, 2005. p.137-162.

TAPIA M., CARLOS & ALVES, M.. Townscopes y Contra Paisajes, cuestiones de un urbano contemporáneo. *Risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo (Brasil), v. 15, 2017, pp.6-22.

TELES, D. M.. *Tratamento paisagístico de espaços livre públicos de Superquadras do Sudoeste: O abandono da concepção modernista*. 2005. 84fls. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - PPG-FAU, Universidade de Brasília, Brasília (Brasil), 2005.

THOMAS, K.. *O homem e o mundo natural – mudanças de atitudes em relação as plantas e animais: 1500 – 1800*, 1ªed. São Paulo (Brasil): Companhia das Letras, 1988, 454p.

WATERMAN, T.. *Fundamentos do Paisagismo*, 1ªed. Porto Alegre (Brasil): Editora Bookman, 2009. 200p.



Minicurrículo:



Matheus Maramaldo Andrade Silva, doutorando no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-UnB (PPG-FAU UnB).

Correio eletrônico: mmaramaldo@gmail.com

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1168026728043259>

Como citar:

SILVA, Matheus Maramaldo Andrade. Panorama verde: um paralelo entre a vegetação da cidade moderna e da contemporânea. **5% Arquitetura + Arte, São Paulo**, ano 15, v. 01, n.19, e132, p. 1-15, jan./jun., 2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/sustentabilidade/panorama-verde-um-paralelo-entre-a-vegetacao-da-cidade-moderna-e-da-contemporanea>



Uma discussão sobre as transformações recentes da Avenida Paulista

One discussion about the Current Transformations of The Paulista Avenue

Uma discusión sobre las recientes transformaciones de la Avenida Paulista

Bruna Leite Evangelista Pimentel

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade São Judas Tadeu

<http://lattes.cnpq.br/0666572822828846>

brunaepfernandes@gmail.com

Edite Galote Carranza

Professora do Centro de Pesquisa da Universidade São Judas Tadeu

prof.ecarranza@usjt.br

<http://lattes.cnpq.br/0223302717584477>

Resumo

Este artigo analisa o processo de reconhecimento da Avenida Paulista como um símbolo cultural e ambiental. Desde sua inauguração em 1891, a avenida tornou-se um símbolo da cultura Paulistana e concentrou a elite paulistana que residia em palacetes. Nos anos 1950, ela era símbolo da modernidade com seus exemplares de arquitetura moderna. Por volta de 1970, a avenida consolidou-se como centro financeiro da cidade. Nos anos 1990, ela recebeu as primeiras manifestações culturais de rua. O objetivo é discutir as mudanças de perfil da Avenida Paulista desde sua inauguração até os dias de hoje, quando a avenida se torna um símbolo cultural e ambiental da cidade. O artigo consta de três partes: na primeira parte discute a construção de edificações sustentáveis e as reformas de edifícios (*retrofit*) norteadas por certificações. Na segunda parte, traz a discussão sobre a cultura material e imaterial que representa avenida a partir de pesquisa de campo. Por fim, a terceira parte traz a discussão sobre sustentabilidade e os benefícios consequentes do fechamento da avenida aos domingos. Conclui que a Avenida Paulista está se tornando um novo símbolo para a sustentabilidade do espaço construído do século XXI.

Palavras-chave: Avenida Paulista, Sustentabilidade, Construção Sustentável



Abstract

This article analyzes the process of recognizing Avenida Paulista as a cultural and environmental symbol. Since its inauguration in the year 1891, the avenue has become a symbol of Paulistan culture. In the 1950s, it was a symbol of modernity with its modern architecture. In the 1970s, it became the city's financial center. In the 1990s, it received the first street cultural manifestations. The objective is to discuss the profile changes of Paulista Avenue since its inauguration until the present, when the avenue became a cultural and environmental symbol of the city. The article consists of three parts: in the first part it discusses the construction of sustainable buildings and buildings renovations (*retrofit*) guided by certifications. In the second part, it brings the discussion about the material and immaterial culture from field research. Finally, the third part brings the discussion about sustainability and the consequent benefits of closing the avenue on Sundays. It concludes that Avenida Paulista is becoming a new symbol for the sustainability of the space built in the 21st century.

Key Words: Paulista avenue, Sustainability, Sustainable Construction

Resumen

Este artículo analiza el proceso de reconocer la Avenida Paulista como un símbolo cultural y ambiental. Desde su inauguración en 1891, la avenida se ha convertido en un símbolo de la cultura paulistana. En la década de 1950, era un símbolo de modernidad con sus ejemplos de arquitectura moderna. Alrededor de 1970, la avenida se consolidó como el centro financiero de la ciudad. En la década de 1990, la avenida recibió los primeros eventos culturales callejeros. El artículo consta de tres partes: en la primera parte, analiza la cultura material e inmaterial que representa una vía basada en la investigación de campo. Finalmente, la y los consiguientes beneficios de cerrar la avenida los domingos. Concluye que la Avenida Paulista se está convirtiendo en un nuevo símbolo para la sostenibilidad en el espacio construido en el siglo XXI.

Palabras clave: Avenida Paulista, Sostenibilidad, Construcción Sostenible



História da Avenida Paulista e suas mudanças de perfil: residencial, comercial e cultural

A Avenida Paulista, desde sua concepção no século XIX, foi considerada uma obra marcante voltada às classes mais abastadas da cidade de São Paulo. Seu destaque se dá pela fonte de inspiração do plano Haussmann parisiense, que trouxe consigo orientações para o que seria um dos ícones mais importantes da região central da capital paulista. Toledo vai além e faz a comparação entre a Paulista e outros grandes ícones internacionais: “A Avenida Paulista foi o marco de uma era. Eu não saberia comparar a Paulista senão a certas avenidas de Nova York” (TOLEDO, 2006, p.85).

Joaquim Eugênio de Lima (1845-1902) se alia a alguns sócios e compra vários terrenos numa área desabitada e isolada da cidade de São Paulo, ocupada apenas por algumas chácaras em meio a uma mata extensa, para realizar um empreendimento. Este, coerente com o grande crescimento populacional da cidade, que praticamente quadruplicou no último quartel do século XIX. Inaugurada como a primeira avenida pavimentada e arborizada da cidade, a Avenida Paulista representava a modernidade paulistana do século XIX (PEDROSA; TOLEDO, 2017, p.2.). Neste sentido, a inauguração da Avenida Paulista se insere na fase da “segunda cidade de São Paulo”, construída de tijolos e que substituíra a “primeira cidade” de taipa-de-pilão (TOLEDO, 1983).

A Avenida Paulista recebeu infraestrutura de água e esgoto, atraindo o público de alto poder aquisitivo, formado por industriais emergentes, pela aristocracia cafeeira e burguesia imigrante, que passou a residir em residências de alto padrão: os Palacetes Paulistanos (TOLEDO, 1987, p.4). O Parque Villon – hoje Parque Siqueira Campos (Trianon) – complementou a proposta urbanística da avenida, com projeto do paisagista francês Paul Villon (1841-1905) e pelo inglês Barry Parker (1867-1947) e posteriormente, por intervenção do grande paisagista brasileiro Roberto Burle Marx (1909-1994).



Figura 1 Palacete Franco Mello, 2017. Foto: Edite Galote Carranza

Os palacetes construídos na Avenida Paulista possuíam uma diversidade de estilos, tais como: chalés franceses, neocolonial, *art nouveau* entre outros (figura 1). O ecletismo dos palacetes refletia a diversidade étnica e cultural de São Paulo na virada do século XIX para o XX, devido à presença dos imigrantes (TOLEDO, 1987, p.5). A escritora Zélia Gattai (1916-2008), por exemplo, comenta em seu livro “Anarquistas, graças a Deus” a respeito da correlação entre os estilos arquitetônicos e a origem de seus moradores:

Da praça Olavo Bilac até o Largo do Paraíso, era aquele desparrame de ostentação! Palacetes rodeados de parques e jardins, construídos, em geral, de acordo com a nacionalidade do proprietário: os de estilo mourisco, em sua maioria, pertenciam aos árabes, claro! Os de varanda de altas colunas, que imitavam os palazzos romanos antigos, denunciavam logicamente moradores italianos. Não era, pois, difícil, pela fachada da casa, identificar a nacionalidade do dono. (GATTAI, 2010, p.57)

Em 1929, a quebra da bolsa de valores em Nova Iorque provocou a dissipação de muitas fortunas, atingindo a nobreza que habitava os palacetes paulistanos. Neste contexto, iniciou-se o processo de verticalização da Avenida Paulista, visto que várias famílias venderam seus casarões para investidores, a fim de erguer grandes edifícios comerciais.

Na década de 1950, a Avenida Paulista foi marcada pela construção dos primeiros grandes edifícios residenciais da Paulista, tais como: o Saint Honoré e o Edifício Nações Unidas e o Conjunto Nacional. Este, um marco da arquitetura moderna brasileira, e pioneiro da integração com a rua. Na década de 1960, o movimento de verticalização se intensificou na Avenida Paulista. Logo, foram construídos



grandes prédios comerciais, incluindo sede de corporações, empresas, bancos, que moldaram o aspecto da avenida hoje (TOLEDO, 1987). A partir da década de 1980, a Avenida Paulista começou a ser palco de manifestações políticas e nos anos 1990, ela passa a ter uma ampla cobertura pela imprensa, destacando-se pela manifestação pelo impeachment de Collor. Além disso, a avenida passa a ser o palco de eventos esportivos como a corrida de São Silvestre e comemorações de campeonatos de futebol, entre outros.

Nos dias atuais, a Avenida Paulista concentra vários equipamentos culturais, tais como: Casa das Rosas; Centro cultural Santa Catarina; Centro Cultural FIESP; Espaço Cultural Banco Real; Espaço Cultural Banco do Brasil; Espaço Cultural Banespa; Espaço Cultural Conjunto Nacional; Espaço Cultural Safra; Espaço Cultural W. Churchill; Espaço Cultural Citibank; Galeria Park Avenida; Instituto Itaú Cultural; IMS (Instituto Moreira Sales); MASP; Japan House e o SESC Avenida Paulista. Portanto, a avenida assume um novo perfil: corredor cultural. Além disso, começa a ter as primeiras “construções sustentáveis” ou “edifícios verdes”, construídos ou reformados seguindo os parâmetros de certificações ambientais internacionais, como veremos a seguir.

A construção de edificações sustentáveis e o retrofit (reforma) das antigas construções

Como vimos, a Avenida Paulista apresentou constantes transformações ao longo de sua história. A demolição da maior parte de seus casarões históricos seguida de um processo intenso de verticalização, desperta indagações sobre os impactos ambientais gerados pela transformação. O fato é que a demolição de edifícios gera uma grande quantidade de resíduos sólidos, além da enorme quantidade de ruídos, e de uma exploração de novos recursos naturais consequente para a concepção de um novo objeto.

Embora o processo de verticalização da avenida tenha demolido os casarões, alguns foram preservados como é o caso da Casa das Rosas (figura 2). Remanescente da primeira etapa de construção da avenida, a Casa das Rosas foi projetada na década de 1920 pelo arquiteto Ramos de Azevedo, o mesmo autor de obras marcantes na cidade como o Teatro Municipal e o Mercado Central (TOLEDO, 1987). A mansão foi habitada até 1986 por Ernesto Dias de Castro Júnior, neto do projetista. Três meses antes de morrer, Castro vendeu o imóvel a um grupo imobiliário, que se comprometeu a preservar as características originais do terreno.

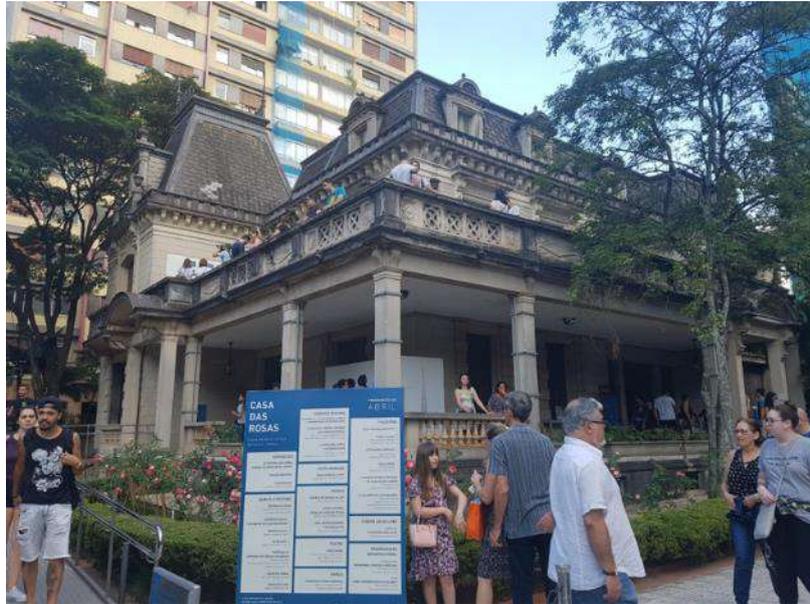


Figura 2 Casa das Rosas, 2018. Foto: Bruna Leite Evangelista Pimentel

Em 1990 uma torre corporativa de 21 andares foi erguida nos fundos da casa, e que preservou a antiga construção. Essa atitude pode ser considerada sustentável (em termos atuais) pois ao invés de demolir a Casa das Rosas para aproveitar toda a área do terreno para erguer a torre, gerando resíduos e poluição para o meio ambiente, a solução foi salutar para o meio ambiente e para a preservação da memória da avenida.

A preservação da Casa das Rosas (figura 2) segue o espírito *Cradle to Cradle*, de Michael Braungart (químico) e de William McDonough (arquiteto). O conceito *Cradle to Cradle (do berço ao berço)* propõe um sistema produtivo inovador onde não existe descarte ou escassez, mas “abundância e eficácia de recursos, já que tudo se aproveita como nutriente em processos cíclicos inspirados na natureza”. (MCDONOUGH; BRAUNGART, 2013).

Diferentemente do bom exemplo da Casa das Rosas, do ponto de vista sustentável, a Torre Matarazzo (figura 3), projetada pelo escritório de arquitetura Aflalo/Gasperini, foi construída no terreno que abrigou a Mansão Matarazzo. Esta, foi a residência oficial do Grupo Matarazzo até 1977 e residência do Conde Francisco Matarazzo Júnior, filho e sucessor do primeiro morador o Conde Francesco Matarazzo, até 1989.



Figura 3 Torre Matarazzo. Foto: Edite Galote Carranza

A partir de 1989, iniciaram-se os processos de tombamento do imóvel, na gestão da então prefeita Luiza Erundina, que tinha um projeto de transformar a casa em um Museu do Trabalhador. Após uma batalha judicial, a prefeitura de São Paulo perdeu na justiça o tombamento indevido. Em 1994 a família conseguiu reverter o tombamento e reaver a mansão. Em 1996, teve início o processo de demolição do casarão (Figura 4) o terreno foi transformado em um amplo estacionamento até ser vendido para uma construtora, que construiu o Shopping Cidade São Paulo e a Torre Matarazzo. Esta, recebeu a certificação LEED Gold de construção sustentável (GBC BRASIL, 2017).



Figura 4 Demolição da Mansão Matarazzo, 1996, Acervo Estadão. Acesso em: 20 de maio de 2017



Os exemplos acima citados refletem abordagens diferentes sobre o patrimônio edificado. Do ponto de vista do Desenvolvimento Sustentável, a preservação da Casa das Rosas estaria mais adequada aos atuais parâmetros e recomendações da COP 21 (2015) e Ministério do Meio Ambiente.

O Ministério do Meio Ambiente (BRASIL, 2017) afirma que uma construção sustentável deve levar em consideração todo o processo, desde o projeto, onde são analisados o ciclo de vida do empreendimento, os materiais a serem empregados, à obra como os cuidados com a geração de resíduos e descarte de resíduos, além da operação e manutenção da edificação quando pronta. Dessa forma, é possível minimizar os impactos negativos ao meio ambiente e gerar economia de recursos naturais, além da melhoria da qualidade de vida das cidades.

Segundo o Conselho Internacional da Construção – CIB, a indústria da construção como o setor de atividades humanas que mais consome recursos naturais e utiliza energia de forma intensiva, gerando consideráveis impactos ambientais. Além dos impactos relacionados ao consumo de matéria e energia, há aqueles associados à geração de resíduos sólidos, líquidos e gasosos.

Assim, podemos entender que embora a Torre Matarazzo (figura 5) tenha recebido o selo LEED, todo o processo que originou o empreendimento não estaria adequado em termos do Desenvolvimento Sustentável, entendido como: “aquele que atende às necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de as gerações futuras atenderem às suas necessidades” (BRASIL, 2017).



Figura 5 Jardim lateral do Shopping Paulista. Foto: Edite Galote Carranza



O selo LEED (Leadership in Energy and Environmental Design), acima citado, é fornecido U.S. Green Building Council (USGBC). Trata-se de sistema de certificação verde, reconhecido internacionalmente, que apresenta parâmetros de sustentabilidade, a fim de orientar a produção ou manutenção de empreendimentos construtivos e garantir que eles atendam aos parâmetros de “construções sustentáveis” (SANTOS, 2014). O LEED disponibiliza uma série de categorias a serem atendidas em vários aspectos para a obtenção do Selo LEED, a saber: Qualidade ambiental interna; materiais e recursos; energia e atmosfera; uso racional da água, e por fim, espaço sustentável. O sistema é formado por uma lista que fornece atribuições de créditos a partir do atendimento dos critérios estabelecidos na mesma. Estes critérios atravessam as fases de projeto, construção ou gerenciamento, desde que o objetivo principal seja contribuir para redução de impactos ambientais (GBC BRASIL, 2018).

Os parâmetros do LEED também podem orientar a reforma de edificações existentes. No caso da Avenida Paulista, que não possui terrenos vazios para novas edificações o denominado *retrofit sustentável*, norteado pelos parâmetros LEED, pode ser uma alternativa para a preservação das edificações da avenida (RODRIGUES; SOUZA; VIEIRA, 2010, P. 2-9).

O termo *retrofit* é originário do latim “retro”, que significa movimentar-se para trás, e do inglês “fit” que é sinônimo de adaptação ou ajuste, que tem como principal objetivo aprimorar uma tecnologia ou características de equipamentos ou materiais antigos a fim de melhorar seu funcionamento e operação. Assim, o conjunto de atividades e serviços aplicados na adaptação de prédios antigos, aliando-os as novas tecnologias e técnicas, seguindo rigorosamente as normas referentes à manutenção do patrimônio histórico, ficou conhecido como *retrofit*. De acordo com Gomes (2015) o *retrofit* tem como objetivo “resgatar o antigo, revestindo-o com o moderno, mas sem descaracterizá-lo, principalmente no que diz respeito às fachadas”.

Alguns edifícios da Avenida Paulista começam a ser reformados, dentro do conceito *retrofit sustentável*, como é o caso do edifício Panorama Paulista Corporate, que recebeu painéis de vidro e alumínio em sua fachada, o que tornou o edifício um dos primeiros a passar pelo processo de *retrofit* no Brasil, garantindo a certificação LEED Gold Core & Shell, por ser um prédio integralmente sustentável.

De acordo com a Norma de Desempenho NBR-15.565 o *retrofit* seria: “[...] remodelação ou atualização do edifício ou de sistemas, através da incorporação de novas tecnologias e conceitos,



normalmente visando à valorização do imóvel, mudança de uso, aumento da vida útil e eficiência operacional e energética”.



Figura 6 Edifício Citi Center após o retrofit, 2017. Foto: Bruna Leite Evangelista Pimentel

Outro exemplo de edifício reformado, dentro do conceito retrofit, é o Citi Center (figura 6). Projetado pelo arquiteto Gian Carlo Gasperini, de 1986, o edifício foi totalmente reformado em dezembro de 2016, dentro do conceito retrofit sustentável e recebeu a certificação LEED EB O+M-SILVER. Na reforma, o edifício conseguiu a redução de 30,84% no consumo de água, 47% dos resíduos gerados totalmente reciclados e 30% do consumo de energia (GBC BRASIL, 2017).

Estes exemplares sinalizam uma tendência de renovação, manutenção do patrimônio edificado e não mais de demolições e reconstruções como ocorreu no passado.

Portanto, os exemplares acima citados seguem o conceito de sustentabilidade e Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030, ou seja, desenvolvimento econômico, social e material sem agredir o meio ambiente. A sustentabilidade, em seu sentido lógico, é a capacidade de se sustentar, de se manter, ou seja, uma atividade sustentável é aquela que pode ser mantida para sempre. A adoção de ações de sustentáveis garante a médio e longo prazo um planeta em boas condições para o desenvolvimento das diversas formas de vida, inclusive humana, além de garantir os recursos naturais necessários para gerações futuras possibilitando a manutenção dos recursos naturais. Dentre as



principais ações relacionadas à sustentabilidade estão o uso de fontes de energia limpas e renováveis, atitudes pessoais e empresariais voltadas para a reciclagem de resíduos sólidos, a exploração dos recursos minerais de maneira controlada, ações que visem o incentivo à produção e ao consumo de alimentos orgânicos e a exploração dos recursos vegetais de florestas e matas, garantindo o replantio sempre que necessário.

Uma discussão sobre a cultura material e imaterial da avenida

A Avenida Paulista carrega, desde sua concepção, uma série de significados, visto que já foi reflexo de status social e riqueza de seus proprietários, já serviu para segregar os mais ricos e abastados do restante da população, já protagonizou a ostentação por meio de grandes casarões e posteriormente com imensos arranha-céus através da verticalização, por fim, a Avenida Paulista têm também funcionado como um espaço de manifestações culturais e protestos.

Bastos e Mello (2017), afirmam que no contexto da lógica social, o espaço público deve conter múltiplas funções, tais como ponto de encontro e vivência. Os autores descrevem significados alternativos para a Avenida Paulista como sendo: “Seus defensores anseiam por tornar a metrópole paulistana mais humana, com seus espaços públicos resgatando a função social de lugar de encontro e que possam ser democraticamente geridos por toda a população”.

A avenida pode ser considerada um ícone da cidade de São Paulo. Segundo Shibaki (2010), a avenida apresenta seis características para receber este epíteto. A primeira característica indicada pela autora é a sua localização, visto que a via foi implantada na região do Espigão Central de São Paulo, o que a fez distinta e privilegiada, com relação a outras avenidas da cidade. A segunda característica é o prestígio que a avenida teve desde sua concepção, onde logo foram construídos casarões e posteriormente com suas transformações, acolheu sedes financeiras e uma diversidade de centros culturais. A terceira característica diz respeito a sua acessibilidade, visto que desde o princípio a avenida foi planejada levando-se em conta a mobilidade urbana para aquele local, sendo bem atendida através da malha de transporte, que inicialmente se dava por meio de bondes, seguida por metrô, ônibus e faixas de automóveis. A simbologia é a quarta característica elencada pela autora, que destaca este aspecto pelo fato de a Avenida Paulista manter-se como símbolo de São Paulo, tanto por meio de manifestações públicas como privadas. A quinta característica apresentada fica por conta da visibilidade promovida pela Avenida, onde estão implantados vários transmissores de rádio, sedes de emissoras de televisão, proporcionando assim uma conexão maior e em tempo real com o todo, facilitando assim a divulgação das mais diversas manifestações. A sexta, última e não menos



importante característica são as âncoras culturais mencionadas pela autora, que são exemplares na Paulista que oferecem qualquer manifestação de cultura às pessoas que ali frequentam, como por exemplo, o MASP, a Casa das Rosas e outros importantes centros culturais que tornam a Paulista cada vez mais atrativa.

Ao se observar as características mencionadas acima, pode-se afirmar que a Avenida Paulista não é uma composição de aspectos concretos e abstratos, que juntos dão vida a um lugar singular, rico em história e cultura, que vem se desenvolvendo desde sua concepção e traz consigo a imponência oferecida por uma das capitais mais prestigiadas do Brasil.

Dentro do contexto apresentado anteriormente, nota-se que a Avenida Paulista em toda sua metamorfose vem mostrando-se cada vez mais acessível para todas as classes, caracterizando-se como um ponto acolhedor, receptivo e sociável, onde o público consegue enxergar potencial para uma diversidade de atividades que se aplicam a tal espaço físico. Eventos como a Corrida Internacional São Silvestre, o 1º de meio da CUT, a Marcha para Jesus e a Parada do Orgulho LGBT, festa de Réveillon, são exemplos de eventos totalmente diferentes, mas que encontraram na avenida um ponto ideal para expressarem suas atividades ou manifestos. Neste sentido, a avenida desempenha o papel de centralidade na cidade de São Paulo (FRÚGOLI JR, 2000, p.140), especialmente aos domingos com o fechamento para o trânsito de veículos (figura 7).



Figura 7 Ciclovía da Av. Paulista. Foto: Edite Galote Carranza



Uma discussão sobre sustentabilidade

A abertura da Avenida Paulista aos domingos é uma de suas grandes conquistas da cidadania. O projeto Minha Sampa, de iniciativa do coletivo Sampa Pé, seguiu a tendência internacional de banir os carros das ruas dos centros das cidades, a fim de permitir a maior concentração de pedestres e de bicicletas (SÃO PAULO SÃO, 2017).

Desde 2012, o Sampa Pé realiza passeios pela cidade incentivando a criação de políticas públicas a favor dos pedestres. Pode-se comparar o movimento Minha Sampa ao grupo contracultural holandês Provo, que combatia a poluição ambiental com seu “Plano Bicicletas Brancas”. O plano consistia em disponibilizar bicicletas para uso comunitário e gratuito (CARRANZA, 2013). Graças a iniciativa do Sampa Pé, que encontrou terreno fértil na administração municipal, desde 2015 a avenida é fechada para o trânsito de veículos aos domingos.

Tal iniciativa segue a tendência de banir os veículos dos centros urbanos, como ocorre em algumas capitais europeias já adotam proibições temporárias de carros, como Paris, que começou a testar o modelo em setembro de 2015. Outras cidades como Londres possuem pedágios urbanos para limitar o tráfego de automóveis em seus centros e Oslo que decidiu banir a circulação de carros na região central permanentemente.

O fechamento da avenida ao trânsito de veículos, permitiu que a Avenida Paulista potencializasse seu perfil de “corredor cultural”, ampliando as possibilidades de fruição do espaço público, com brincadeiras, apresentações de grupos musicais, jogos, e diversas outras atividades.

Considerações Finais

A partir das discussões sobre as transformações da Avenida Paulista, pode-se afirmar que ela segue seu curso como um ícone da cidade de São Paulo. A sua capacidade de renovação, seja por características relacionadas à sociabilidade, economia ou sustentabilidade, garante seu título de símbolo paulistano.

Vimos que a avenida incorpora novos conceitos relacionados à sustentabilidade, como o *retrofit*, que busca por amenizar os impactos negativos sobre o meio ambiente. Neste sentido, o *retrofit* orientado pela certificação LEED - programas e certificações direcionados a aplicação do conceito de desenvolvimento sustentável - ganham espaço ao adaptar edificações antigas as novas tecnologias e técnicas, de maneira a melhorar seu funcionamento e ao mesmo tempo conservar suas características originais, evitando a obsolescência ou demolições.



Por fim, consideramos que a Avenida Paulista vem se consolidando como um símbolo de uma nova cultura, a cultura sustentabilidade, em seu tripé: econômico, social e ambiental.

Referências

BASTOS, Antônio Fagner da Silva; MELLO, Sérgio Carvalho Benício de. Paulista aberta: significados da avenida símbolo da cidade de São Paulo. Urbana: *Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid. Campinas*, v. 9, n. 3, p.521-539, set. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8649610/pdf>, Acesso em 14 de maio 2018.

BRASIL. MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE. *Construções Sustentáveis*. 2017. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/cidades-sustentaveis/qualidade-do-ar/item/10317-eixos-tem%C3%A1ticos-constru%C3%A7%C3%B5es-sustent%C3%A1veis>>. Acesso em: 14 maio 2018.

CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. *Arquitetura Alternativa: 1956-1979*. São Paulo, SP: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo – FAUUSP. Tese Doutorado, Universidade de São Paulo, 2013.

FRÚGOLI JR., Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. Cortez. São Paulo, 2000.

GBC BRASIL (Brasil) (Org.). *Certificação LEED. 2014*. Disponível em: <<http://www.gbcbrazil.org.br/sobre-certificado.php>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

GBC BRASIL: *Citi Center um dos edifícios mais icônicos de São Paulo se renova com Leed Silver Eb O+M*. São Paulo: Vibeditora, v. 4, n. 12, 2017.

GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOMES, Ana Silvia Schmidt. *Retrofit de Fachadas de Edifícios à luz da ABNT NBR 15.575*. 2015. 143 f. Monografia (Especialização) - Curso de Tecnologia e Gestão na Produção de Edifícios, Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://poli-integra.poli.usp.br/library/pdfs/f188719f01d4d5317857437c9a8544ef.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

MCDONOUGH, W. BRAUNGART, M. *Cradle to Cradle: Criar e reciclar ilimitadamente*. Rio de Janeiro: Ed G. Gili, 2013.



RODRIGUES, M. C.; DUARTE, G. C.; SOUZA, M. C. R. X.; VIEIRA, P. F. J. G. *A aplicação da ferramenta de certificação LEED para avaliação de edifícios sustentáveis no Brasil*. São Paulo, 2010, p.2-9.

SANTOS, Gislane Matias dos. *Certificação leed: sustentabilidade em empreendimentos imobiliários para certificação ambiental*. São Paulo, 2014.

< http://revista.oswaldocruz.br/Content/pdf/Gislaine_dos_Santos.pdf>.

SÃO PAULO SÃO (São Paulo). *'Sampa pé': o movimento por trás da abertura da Paulista para pessoas*. 2016. Disponível em: <<https://saopaulosao.com.br/causas/1315-sampap%C3%A9-o-movimento-por-tr%C3%A1s-da-abertura-da-paulista-para-pessoas.html#>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

SHIBAKI, Viviane. *Avenida Paulista: Da Formação à Consolidação de um Ícone da Metrópole de São Paulo*. São Paulo: Tese Doutorado, Universidade de São Paulo, 2007.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Álbum Iconográfico da Avenida Paulista*. São Paulo, SP: Ex Libris, c1987.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. 2 ed. aum. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1983.

TOLEDO, Tomás. PEDROSA, Adriano. *Avenida Paulista: MASP*. São Paulo: MASP, 2017.

Minicurrículo



Bruna Leite Evangelista Pimentel

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade São Judas Tadeu

Integra o Grupo de pesquisa Arquitetura: Abordagens alternativas e transdisciplinares na condição contemporânea. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Arquitetura, atuando principalmente nos seguintes temas: Arquitetura de interiores, construção, projetos corporativos e gerenciamento de obras.

Correio eletrônico: brunaepfernandes@gmail.com

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0666572822828846>



Professora no curso de Arquitetura e Urbanismo no programa de Pós-Graduação stricto sensu em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, São Paulo. Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) em 2013. Mestre pelo Instituto Presbiteriano Mackenzie (2004). Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura Mackenzie (1991). Editora-chefe da 5% Arquitetura + Arte

Correio eletrônico: edite.galote.carranza@arquitetonica.com

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0223302717584477>

Como citar:

PIMENTEL, Bruna E. L.; CARRANZA, Edite Galote. Uma discussão sobre as transformações recentes da Avenida Paulista. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.19, e133, p. 1-16, jun./jun./2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/arquitetura/uma-discussao-sobre-as-transformacoes-recentes-da-avenida-paulista>



À Capela

A Cappella

A Capela

Edite Galote Carranza

Professora do Centro de Pesquisa da Universidade São Judas Tadeu

prof.ecarranza@usjt.br

<http://lattes.cnpq.br/0223302717584477>

Resumo

A Capela Santa Maria dos Anjos, de 1978, é uma obra singela e única. Localizada no município de Vargem Grande Paulista, o projeto de Lina Bo, Marcelo Ferraz e André Vainer, é representativo da *arquitetura alternativa* ao *status quo* paulista. Este artigo tem como objetivo analisar o projeto e sua relação com os conceitos nacional-popular, conceito Te-Ato, fé franciscana e culturas erudita e popular, a fim de contribuir para o melhor entendimento da obra que dialoga com a cena cultural e política daquela época.

Palavras-chave: Arquitetura moderna. História da arquitetura. Contracultura. Teatro. Cultura popular. Projeto.

Abstract

The Santa Maria dos Anjos Chapel (1978) is a humble and unique work. The project was designed by the architects Lina Bo, Marcelo Ferraz and André Vainer is located in the city of Vargem Grande Paulista and represents the alternative architecture to the São Paulo *status quo*. This article aims to analyze the project and its relation to the concept of national-popular, concept of Te-Ato (like American Living Theatre), Franciscan faith and culture high culture and popular culture to understand its direct communication directly with the extensive cultural and political scenario.

Keywords: Modern architecture. Architecture history. Counterculture. Theatre. Popular culture. Project.

Resumen

La Capilla de Santa María dos Anjos (1978) es una obra humilde y única. El proyecto fue diseñado por los arquitectos Lina Bo, Marcelo Ferraz y André Vainer, ubicado en la ciudad de Vargem Grande

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e135, p. 1-22, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/a-capela>



Paulista y representa la arquitectura alternativa al *status quo* de São Paulo. Este artículo tiene como objetivo analizar el proyecto y su relación con el concepto nacional-popular, el concepto de Te-Ato (similar al American Living Theatre), la fe y la cultura franciscana, la alta cultura y la cultura popular para comprender su comunicación directa directamente con la extensa cultura y cultura. escenario político

Palabras clave: Arquitectura moderna. Historia de la arquitectura. Contracultura. Teatro. Cultura popular. Proyecto.

Introdução



*Figura 1 - Capela vista da entrada do Retiro.
Foto: Ricardo Carranza, 2011.*

A Capela Santa Maria dos Anjos (Figura 1) foi concebida simultaneamente à construção da Igreja Espírito Santo do Cerrado (1976-1982) e do SESC-Pompeia (1977-1986). Os três projetos marcaram um momento de síntese projetual e coesão conceitual na carreira de Lina Bo, além de marcar a retomada das atividades da arquiteta após o período de silêncio profissional, quando ficou reclusa e recusou projetos (1972-1976). O projeto da Capela, em parceria com Marcelo Ferraz e André Vainer, harmoniza fé católica, culturas erudita e popular, dramaturgia Te-Ato e o conceito nacional-popular gramsciano e é um exemplar representativo da Arquitetura Alternativa paulista.

Durante esses anos de “perseguição e angústia”, nas palavras do amigo Joaquim Guedes, (GUEDES, 1992), Lina Bo teria permitido que Carlos Marighella e Carlos Lamarca se reunissem na Casa de Vidro (MAGALHÃES, 2012, p. 368). Por esse suposto apoio à luta armada, ela foi processada e presa



pelo Segundo Exército, depois se auto-exilou na casa da irmã em Milão, em 1973 (RUBINO, 2002, p.102-3).

Lina Bo participou ativamente da resistência cultural ao Regime Militar em duas frentes: como editora da revista *Mirante das Artes*, *Etc*, na qual editou artigos, tais como: A tortura questão de método, Operação Bandeirante e MEC-USAID, controversos para os “Anos de Chumbo”; como cenógrafa do Teatro do Desbunde, concebeu figurinos e cenários para *Na Selva das Cidades* (1969), *Gracias Señor* (1971), materializando o conceito Te-Ato de José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso).

Nosso objetivo é analisar a Capela Sant

a Maria dos Anjos a partir de alguns parâmetros: o sincretismo entre o erudito e o popular, intercâmbio de ideias projetuais, a relação com o conceito filosófico nacional-popular, fé franciscana e a dramaturgia do Te-Ato, conceitos que serão abordados no decorrer do artigo, tendo como base nossa pesquisa de doutorado, artigos e novas reflexões como o caráter interdisciplinar e transdisciplinar da proposta.

A capela alpendrada



Figura 2 – Acesso principal. Foto: autora, 2011.



*Figura 3 - Capela fachada posterior.
Foto: Ricardo Carranza, 2011.*

A Capela Santa Maria dos Anjos (Figura 2) se destaca no conjunto de edificações que formam o Retiro dos padres franciscanos, por estar localizada em platô elevado junto ao bosque e por suas técnicas construtivas.

Diferentemente das demais edificações do Retiro, construídas com alvenarias de vedação revestidas e pintadas de branco, caixilhos de alumínio natural e vidro, estrutura de concreto armado aparente e cobertura de telhas de fibrocimento, a Capela (Figura 3) é de alvenaria estrutural armada de blocos de concreto, revestidos externamente com argamassa de cimento e terra, aplicada em camada finas.

Internamente a Capela possui nave única, com altar-mor e assistência disposta em dois blocos simétricos. A organização espacial evidencia o eixo do altar, tema caro aos espaços de culto cristãos e contribui com a privacidade, quanto às visuais de acesso. A assistência é composta por bancos de madeira (Figura 4), os mesmos projetados para a Igreja Espírito Santo do Cerrado, de 1976, e depois parcialmente substituídos por cadeiras de madeira. A solução do espaço, com altar e assistência em nível, bancos sem os tradicionais genuflexórios, que contraria a tradição, nos parece menos uma vontade de inovar, que uma mais justa adequação ao espírito democrático. Neste sentido, é provável que houve intercâmbio de ideias entre o projeto da Capela e o projeto do Teatro Oficina Uzina Uzona, hipótese que discutiremos adiante.



Figura 4 – Bancos de madeira projeto de Lina Bo. Foto: Ricardo Carranza, 2011.



Figura 5 - Porta de madeira tipo muxarabi, bancos de madeira projeto de Lina Bo e paginação de piso pelo vértice da parede. Foto: Autora, 2011

O acesso ao interior da Capela se dá por uma única porta de madeira, em treliça muxarabi (Figura 5), clara referência clara à arquitetura colonial brasileira; o muxarabi foi incorporado ao repertório projetual da arquiteta desde o projeto da Casa Valéria Cirell, de 1958 e utilizado também no projeto do SESC-Pompéia. O interior é iluminado por esquadrias altas de madeira e vidro, que permitem visuais tanto do bosque do entorno, quanto do céu— na perspectiva da assistência.

A cobertura da Capela é de armação de madeira, telhas cerâmicas e na face interna forro de madeira tipo macho-e-fêmea, o qual recebeu apenas pintura verniz. Esta solução de cobertura substituiu a



concepção inicial que seria de laje nervurada, abandonada em função da escassez de recursos, segundo o arquiteto Marcelo Ferraz, que participou neste projeto.

O piso interno da Capela é de concreto magro liso e pigmentado - o popular cimentado queimado - na cor verde escura, que foi valorizado pela solução das juntas de dilatação, cujo desenho representa uma postura projetual. Ao invés de adotar juntas reticulares, formando planos retangulares, que seria mais simples e usual do ponto de vista da execução, a demarcação das juntas une os vértices da planta subdividindo o piso em planos. As paredes internas receberam massa fina e pintura látex na cor branca.

O volume prismático de alvenaria estrutural recebeu um alpendre saliente e circundante, o qual é a “ideia forte” do projeto (Figura 6). Executado com armação de galhos roliços, vigas e pilares de troncos brutos e cobertura de sapé, o alpendre imprime à obra expressão vigorosa. A solução resgata o partido das igrejas alpendradas da arquitetura religiosa brasileira do período colonial, onde o alpendre - espaço intermediário entre o sagrado e o profano - abrigava os não iniciados no rito cristão (CORONA; LEMOS, 1998, p.32).



*Figura 6 Alpendre saliente e circundante, vista do pátio junto ao edifício do retiro.
Foto: Ricardo Carranza, 2011.*

Na historiografia da arquitetura brasileira, o alpendre ou **copiar** foi motivo de debate entre o sociólogo Gilberto Freyre e o historiógrafo arquiteto Luis Saia. Para Gilberto Freyre, a existência de alpendres nas capelas brasileiras coloniais registra a influência da casa-grande patriarcal na arquitetura religiosa, uma vez que as igrejas assimilaram o copiar das sedes dos engenhos de açúcar e que: “*nada mais interessante que certas igrejas do interior do Brasil com alpendre na frente ou*



dos lados como qualquer casa” (FREYRE, 1980, p.19). Luis Saia refuta a tese do sociólogo ao escrever sobre o tema: “*Não creio, porém que a existência de alpendre em certas capelas brasileiras possa ser suficientemente explicada pela arquitetura residencial das casas-grandes*” (SAIA, 1939); para ele a origem das igrejas alpendradas brasileiras remonta os primeiros tempos cristãos e à basílica romana, comprovada pelo uso do nártex e que “*de fato, já na Península Ibérica se encontra a capela alpendrada, quer nas cidades quer nas zonas rurais*” (SAIA, 1939); Luis Saia afirma, ainda, que o exemplar mais remoto de copiar brasileiro é o da Ermida de Nossa Senhora da Penha, Espírito Santo, de 1570, que segue a tradição da arquitetura religiosa e não doméstica como afirmara Freyre, de alpendres encostados no edifício “*principal mas quase independente dele*” (SAIA, 1939). O historiador e arquiteto Carlos Lemos também discute a origem do alpendre, argumentando que as capelas alpendradas paulistas urbanas e rurais são diferentes. Para Lemos, as capelas urbanas seriam uma versão **popular** da ibérica galilé, a qual seguia a “*antiguíssima determinação canônica, que impedia a presença de pessoas não batizadas no templo e, para eles, foi então reservado um lugar abrigado fora da nave, onde ficava a pia batismal*” (LEMOS, 1992, p.11).

Segundo Lúcio Costa, depois das primeiras “*capelas de pouca dura*”, foram construídas no Brasil “*numerosas capelas alpendradas como era comum em Portugal*” nos anos de quinhentos e seiscentos (COSTA, 1985, p. 512). Na época, a então São Paulo dos Campos de Piratininga, onde todas as construções eram de taipa de pilão, a capela se situava num dos dois cômodos colaterais ao alpendre (SAIA, 1972, p. 134).

O exemplar mais remoto de capela isolada em São Paulo, foi a Capela da Luz, construída por Domíngos Luiz - o carvoeiro - ao se mudar para o Campo do Guaré, atual bairro da Luz. Destinada à imagem de Nossa Senhora da Luz, serviu de abrigo aos primeiros franciscanos que chegaram às terras paulistas, por volta de 1583. Esta seria provavelmente alpendrada, apesar de não haver registro desse exemplar (CARRANZA, 2007), uma vez que esta era a principal característica das igrejas daquele período, como a igreja do Pátio do Colégio que também era alpendrada (LEMOS, 1992, p.1). Os alpendres foram progressivamente abandonados na cidade, pois eram destruídos por mulas ou bois que viviam soldos e se abrigavam neles (SAIA, 1939). No meio rural, contudo, todas as capelas paulistas dos séculos XVII e XVIII eram alpendradas (CERQUEIRA, 2015, p. 78).

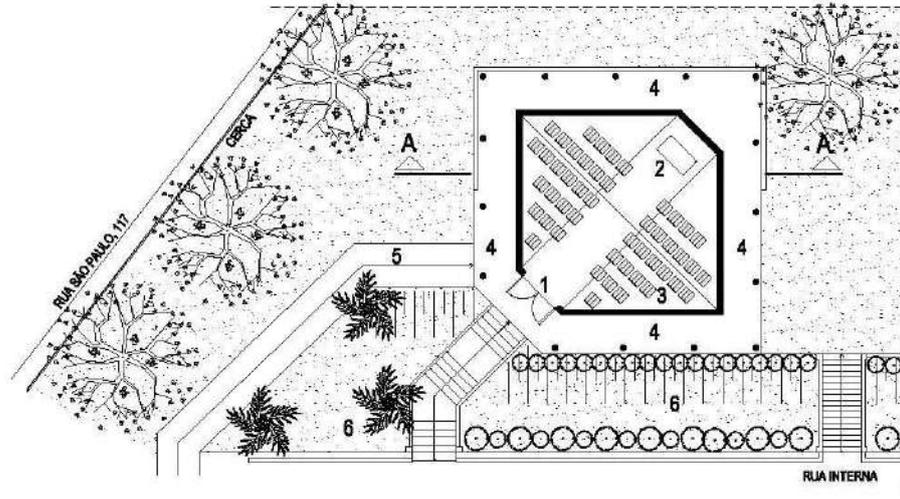
Um dos exemplares mais remotos desse período é a Igreja de São Miguel, que possui alpendre com colunas de alvenaria e telhado de telhas cerâmicas, alpendre que substituiu o telhado original, de 1622, construído de madeira e cobertura de sapé (SAIA, 1939). Outro exemplar é a capela de Santo



Antônio em São Roque, ambas alpendradas como a Capela Santa Maria dos Anjos. Portanto, a capela alpendrada é o partido tradicional da arquitetura religiosa paulista dos primeiros séculos, verdadeiros monumentos conforme Tirapeli: “As capelas alpendradas paulistas constituem-se dos mais importantes monumentos arquitetônicos, testemunhos da consolidação e conquista do colonizador para diversas regiões do Brasil” (TIRAPELI, 2003, p. 152). A postura projetual de Lina Bo cria um arco histórico entre o erudito, na atenção à interpretação dos símbolos da arquitetura cristã mais remota, e o popular, na adoção de materiais e técnicas específicas de uma cultura vernacular, isto é, do saber fazer (a-histórico) ligados à tradição local.

A concepção da Capela (Figura 7) ao mesmo tempo que resgata a solução saliente dos alpendres dos primórdios da arquitetura religiosa paulista, segue a forma circundante, que é típica das fazendas cafezinas paulistas.

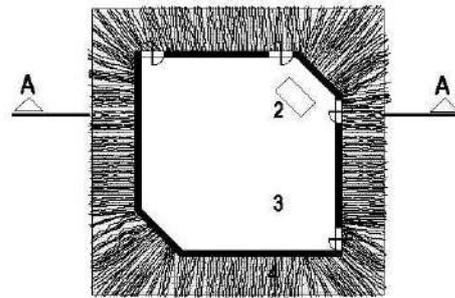
Segundo Lemos, o alpendre que sombreava as paredes mestras da casa teria vindo “*precisamente do bangalô, a construção rural*” e foi comumente adotado nos engenhos de açúcar da região litorânea fluminense (LEMOS, 2012). O alpendre saliente à volta da construção só apareceu em “*São Paulo com o café, levado por famílias baianas fugidas da seca, que assolou a Chapada Diamantina nas últimas décadas do século XIX*” (LEMOS, 2012). Naquela época, o alpendre cumpria a função de separar e categorizar espaços para os indivíduos - como ocorria na arquitetura religiosa - pois “*era no alpendre que o fazendeiro ou senhor, recebia agregados ou escravos da lavoura. Era dali que dava ordens ou superintendia os serviços*” (CORONA; LEMOS, 1998, p. 34). O alpendre se configurava como uma faixa de fronteira entre a esfera privada e a pública. Para ampliar o entendimento dessas esferas, recorro a Hannah Arendt e seu livro “*A condição humana*” que define: “*A distinção entre as esferas pública e privada, encarada do ponto de vista da privacidade e não do corpo político, equivale à diferença entre o que deve ser exibido e o que deve ser ocultado*”, como as mulheres que garantem a sobrevivência da prole. Ainda segundo Arendt, as mulheres e escravos “*pertenciam à mesma categoria e eram mantidos fora das vistas alheias – não somente porque era a propriedade de outrem, mas porque a sua vida era ‘laboriosa’ e dedicada a funções corporais*” (ARENDR, 2007, p. 82).



PLANTA NÍVEL +1.50

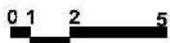
LEGENDA:

- 1 - ENTRADA
- 2 - ALTAR
- 3 - ASSISTÊNCIA
- 4 - ALPENDRE EM SAPÉ
- 5 - ACESSO EM RAMPA
- 6 - JARDIM EM TALUDE

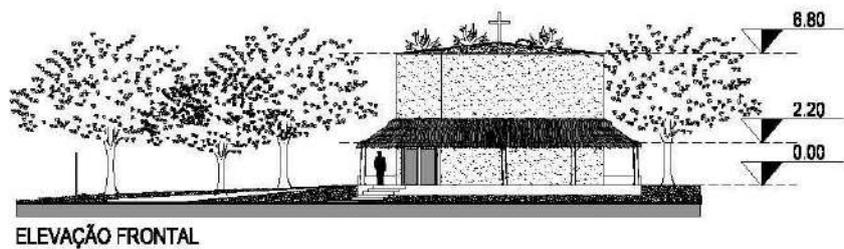


PLANTA NÍVEL +4.00

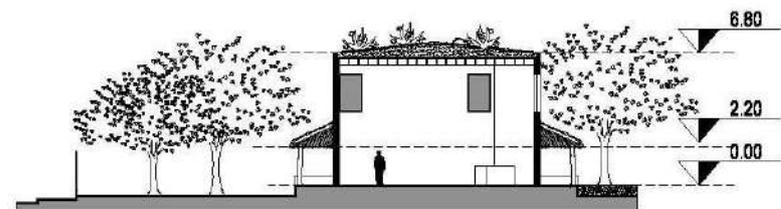
Área 207.80m²



ESCALA GRÁFICA



ELEVAÇÃO FRONTAL



CORTE A-A

Figura 7 Plantas, elevação frontal e corte AA.

Fonte: Autora, 2015



Portanto, o alpendre é o espaço onde o patriarca da família estabelecia contato com a esfera pública e realizava suas ações – receber hóspedes e visitas, o padre para as cerimônias e dar ordens aos escravos; já a mulher, era mantida na esfera privada e não tinha permissão de ir ao alpendre ou à capela, nem mesmo para assistir às cerimônias, permanecendo atrás de janelas muxarabis, seguindo a tradição mulçumana dos mouros que ocuparam a Península Ibérica.

O alpendre ou copiar é muito comum na arquitetura residencial e religiosa nordestina e teria chegado à São Paulo por famílias baianas migrantes. Segundo Luis Saia, no nordeste há grande variedade tipológica de alpendres, devido à presença da **latada**, técnica construtiva formada por esteios de madeira bruta, galhos e cobertura de palha vegetal que *“geralmente encostada na habitação, tecnicamente independente e separada da construção principal, é uma solução mestiçada do nordeste circundando toda a edificação”* (SAIA, 1939). Ao que parece, Lina Bo havia proposto uma latada, com pilares de troncos de madeira bruta e sapé, para o galpão da Igreja Espírito Santo do Cerrado (BARDI, 1999, s/p) mas não executado. Na Capela, contudo, Lina Bo subverte a função remota do alpendre, pois nesta ele cumpre a função de um foyer que abriga os fiéis – pessoas simples que chegam ao local à pé pela estrada de terra batida, enquanto conversam e aguardam o início da cerimônia.

Concluimos que a Capela Santa Maria dos Anjos é um projeto sincrético: erudito-popular; erudito pois remonta aos primeiros tempos cristãos e a basílica romana e resgata o partido da ibérica galilé da arquitetura religiosa brasileira tradicional; é popular por trazer o **copiar** saliente e circundante construído com a técnica típica da arquitetura popular sertaneja: latada (Figura 8). Contudo, resgatar as capelas alpendradas, construídas de taipa de pilão com copiares em latada não foi a única diretriz do partido arquitetônico, como veremos.



Figura 8 Detalhe do alpendre: latada. Fonte: Desenho da autora

A capela singela

Anos antes do projeto da Capela, Lina Bo havia expressado sua admiração pelas obras dos primeiros religiosos que chegavam às terras brasileiras no período colonial e se punham a construir: “Decididamente, os franciscanos, jesuítas [...] que há cinco séculos aqui aportaram para construir igrejas” [...]. E, no fundo, se bem considerarmos os poucos mas vistosos documentos que sobrevivem, deixaram-nos uma admirável lição de propriedade e perfeição” (BARDI, 1952, p.15).

Ao adotar a latada e o revestimento de argamassa de cimento e terra, Lina Bo presta tributo aos construtores daquelas remotas capelas paulistas que admirava, ao mesmo tempo em que imprime à edificação uma contundente feição de “Arquitetura Pobre”; e pobre não tem aí o sentido de carência, e sim o de “[uma arquitetura] que exprime comunicação e dignidade máximas através dos menores e humildes meios” (BARDI, 2009, p.147-54), conceito criado para justificar o projeto do MASP e que justifica também o alpendre de sapé da Capela: “Através de uma experiência popular, cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, pobre não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e pelos arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas” (BARDI, 2008, p.100).

Lina Bo teria buscado inspiração “na poesia íntima da terra brasileira”, como explicara anos antes, no texto “Bela criança” (BARDI, 2009, p.70). Além disso, os “humildes meios” empregados no projeto da Capela atendem aos desígnios do fundador de São Francisco de Assis, cujo desejo era seguir os ensinamentos de Jesus Cristo “mais radicalmente”. Os freis franciscanos declaram que seu



principal objetivo é “evangelizar e servir preferencialmente os pobres, marginalizados e excluídos [...]. Desse modo, a província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, com todos os seus irmãos, tem como fundamento geral em sua ação evangelizadora o seguimento de Jesus Cristo, pobre, crucificado e ressuscitado, como Francisco de Assis o fez”.

Assim, a concepção de uma “Arquitetura Pobre” de “humildes meios” – latada, muxarabis, argamassa de cimento e terra e piso cimentado queimado – destinada à ordem Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil é coerente com os valores da fé franciscana, de bem-aventurança e de pobreza, que sugere a ideia de infância espiritual. Considerando que a equipe estava à frente de outro projeto franciscano, a Igreja Espírito Santo do Cerrado (1976-1982), é razoável supor que se aprofundara no tema religioso e que a busca pela pobreza assuma um caráter simbólico de busca das raízes dessa fé.

Contudo, além do resgate da cultura arquitetônica brasileira e da harmonia com a fé franciscana, a Capela tem mais algumas camadas de significado. Ela revela coesão projetual, haja vista que o projeto segue o mesmo conceito filosófico que motivou, vinte anos antes, a concepção da Casa Valéria Cirell, isto é, o nacional-popular gramsciano.

A capela nacional-popular

Desde o início dos anos 1950, quando esteve à frente da revista *Habitat*, Lina Bo mostrou ser uma arquiteta seguidora da filosofia da práxis de Antonio Gramsci, um dos fundadores do Partido Comunista Italiano. A revista publicou várias matérias que resgatam a cultura popular brasileira e a arquitetura vernacular, tais como: cerâmica do nordeste; *porque o povo é arquiteto*; fotografias da arquitetura vernacular, favelas e festejos do carnaval nordestino; jangadeiros do nordeste e a arte popular dos ex-votos, entre outras. Neste conjunto, cabe destacar o artigo “*Construir é viver*” de E. Villa, que apresenta o passo-a-passo da autoconstrução de uma casa de madeira com cobertura de sapé (CARRANZA, 2013).

Como professora da disciplina Teoria e filosofia da Arquitetura, na Escola de Belas Artes de Salvador, Lina Bo revelou seu conhecimento sobre a filosofia gramsciana: “*E a filosofia? Filósofo é um especialista, um técnico, como um engenheiro ou um médico, mas mais próximo a cada homem, porque sua especialidade é pensar, e cada homem pensa e somente alguns entre os homens são engenheiros ou médicos.*” (BARDI, 2009, p.81-86)



Como cronista do jornal *Diário de Notícias*, Lina Bo publicou em sua página dominical as “*Cronicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais*”, onde é possível identificar referências indiretas e diretas ao filósofo:

*[...] Queremos lembrar aqui Antonio Gramsci, que no livro *Gli Intellettuali e organizzazione della cultura* enfrentou com grande clareza, há mais de trinta anos, o problema do humanismo técnico. [...] Procurando compreender a dualidade ciência-arte que tende à fusão e à unificação, na formação do novo intelectual ciente dos novos problemas culturais, que condenam, seja o velho intelectualizamo pernóstico-literário, seja o limitado positivismo científico. O novo humanismo tende à fusão, numa visão técnica do mundo, dos problemas culturais. [...] Neste sentido de síntese técnica-arte e neste proceso de simplificação ser homem totalmente técnico ou totalmente estético, renovando assim a velha antítese: Ocidente-oriental do homem exclusivamente teórico: o ocidental; e o homem exclusivamente estético: o oriental. É nesta capacidade de síntese que lembramos Antonio Gramsci. (BARDI, 2009, p. 110-112)*

Antonio Gramsci criticava a “aristocracia intelectual” argumentando que todos os homens são intelectuais, mas nem todos “desempenham na sociedade a função de intelectuais” uma vez que “todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um ‘filósofo’, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção de mundo” (GRAMSCI, 1966, p. 6-8). Em relação à cultura popular, Gramsci distingue o folclore como “aglomerado indigesto de fragmentos” decorrentes de várias visões de mundo, e cultura nacional-popular como uma concepção de mundo mais “humanista” e capaz de unificar o povo. Para ele, trata-se de uma luta “por um novo humanismo”, um movimento de “reforma intelectual e moral, dialetizado no contraste entre cultura popular e alta cultura” (GRAMSCI, 1978, p.360). O pensamento gramsciano influenciou a produção cultural italiana na crítica literária de Carlo Salinari; no Neorrealismo cinematográfico dos diretores Luchino Visconti e Pier Paolo Pasolini; na crítica cinematográfica de Guido Aristarco (COUTINHO; KONDER, 1978); na antropologia de Alberto M. Cirese e L.M. Lombardi Satriani (CANCLINI, 1988, p.64); na literatura italiana do pós Segunda Guerra (CARPEAUX, 2008); na crítica arquitetônica de E. Pérsico e G. Pagano, ambos editores da revista *Casabella*; e na arquitetura de Ernest N. Rogers e seu compromisso em equilibrar tradição e modernidade (MONTANER, 2007, p. 81). O pensamento gramsciano está presente, ainda, na América Latina: “Gramsci hoje é parte da cultura latino-americana a tal ponto que suas categorias de análise atravessam o discurso teórico das ciências sociais, dos historiadores, dos críticos e dos intelectuais em geral.” (ARICO, 1988, p. 26).



Lina Bo foi uma das primeiras pessoas a citar Antonio Gramsci no Brasil segundo Carlos Nelson Coutinho, em suas palavras: “Para Dona Lina, como a chamávamos carinhosamente, a Bahia era uma real expressão do que Gramsci chamava de nacional-popular” (COUTINHO, 2006, p.191). Assim, sua interpretação do conceito nacional-popular divergia daquela adotada por artistas, intelectuais e arquitetos da esquerda brasileira, no período de 1956-1964 (ORTIZ, 1985, p.162), cujo principal objetivo era “busca do povo brasileiro”, que necessitaria de esclarecimento para combater sua alienação (nos termos marxistas), a fim de que ele, o povo, se tornasse agente de profundas transformações socioeconômicas (GARCIA, 2004). O conceito nacional-popular gramsciano adotado por Lina Bo contesta a cultura de esquerda local, por considerar os saberes populares de maneira horizontal e não hierárquica.

É devido à essa interpretação da filosofia gramsciana, que Lina Bo valoriza a herança e saberes dos mestres de obras e ofícios ao explorar mais detidamente o sentido da cultura arquitetônica local; bem como não reconheceu valores da cultura arquitetônica erudita em oposição à cultura arquitetônica popular, mas relacionando-os dialeticamente. Esta postura da arquiteta pode ser observada, também, em outras áreas em que atuou, tais como: museologia, cenografia, editoria e crítica. Na medida em que um conceito filosófico nacional-popular se tornou um dos vetores da concepção arquitetônica, o projeto da Capela, a nosso ver, revela mais uma camada de significado: a transdisciplinaridade.

Em filosofia o prefixo “trans” é “muito usado pelos filósofos contemporâneos para criar termos novos, opondo uma noção àquela que ele ultrapassa, podendo esta ultrapassagem, aliás, ser entendida em diferentes sentidos” (LALANDE, 1999). Dessa forma, para E. Morin, a transdisciplinaridade se caracteriza “geralmente por esquemas cognitivos que atravessam as disciplinas, às vezes com tal virulência que as coloca em transe. Em resumo, são as redes complexas de inter, poli e transdisciplinaridade que operam e desempenham um papel fecundo na história das ciências.” (MORIN, 2002, p.49). Para B. Nicolescu, que corrobora opinião de Morin, a transdisciplinaridade, como o próprio prefixo ‘trans’ indica, “diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através de diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente, para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento”. (NOCOLESCU, p. 51.). Trata-se, portanto, de uma visão de mundo que estabelece diálogo entre as disciplinas, estabelecendo a “reconciliação” entre ciências, arte, literatura, poesia, história e ciências sociais aplicadas, este foco primordial da arquitetura.



Concluimos que Lina Bo, que sempre transitou com desenvoltura entre diferentes áreas do conhecimento, atravessou fronteiras disciplinares na concepção da Capela, devido a sua visão de mundo multidisciplinar. Em relação ao projeto da Capela, a nosso ver, a transdisciplinaridade está presente na medida em que o conceito filosófico nacional-popular, externo à disciplina de arquitetura, dirige a concepção arquitetônica. Tal conclusão não anula as discussões anteriores – resgate da cultura arquitetônica erudita-popular e a harmonia em relação à fé franciscana, mas ao contrário as reforça. Seguiremos outro aspecto transdisciplinar, em relação ao conceito dramático, Te-Ato.

A capela te-ato

O espaço interno da Capela Santa Maria dos Anjos foi revolvido com poucos elementos: cadeiras soltas no lugar dos tradicionais bancos com genuflexórios, pedestal para a Bíblia, um grande crucifixo atrás do altar, dois suportes para imagens sacras e um altar de mármore branco ladeado por dois castiçais (Figura 9). A solução simples e despojada é plenamente justificada pelo baixo orçamento do projeto. Contudo, há um detalhe que chama a atenção: a ausência do plano elevado do altar.



Figura 9 Vista do altar tomada da porta de entrada. Esquadrias e altar em nível em relação à assistência.
Foto: Autora, 2011.

Tradicionalmente o altar é separado da nave por um plano elevado, pois ele é o ponto mais importante de qualquer igreja. Segundo Lemos e Corona “*primitivamente eram os altares muito simples, não passando de uma mesa. Depois surgiu o uso de se encostar o altar à parede, que passou a receber decorações*”, ou seja, a instalação de um painel de madeira talhada que possui “*nichos e pranchas para imagens ou caixilhos para quadros ou baixo relevos*”, ou ainda soluções de altares “*isolados e*



desencostados, “à romana”, não há retábulos” (CORONA; LEMOS, p. 37 e p. 106). As primeiras capelas alpendradas construídas nos anos quinhentos e seiscentos tinham as seguintes características: “adro, alpendre com porta e duas pequenas janelas gradeadas, de peitoril baixo para que os fiéis, memo de fora, pudessem divisar o altar, separado da nave por um arco e, muitas vezes, coroado por pequena cúpula definidora do espaço sagrado” (COSTA, 1995, p. 512). Trata-se da solução jesuítica trazida pelo arquiteto Francisco Dias (1538-1633) para igrejas de nave única (COSTA, 1995, p. 513). Assim, nas igrejas jesuíticas, a nave e o altar são delimitados pelo arco do cruzeiro o que “será uma constante nas igrejas do Brasil” (TOLEDO, 2012, p.71). O plano elevado para separar o altar, contudo, é uma constante nas igrejas de diferentes ordens religiosas.

A Capela, como vimos anteriormente, é alpendrada, de nave única, altar-mor desencostado - portanto “à romana” – e sem retábulos, coro ou capelas colaterais. Contudo, para um projeto que primou pelo repertório e pesquisa, o que teria motivado a supressão do tradicional plano elevado do altar? Cabe lembrar que ele fora adotado pelos arquitetos, na Igreja Espírito Santo do Cerrado (1976-1982), projeto igualmente moderno, franciscano e contemporâneo. Nossa hipótese é o intercâmbio de ideias e ideais com a dramaturgia Te-Ato de Zé Celso.

Zé Celso retorna ao Brasil em 1979, após exílio de cinco anos, para reconstruir sua carreira no Teatro Oficina Uzya Uzona a qual se mantém até os dias atuais (CORRÊA, 1998, p.335). Uma de suas primeiras providências ao chegar, foi entrar em contato com Lina Bo e retomar o projeto de reforma do Teatro. A reforma fora idealizada em 1969, quando Lina e Zé Celso viajaram à Florianópolis, para as filmagens de “*Prata Palomares*”. Durante a viagem, discutiram a eliminação de Teatro italiano, inadequada ao conceito dramático Te-Ato (CORRÊA, 1998, p. 131). Lina Bo defendeu a ideia de uma reforma radical, que demoliria por completo o então projeto de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre (CARRANZA, 2013). O conceito dramático Te-Ato, que prevê a plena integração entre atores e espectadores sem a “quarta parede”, foi materializado pela primeira vez na peça *Gracias Señor*, quando Lina Bo criou uma cenografia de poucos elementos, quase vazia, apenas um pedestal e um paredão com inscrições como: “*é proibido cuspir*”, “*área proibida*”, “*é proibido fumar*” (CORREA, 1998, p.320). Na interpretação do grupo, *Gracias Señor* seria um “*antiespetáculo, onde os valores de ritmo, ordem, boa produção não importam e nosso espetáculo passa a ser uma investigação conjunta com as pessoas da sala*” (CORREA, 1998, p.194). Para os críticos, o espetáculo seria “*ambíguo, anarquista, irresponsável, hermético, poético, paradoxal e excessivamente teatral*” (CORREA, 1998, p.334). *Gracias Señor* representa ponto alto do Teatro do Desbunde, ou seja, um



teatro contracultural e reativo aos anos de censura, que os artistas enfrentaram após a decretação do Ato Institucional número 5 (AI-5), em 1968, o qual marcou o ponto de inflexão e recrudescimento do Regime Militar.

Lina Bo, ao retomar a carreira após quatro anos de silêncio profissional, estava envolvida com os seguintes projetos, quase simultâneos: Igreja Espírito Santo do Cerrado 1976; SESC-Pompeia, 1977; Capela Santa Maria dos Anjos, 1978 e Teatro Oficina Uzina Uzona, 1979. Dessa forma, é possível observar o intercâmbio de soluções projetuais entre eles, tais como: a recuperação das alvenarias de tijolos deixadas à vista tanto no SESC-Pompeia quanto no Teatro; os caixilhos com formas orgânicas (buracos) dos edifícios esportivos do SESC-Pompeia e nos croquis da primeira versão do Teatro os quais foram denominados “buracos de espanã”; a utilização de treliças muxarabis do SESC-Pompeia e na Capela; troncos de madeira bruta para o alpendre da Capela e nas passarelas nos desenhos de concepção do Teatro; bancos soltos na Igreja Espírito Santo do Cerrado, no Teatro e na Capela. Estes detalhes denotam o intercâmbio de ideias entre os projetos, mas entre a Capela e o Teatro houve a transposição de ideais.

Lina Bo concebeu algumas propostas para o novo Teatro Oficina Uzina Uzona. Os croquis de 1980 mostram a concepção radical, sem palco, adequada ao conceito Te-Ato. A concepção previa um salão amplo de piso nivelado, cujo palco foi demarcado apenas pela diferenciação de piso: revestimento de madeira para os atores e plateia com “*piso cimentado (queimado ou não queimado?)*” (BARDI, 2008, p. 259), além de cadeiras soltas, sem a tradicional organização de fileiras. A concepção não foi adiante, mas o projeto final de Lina Bo e Edson Elito, contempla uma rua-palco que segue o conceito Te-Ato (CARRANZA, 2013).

A Capela Santa Maria dos Anjos, contrariando a configuração tradicional das igrejas com altares elevados, foi concebida com piso nivelado para altar e assistência, semelhante ao conceito acima exposto. Tal solução nos parece muito significativa, especialmente naquele momento histórico de “abertura”, Lei de Anistia e queda do AI-5, que sinalizavam a redemocratização do país e conduziram ao fim do Regime Militar, na década de 1980 (NAPOLITANO, 2014). Igualmente significativo é a localização da Capela, no município de Vargem Grande Paulista, próximo à Ibiúna onde ocorreu a histórica reunião da UNE, quando mil estudantes foram presos, pois reuniões eram proibidas pelo AI-5. Nossa consideração é que, se a forma exterior da Capela reflete o período de reclusão da arquiteta e poderia ser “*lida como uma metáfora do período negro que o país vive sobretudo a partir de*



1964”(OLIVEIRA, p.30), o espaço interno, igualmente, poderia ser lido como uma metáfora da abertura política rumo à democracia.

Concluindo, a arquitetura cênica e figurinos de Lina Bo integraram o Teatro do Desbunde, uma manifestação contracultural de crítica e resistência cultural ao Regime Militar. Dessa forma, é possível supor que, naquele momento histórico de abertura política, Lina Bo desejasse criar espaços que permitissem não apenas a comunhão religiosa entre padre e fiéis, mas a comunhão cívica entre cidadãos, ou seja, um espaço democrático; transpondo assim, para o espaço religioso, o conceito dramaturgicamente Te-Atto e respectivos ideais.

Considerações finais

Em relação ao contexto nacional, a Capela Santa Maria dos Anjos diverge da produção da “Arquitetura Paulista Brutalista Paulista” e da “Escola Paulista Brutalista” contemporâneas, nos termos definidos por Ruth Verde Zein, a saber: uso da tecnologia mais avançada, ênfase no conceito de “*arquitetura como estrutura*”; partidos com coberturas geralmente planas e tetos em grelhas “*utilizando lajes nervuradas uni ou bidirecionais*”; desejo de serialização e industrialização dos componentes (ZEIN, 2005, p. 107). Observamos pontos de contato entre a Capela e a casa do poeta Thiago de Mello, de Lúcio Costa, com estrutura de troncos de madeira bruta, taipa de mão e cobertura de sapé (COSTA, 2007, p. 20). Ambos os projetos são de 1978, que poderiam ser incluídos no grupo da “obra marginal” brasileira, definida por Joaquim Guedes: “[...] *existe uma obra importante que vem crescendo no Brasil, mas que tem toda a característica de obra marginal. É obra marginal, quase obra maldita, dado a excessiva importância do peso histórico oficial que tem a chamada grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna*” (GUEDES, 1977, p. 23).

Em relação ao contexto internacional, a Capela se aproxima das concepções da denominada “Otra arquitectura” moderna latino-americana, cujas principais características são: o respeito pelo contexto local, objetivando espaços com uso de tecnologias intermediárias e inovação baseada no existente e tradicional (ARANGO, 1989), cujo resultado estaria de acordo com as condições socioeconômicas e culturais de onde se inserem (BROWNE,). A Capela, também, poderia estar incluída nas discussões sobre “Regionalismo Crítico”, termo criado por Alexander Tzonis e Liane Lafaire, na década de 1980, e discutido por Kenneth Frampton. Trata-se de um movimento “*mais original, que surgiu como uma resposta aos novos problemas criados pela globalização contemporânea, da qual é fortemente crítico*” uma espécie de compromisso com o lugar e “*com o uso dos elementos arquitetônicos*



regionais como meio de fazer face a uma ordem universalista de arquitetura considerada opressiva ou dominadora” (TZONIS; LAFAYRE, 1990). Para Frampton, trata-se de uma arquitetura autêntica, baseada na “consciência do lugar e na tectônica” e na associação “entre consciência política de uma sociedade e a produção do arquiteto”, como resistência ao Estilo Internacional (FRAMPTON; 1983).

Entendemos que a arquitetura de Lina Bo, ao valorizar a cultura do lugar, o tátil e visual além de elementos vernáculos reinterpretados, contesta o *status quo* arquitetônico paulista. Isto porque Lina Bo, arquiteta multidisciplinar, atravessou fronteiras na sua produção, devido à subjetividade artística e o intercâmbio de ideias e ideais com a cena cultural e contracultural brasileira. O projeto da Capela é representativo dessa postura.

A Capela Santa Maria dos Anjos é uma obra que pertence à vertente Alternativa da arquitetura moderna paulista, pelo sincretismo entre o erudito e o popular; por resgatar e reinterpretar de forma radical a fé franciscana; pela concepção transdisciplinar, motivada tanto pelo conceito filosófico nacional-popular gramsciano, que trata os referenciais populares sem distinção ou hierarquia, quanto pela transposição do conceito dramático Te-Ato, político e contracultural, na concepção do espaço religioso.

Referências

ANAIS DO II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL. Mneme – Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), v. 9. n. 24, Set/out. 2008. ISSN 1518-3394. Disponível em www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. de Roberto Kaposo, posfácio de Celso Lafer -10ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARANGO, Silvia. Crítica da crítica: o provincianismo de sentir-se centro. *Projeto*, São Paulo, nº118, p. 121-126, jan.fev., 1989.

ARICÓ, Jose. *Geografia de Gramsci na América Latina*. [IN] Gramsci e a América Latina. Nicola Badaloni [et al] org. trad. Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. Rubino; Grinover org. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Lina Bo Bardi*. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

_____. Construir com simplicidade. *Revista Habitat*, São Paulo, nº9, p. 15.

_____. *Igreja Espírito Santo do Cerrado*. Lisboa: Editorial Blau, 1999.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 19, e135, p. 1-22, jan./jun., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/a-capela>



- BROWNE, Enrique. *Outra arquitetura em América Latina*. Mexico: Gustavo Gilli, 1988.
- CARRANZA, Edite Galote R. *Arquitetura alternativa : 1956-1979*. São Paulo, Tese Doutorado em Arquitetura, FAUUSP, 2013.
- _____. Casa Valéria Cirell e o nacional-popular. *PÓS –Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP-* São Paulo: FAUUSP, v.21, n.35, jun.2014, p.118-138
- _____. Capela Santa Maria dos Anjos: alpendre nacional-popular. *AU. Arquitetura e Urbanismo*, v. 249, p. 62-63, 2014.
- CARRANZA, Edite Galote. Arquiteto santo ou santo arquiteto. *Revista 5% arquitetura + Arte*, volume 8, jul/ago, p. 34, 2007, disponível em: http://www.arquitetonica.com/historico_revista5/santo.html
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Gramsci e as culturas populares na América Latina*. [IN] Gramsci e a América Latina. Nicola Badaloni [et al] org. trad. Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. IV. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008.
- CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. *Capelas Rurais Paulistas dos séculos XVII e XVIII*. Revista da ASBRAP Associação Brasileira de Pesquisadores de História e Genealogia, n.º 22, p.22-151, ago. 2015.
- CORONA, E.; LEMOS, C.A.C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora e Distribuidora Companhia das Artes, 1998.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- _____. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. org. Alberto Xavier, 2ª ed. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Intervenções: o marxismo na batalha das ideias*. São Paulo: Cortez, 2006.
- _____. Gramsci. Coutinho org. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.
- COUTINHO, Carlos Nelson; KONDER, Leandro. *Nota sobre Gramsci*. In. GRAMSCI, Antonio. Concepção dialética da história. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- FRAMPTON, Kenneth. *Perspectivas para um regionalismo crítico*. (IN) NESBIT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC/UNE, *Revista Brasileira de História Associação Nacional de História*, vol. 24 nº 57 p.127-162, 2004
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização de cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.



- _____. *Arte e a luta por uma nova civilização*. [IN] GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- GUEDES, Joaquim. Depoimento. In. MAGALHÃES, S.F. *Arquitetura brasileira após Brasília*. Rio de Janeiro: Edição IAB-RJ, 1977.
- LALANDE, André. (1967-1963). *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. 3ed. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- LEMONS, Carlos A. C. *Notas sobre a arquitetura tradicional de São Paulo*. São Paulo: 3ª. Edusp; FAUUSP, 1992.
- _____. *Uma nova proposta de abordagem da história da arquitetura brasileira*. *Arquitextos*, São Paulo, 12, 141, Vitruvius, fev. 2012 < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/41214>>, acesso 03/05/2012.
- MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MORIN, Edgar. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. São Paulo: Cortez, 2002.
- NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: TRIOM, 1999.
- OLIVEIRA, Olívia de. *Sutis substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona, ESP: Editorial Gustavo Gilli, 2006.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SAIA, Luis. O alpendre nas capelas brasileiras. In *Arquitetura religiosa: textos escolhidos da Revista do Patrimônio Histórico e artístico nacional*, Rio de Janeiro, p.235-249, 1939.
- _____. *A casa bandeirista: uma interpretação*. São Paulo: Comissão do IV centenário da cidade de São Paulo: Rothschild Loureiro, 1955.
- _____. *Morada paulista*. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- TIRAPELI, Persival. *Igrejas paulistas: barro e rococó*. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *O esplendor do barroco luso-brasileiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane. *Por que regionalismo crítico hoje?* (IN) NESBIT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese Doutorado em Arquitetura - UFRGS, Rio Grande do Sul. 2005.



Minicurrículo



Professora no curso de Arquitetura e Urbanismo no programa de Pós-Graduação stricto sensu em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, São Paulo. Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) em 2013. Mestre pelo Instituto Presbiteriano Mackenzie (2004). Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura Mackenzie (1991). Editora-chefe da 5% Arquitetura + Arte

Correio eletrônico: edite.galote.carranza@arquitetonica.com

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0223302717584477>

Como citar:

CARRANZA, Edite Galote. À Capela. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.19, e135, p. 1-22, jun./jun./2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/a-capela>



Ontem uma maçã

Ricardo Carranza

ricardo.carranza@arquitetonica.com

[Assista o vídeo clicando aqui](#)

Ontem uma maçã.

As luzes apagavam da cidade

blocos insípidos que abrigam

pessoas como eu e você. O frenesi,

pré-agendado, principiava a se enrolar

com o focinho embebido no ventre.

Do véu de luz no talho da pedra se

espreitava um suspiro de dor,

tédio ou volúpia; não sei dizer.

O tempo passou, insidioso, pela alma

do meu esqueleto. De volta, a maçã ainda

oxidava como ampulheta de carne no tampo

de vidro temperado. Então você veio e disse

que é fácil dizer que a maçã vem da árvore e a árvore vem da semente da maçã

e que isso não causa mais vertigem a ninguém.

Mas não. Não é só isso, você insiste.

É isso mesmo, digo eu.

Disse e caminhou até a janela.



Cada um de nós tem o hábito de caminhar, como forma de ganhar fôlego, até a janela e dar uma olhada à brecha do inominável.

Como escavar todo o caldo derramado?

Como traçar um projeto? Então inventamos

um joguinho: Totem ou Vênus –

como um nome para o miolo da fruta.

E chamamos Elza para desempatar. Ela veio,

apressada, enxugando as mãos no avental.

Eleita Vênus Putrefata, o quê valorizamos

acima de tudo? – pensamos quase ao mesmo tempo.

Nunca saberemos. O certo é que a nossa Vênus

devorada não escaparia à faxina, seja o que for,

irrevogável, do fim de semana, véspera do amanhã.



Mini currículo:



Ricardo Carranza. Escritor. Editor da revista eletrônica 5% Arquitetura+Arte ISSN 18081142.

PUBLICAÇÕES em Antologias de Concursos Nacionais – SCORTECCI, SESC DF, revista de literatura - CULT, e sites de Poesia e Literatura – Zunái, Stéphanos, Germina, Cult - Oficina Literária, Mallarmargens. LIVROS de Poesia publicados: Sexteto, Edição do Autor, SP, 2010; A Flor Empírica, Edição do autor, SP, 2011; Dramas, Editora G&C Arquitectônica Ltda., SP, 2012. Livros de Poesia Inéditos – Sebo 2009-2016; Sóis, 2014-2018; Pastiche, 2016, – parcialmente publicado na revista Germina. Ovário de Areia 2009-2018; Memorial da Mundanidade 2018. LIVROS de Contos Inéditos: A comédia dos erros, 2011/2018 – pré-selecionado no Prêmio Sesc de Literatura 2018; Anacronismos, 2015/2018. A vila. 2016/2017. Natal. 2016/2017. Romance inédito: A Sociedade de Cascas, 2017/2018. Cadernos de Insônia (58): esboços de poesia, contos, reflexões, teoria crítica, espinhos, sonhos, fragmentos... desde 2009.

Como citar:

CARRANZA, Ricardo. 30 Takes + Coda: O Quartinho invisível e a teoria do Caos. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.19, e143, p. 1-3, jun./jun./2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/poesia/ontem-uma-maca>

