



O projeto como objeto de investigação: observações sobre o processo de projeto a partir da maquete física

The project as a research object: observations on the project process from the physical model

El proyecto como objeto de investigación: observaciones sobre el proceso del proyecto desde el modelo físico

Ana Elisa Souto

Líder do grupo de pesquisa Projeto de arquitetura, Processos de Projeto, Operações,

Métodos e Instrumentos, Universidade Federal de Santa Maria (RS)

anaearq@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/3117656328929082>

Vanessa De Conto

Pesquisadora do grupo de pesquisa Projeto de arquitetura, Processos de Projeto, Operações,

Métodos e Instrumentos, Universidade Federal de Santa Maria (RS)

VANEDECONTO@HOTMAIL.COM

<http://lattes.cnpq.br/3386927697326658>

Resumo:

Este trabalho apresenta o desenvolvimento de um exercício projetual realizado pelos estudantes do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria do Campus de Cachoeira do Sul, na disciplina de Projeto I. O enfoque desta comunicação centra-se na importância do uso da maquete física no processo de ensino e aprendizagem como um recurso didático relevante para a criação de espaços livres e para a relação entre espaço aberto e arquitetura. As questões elencadas decorrem de um conjunto de ações necessárias fundamentais no processo e ensino de projeto. A metodologia utilizada parte da construção de uma maquete física para a elaboração de um projeto de



um pavilhão público em que se devem criar ambientes de integração entre a arquitetura proposta e os espaços livres abertos. As considerações finais partem da importância deste recurso didático como ferramenta tridimensional para o aprendizado de projeto e do domínio das variáveis espaciais. Busca-se analisar de que maneira os modelos tridimensionais são utilizados no processo de projeto arquitetônico no ateliê de projeto I e qual o papel que desempenham no ensino do projeto contemporâneo.

Palavras-chave: Processo de projeto. Ensino de Projeto. Maquete física.

Abstract:

This work presents the development of a design exercise carried out by students of the Architecture and Urbanism Course at the Federal University of Santa Maria of the Cachoeira do Sul Campus, in the discipline of Project I. The focus of this communication focuses on the importance of using the model physics in the teaching and learning process as a relevant didactic resource for the creation of free spaces and for the relationship between open space and architecture. The issues listed result from a set of necessary actions that are fundamental in the process and teaching of the project. The methodology used starts from the construction of a physical model for the elaboration of a project for a public pavilion in which environments of integration between the proposed architecture and open free spaces must be created. The final considerations are based on the importance of this didactic resource as a three-dimensional tool for project design and the mastery of spatial variables. It seeks to analyze how three-dimensional models are used in the architectural design process in design studio I and what role they play in teaching contemporary design.

Key words: Design process. Project teaching. Physical model.

Resumen

Este trabajo presenta el desarrollo de un ejercicio de diseño realizado por estudiantes del Curso de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Federal de Santa Maria del Campus Cachoeira do Sul, en la disciplina del Proyecto I. El enfoque de esta comunicación se centra en la importancia de utilizar el modelo. La física en el proceso de enseñanza y aprendizaje como un recurso didáctico relevante para la creación de espacios libres y para la relación entre el espacio abierto y la arquitectura. Los



problemas enumerados son el resultado de un conjunto de acciones necesarias que son fundamentales en el proceso y la enseñanza del proyecto. La metodología utilizada parte de la construcción de un modelo físico para la elaboración de un proyecto para un pabellón público en el que se deben crear entornos de integración entre la arquitectura propuesta y los espacios libres abiertos. Las consideraciones finales se basan en la importancia de este recurso didáctico como herramienta tridimensional para el diseño de proyectos y el dominio de variables espaciales. Busca analizar cómo se utilizan los modelos tridimensionales en el proceso de diseño arquitectónico en el estudio de diseño I y qué papel juegan en la enseñanza del diseño contemporáneo.

Palabras clave: Proceso de diseño. Proyecto Docente. Maqueta física.

Introdução

O ensino de projeto nos cursos de arquitetura é considerado uma disciplina central, pois organiza e sintetiza a aplicação dos conteúdos e técnicas de todas as demais disciplinas do curso. Diferentemente das aulas teóricas tradicionais, em que o aprendizado se dá pela transmissão de conteúdos e direcionamento para a pesquisa pelo professor. Na disciplina de projeto o aluno é quem direciona a elaboração de seu trabalho, a partir de análises, sínteses e integração de saberes. Ao professor, cabe a tarefa de orientar a tomada de decisão e incentivar a autonomia dos estudantes frente a resolução dos problemas de projeto.

Tal autonomia pressupõe instrumentar o aluno a tomar decisões em nível consciente, integrar os vários conteúdos necessários ao projeto, pesquisar e ampliar seu repertório projetual e manejar ferramentas de representação em duas e três dimensões. Como disciplina de cunho prático é oferecida desde o primeiro semestre do curso tendo uma temática de complexidade crescente.

Segundo Oliveira (2007), o ateliê de projetos, em uma escola de arquitetura, é o lugar onde se realiza a prática que reúne a ação pedagógica e a produção arquitetônica. Na disciplina de projetos se pratica algo aproximado ao que o futuro arquiteto fará após graduar-se. A disciplina deve conduzir o estudante a uma compreensão do que, de fato, constitui o ato de projetar. O aluno deve aprender e entender a respeito dos aspectos operativos do projeto e sobre as informações de que se dispõe, sobre aquilo que se espera que produzam como parte central de seu aprendizado, os projetos.



Estas disciplinas dispõem de métodos de ensino que se constituem, muitas vezes, em atos de aprender fazendo, propiciado através do próprio exercício de projetar ou pela experiência dos docentes. O saber prático se internaliza na experiência do estudante e a construção do conhecimento se dá no curso da ação projetual (MARTINEZ,2000).

O processo de projeto em arquitetura pode ser compreendido como a realização de uma sucessão de procedimentos que se complementam nos planos conceitual, formal, material e estrutural. Em sua fase preliminar, busca-se a definição do problema arquitetônico a partir de análises relativas às necessidades funcionais, condicionantes locais, recursos materiais e técnica construtiva.

Há vários modos de resolver um projeto. As decisões fundamentais devem ser baseadas nas condições intrínsecas e específicas de cada problema arquitetônico. Já dizia Vitruvius 2000 anos atrás: “Em toda construção deve-se levar em conta sua solidez, sua utilidade e sua beleza. “Até meados do século XVIII a boa arquitetura seria aquela que apresentasse um equilíbrio entre os três componentes da tríade Vitruviana; Firmitas (solidez) e Utilitas (adequação funcional), que fazem parte da esfera racional do conhecimento e Venustas (beleza, no entendimento de alguns), que é o componente estético da tríade” (MAHFUZ, 2004, p.03).

O autor propõe a redefinição dos aspectos essenciais da arquitetura por meio de um *quaterno* composto por três condições internas ao problema projetual (programa, lugar e construção) e uma condição externa, o repertório de estruturas formais que fornece os meios de sintetizar na forma as outras três. As condições internas são os estimulantes da forma, pela presença constante, com maior ou menor intensidade, na origem e no desenvolvimento do processo projetual. Enquanto a beleza estava no centro das preocupações arquitetônicas até recentemente, o *quaterno* contemporâneo tem como foco a construção da forma pertinente que possui sentido relacional e representa uma síntese de todos os condicionantes que participam do processo projetual.

O *quaterno* contemporâneo foi utilizado como metodologia de projeção. A metodologia não é uma regra, mas gera uma ordem de procedimentos que organiza a forma de ensino. Existe uma necessidade nos projetos iniciais de adotar uma metodologia objetiva de ensino, vinculada ao desenvolvimento de projetos. Isso ocorre em função da imaturidade projetual de discentes, que ao estarem iniciando seus estudos, não possuem uma formação teórica e prática que lhes permita desenvolver propostas mais fundamentadas. O aluno necessita trabalhar com critérios, princípios e valores que norteiem o



processo projetual, considerando seu potencial criativo, buscando o diálogo entre a técnica e a criatividade.

Segundo Mahfuz (2004), a importância da construção para a arquitetura é tanta que se poderia afirmar que não há concepção sem consciência construtiva. A construção é um instrumento fundamental para conceber, não apenas uma técnica para resolver problemas. O projeto e sua solução formal, é uma síntese do programa, das sugestões do lugar, da disciplina, da construção e sua estrutura. A disciplina desenvolve uma sensibilização de todos os conteúdos que são integrados e sintetizados na forma arquitetônica. Quanto a questão estrutural, esta é desenvolvida de forma integrada ao processo de projeto, conjuntamente com todas as premissas projetuais. Uma das características das produções arquitetônicas caracterizadas como atemporais, é o papel relevante que a estrutura desempenha na definição da sua composição espacial e na configuração dos espaços.

A elaboração do projeto se inicia no momento em que o arquiteto compreende, interpreta, seleciona, hierarquiza e transforma esses dados pré-existentes do problema arquitetônico conforme uma escala de valores pessoais. A interpretação dos dados do problema implica em uma mudança qualitativa no processo, anteriormente analítico e objetivo, para uma dimensão de seletividade, desempenhando um papel central. Entre os objetivos desse processo, encontra-se o desenvolvimento de uma estrutura para compreender como esses elementos se relacionam entre si, determinando a natureza e as características do artefato projetado.

Durante a realização do projeto, a compreensão e interpretação de cada aspecto, colocado como premissa, exige do arquiteto a tomada sucessiva de decisões. Cada uma dessas decisões é um ato racional, operado a partir do conhecimento específico do problema, relativizado pela experiência vivida do arquiteto e pelo momento em que se realiza o projeto.

Dentro do processo de projeto são várias as etapas percorridas até se chegar à definição formal, estrutural, material, uso da paisagem e dos resultados desejados. Por outro lado, há vários modos de se aprender a projetar e, apesar das diferentes práticas pedagógicas existentes, a maquete física é fundamental para o trabalho desenvolvido no ateliê de Projeto I da UFSM/CS.

Pouco familiarizados com as formas de representação em duas dimensões nos primeiros meses do primeiro semestre do curso, faz com que a interpretação de ideias e representação dos projetos em três dimensões, torna-se uma atividade indispensável no processo de ensino-aprendizagem. A



modelagem manual, realizada com papéis apropriados, respeitando tanto a escala de representação sugerida quanto dos materiais, é utilizada como ferramenta essencial no processo de projeto. Essa metodologia difere-se da utilização da maquete física para a simples representação ou apresentação final do projeto desenvolvido. Buscou-se ao longo de toda a experiência didática, reforçar o papel fundamental da maquete física para o desenvolvimento das várias etapas do processo de projeto. A correlação entre processo e resultado, que raramente se atinge nas primeiras disciplinas de projeto, foi facilitada pela utilização da maquete.

Desse modo, a maquete física é a representação em escala reduzida da proposta de projeto e é considerada uma ferramenta facilitadora da percepção do espaço, tanto aberto quanto construído, já que se caracteriza por sua relação direta com a forma de representação da realidade miniaturizada. Essa ferramenta pode ser considerada um instrumento de extensão do desenho, com a vantagem de possibilitar a manipulação da terceira dimensão, que é real.

O modelo tridimensional físico é um instrumento para a geração formal, compositiva e estrutural, para testar ideias e enriquecer o processo de desenvolvimento, interagindo com as demais linguagens gráficas. Desse modo, contribui para iniciar o aluno no estudo das relações de composição, escala, proporção, estrutura e modelagem da topografia. Contribui também para determinar o papel que os diferentes estratos da vegetação podem assumir no desenho da paisagem e na construção dos espaços livres.

A modelagem manual, contribui para o desenvolvimento da percepção e construção mental do estudante acerca do projeto e, sobretudo, para a interatividade entre pensar, fazer e ver. Essa ferramenta transmite várias informações ao projetista, pois permite a interação física direta e estimula percepções além da visão. Dentre as relações relevantes representadas na maquete, estão: a volumetria do entorno, da paisagem adjacente, as massas vegetais presentes, a ideia de forma e sua relação entre estrutura e materialidade. A maquete torna visível o impacto da implantação da proposta em relação ao lugar de projeto. Ao permitir a visualização tridimensional, alimenta a reflexão do estudante e a contribuição do docente durante o processo de ensino e aprendizagem, tornando-se um instrumento didático.

O objetivo desse trabalho é analisar de que maneira os modelos tridimensionais são utilizados no processo de projeto arquitetônico no ateliê de projeto I e qual o papel que desempenham no ensino do projeto contemporâneo.



Representação do espaço através da maquete

O modelo tridimensional físico constitui-se como uma importante ferramenta de representação na área da arquitetura. Esse tipo de representação já era utilizado na Antiguidade para representar obras já construídas e também com o objetivo religioso. No Renascimento, ganha relevância quando deixa de servir apenas para representar projetos e passa a ser incluído no processo de projeto de concepção projetual (RAGONHA E VIZIOLI, 2013).

Ao longo da história da Arquitetura e Urbanismo, o desenvolvimento de maquetes físicas tem se mostrado como uma ferramenta eficaz de concepção, representação e apresentação do projeto. Desse modo, as maquetes podem comunicar de forma imediata e verdadeiramente acessível, as ideias acerca das formas, dos materiais, da estrutura, das dimensões, alturas e das cores. No entanto, diante do desenvolvimento das novas tecnologias de informação, comunicação e digitais, as maquetes físicas passaram por um processo de subutilização e descrédito. Assim como as técnicas manuais de representação gráfica, sendo inclusive apontada como uma forma de representação obsoleta.

No entanto, as maquetes físicas e os modelos tridimensionais continuam sendo objetos de extremo valor cognitivo, capazes de atuar ativamente no processo de ensino e aprendizagem da arquitetura e urbanismo, especialmente como material didático de apoio aos professores de disciplinas teóricas e práticas (SOUTO, 2019).

A maquete auxilia na concretização imediata da concepção espacial por meio de elementos tectônicos ou através da definição de áreas verdes e ou pavimentadas. É um instrumento que facilita a compreensão, desenvolvimento e elaboração do projeto de forma didática. Essa ferramenta, ajuda a iniciar o estudo das relações de composição e a determinar o papel que os vários tipos de vegetação podem assumir no desenho espacial. O importante nessa etapa é a definição geral na formação dos espaços e quais características e efeitos se conseguirão, com as espécies vegetais mais altas ou baixas. Esse processo é facilitado através das ferramentas de modelagem física (ABBUD, 2007).

Para Basso (2005), o modelo tridimensional ou maquete, assim como o desenho, assume um valor de meio de comunicação da ideia arquitetônica, e pode ser definido em três características principais:

Como um objeto de riqueza própria, quando separado de sua função de representação; como um objeto de registro histórico, que revela hoje a forma de criação e a concepção de alguma arquitetura do passado, não construída ou que não tenha sobrevivido ao tempo; e ainda,



como uma ferramenta de estudo, para conceber, representar e apresentar um projeto (BASSO, 2005, p.48).

Desse modo, maquete pode ser considerada um instrumento de criação fundamental para estimular a criatividade e na concepção de projetos. Tornando-se uma extensão do desenho técnico que permite ter noção de escala, de volumetria e proporção.

Na representação de uma ideia de projeto é necessária a elaboração de objetos tridimensionais que integram a representação técnica do desenho, sendo capaz de comunicar os aspectos de proporção, forma, volume e materiais (BENVEGNÚ, 2019). A necessidade de tridimensionalidade e da materialidade nos sistemas de representação, levou a revalorizar o papel dos modelos físicos, entendida como uma antecipação da proposta de projeto em escala reduzida.

[...] a palavra ampara, mas não é suficiente para o diálogo arquitetônico. O desenho e a modelagem são imprescindíveis para uma comunicação clara da forma plástica, da organização espacial e das soluções construtivas previstas. É somente a partir de uma apresentação gráfica e espacial completa da proposta arquitetônica que a crítica pode ser construída. Uma comunicação imprecisa e incompleta só pode fundamentar uma crítica igualmente inconsistente (ROZESTRATEN, 2004).

Para Imai (2010), o modelo físico é ferramenta indispensável para a percepção das necessidades do projeto.

Apesar da importância inequívoca dos instrumentos digitais, os aspectos didáticos e de transmissão de informação e de conhecimento para um público leigo, por meio de modelos analógicos, não podem ser considerados esgotados. O uso da maquete física busca agregar uma característica não encontrada nos modelos digitais: o cliente poder manusear o modelo diretamente, buscando trazer para mais próximo de seu universo de conhecimento o objeto representado, sem a necessidade de conhecimento prévio do meio de representação e da familiaridade necessária para seu manuseio (IMAI, 2010, p.13).

Durante o processo de ensino e aprendizagem no curso de arquitetura, o estudante pode utilizar diversas técnicas de representação. Diante disso, cada vez mais há a necessidade de interações complementares entre os vários meios disponíveis para a comunicação de ideias de projeto.

Reconhecendo as possibilidades e as limitações no cenário de ensino, a interação entre as diferentes formas de apresentação dos modelos tridimensionais, podem compensar as possíveis dificuldades de



compreensão sobre o processo de projeto, ampliando o diálogo e a troca de conhecimento em sala de aula.

Processo de projeto

Segundo Floriano (2007), projetar é antecipar a construção das formas no mundo material. Desse modo, é possível pensar o projeto e sua base intelectual, transmitida para todos os participantes do processo. No entanto, para isso é necessário representar as ideias bi e tridimensionalmente. Consequentemente, deve-se materializar as soluções em representações para desencadear as consequências das várias possibilidades e implicações que surgem durante o processo de projeto.

Tanto os arquitetos quanto os estudantes de arquitetura acumulam conhecimentos e experiências que estão enraizadas em suas memórias e que se manifestam nas ações cognitivas durante a ação projetual. Estas representações, permitem materializar suas ideias e melhorar seu desempenho, facilitando a comparação e avaliação das diferentes possibilidades formais e compositivas. As representações assumem o papel ativo no processo de projeto, pois colaboram para tornar explícito as ideias que estão implícitas em quem está projetando.

Durante o processo de projeto, é necessário tornar o que está na mente em algo real, concreto, passível de compreensão, dando forma visível a uma realidade interna. Desse modo, é possível discutir aquilo que antes era só uma ideia, a fim de dar consistência e integridade ao projeto. O desenho é um dos meios disponíveis para essa materialização e sua comunicação. Mas, enquanto o desenho simula a profundidade com recursos da perspectiva, a modelagem compartilha com a arquitetura a própria tridimensionalidade (ROZESTRATEN, 2006).

Durante o processo de projeto em arquitetura, o arquiteto deve experimentar e testar hipóteses, de modo a converter situações indeterminadas em determinadas. Esta tarefa envolve uma série de desenhos e modelos digitais e analógicos, que permitem fazer uma reflexão durante a ação. Nesse contexto, são produzidos artefatos para representar e testar soluções através do pensar e do fazer, que ocorrem simultaneamente. As descobertas emergem durante o processo de criação, quando o estudante deve ser capaz de refletir sobre os vários domínios pertinentes a sua atividade, diagnosticando os múltiplos aspectos do problema e propondo possíveis soluções para cada um deles.

Nesta fase, o aluno é capaz de confirmar ou rejeitar, com a orientação do professor, as diferentes possibilidades projetuais. Esta tarefa, envolve a produção de maquetes de estudo para representar e



testar ideias através do pensar e do fazer, que ocorrem simultaneamente. Donald Schön denominou de “reflexão na ação”.

A maquete como instrumento do processo de projeto é concomitante aos raciocínios. Os modelos tridimensionais permitem testar as hipóteses volumétricas de forma rápida. Todo projeto desencadeia transformações e possibilita novas relações. Analisando os modelos tridimensionais desenvolvidos pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, se observa que resolve-se de maneira conjunta a forma, a construção e a estrutura. O modelo revela proporções, transparências, opacidades, luz e sombras. Para o arquiteto: “É a maquete como croqui. A maquete feita na solidão! Não é para ser mostrada a ninguém. A maquete que você faz como um ensaio daquilo que está imaginando (ROCHA, 2007).

Dessa maneira, coloca-se em discussão o uso do modelo tridimensional no processo projetivo com caráter operativo, em contraponto com o modo utilitário. O primeiro, trata da transformação que se dá no projeto, o fazer-se pensar e repensar, gerando uma maior complexidade compreensiva e de reflexão. Já o caráter utilitário, serve de forma imediata, sem agregar mais possibilidades, esgotando seus efeitos e soluções (SOLANA, 2007). Para Florio e Tagliari (2008), fica evidente que os modelos físicos tridimensionais são poderosas ferramentas que ajudam a ver e entender os projetos, já que oferecem a possibilidade de separar e reunir diferentes aspectos do problema projetual de diferentes maneiras.

Experimentar, de acordo com Schön (2000), é atuar a fim de ver o que resulta da ação. As teorias só podem ser aprendidas por meio de aplicações práticas e só adquirem significado quando incorporadas durante a experimentação. O conhecimento tácito, fundamental nas diversas áreas que envolvem atividades projetuais, são exercitados durante a modelagem.

Segundo Fujioka (2005), é possível afirmar que a maquete possibilita a criação de um simulacro do percurso e da circulação, dos elementos que constituem a natureza do espaço arquitetônico, além da compreensão do sistema estrutural, de iluminação e ventilação. A maquete como elemento de investigação e pesquisa, no meio acadêmico, auxilia o aluno em suas diversas atividades projetuais, pois exercita fundamentos de geometria, proporção, escala e modulação. Desse modo, os modelos físicos proporcionam a interação em todo o processo de criação, respeitando e vivenciando uma metodologia aplicada nas etapas da construção, das partes ao todo (ARAÚJO, 2007).



A profissão de arquiteto tem sido transformada em um híbrido de processos analógicos e digitais. Nesse contexto, busca-se um equilíbrio entre as habilidades e conhecimentos sobre artefatos produzidos manualmente e aqueles produzidos computacionalmente. Um meio de representação não substitui o outro, sendo que cada ferramenta possui seu papel dentro do processo de projeto.

Metodologia de ensino da disciplina de Projeto I

Nos cursos de Arquitetura é possível estabelecer dois eixos norteadores e autônomos entre si na formação profissional do Arquiteto e Urbanista. Por um lado, as disciplinas de Projeto Arquitetônico com ênfase na configuração de edificações e concepção estrutural. Por outro, as disciplinas de Urbanismo e Paisagismo, com ênfase nos processos de transformação da cidade e seus espaços abertos. Esses eixos são complementares para a formação profissional.

A disciplina de Projeto I, da UFSM/CS, desenvolve um trabalho integrado. Os fatores condicionantes envolvidos, os elementos da paisagem urbana, sua estruturação espacial, configuração plástica, bem como a morfologia urbana presente, são dados relevantes e tem o mesmo peso para o desenvolvimento do exercício projetual.

A proposta é integrar e considerar tanto a morfologia urbana adjacente no desenvolvimento do projeto, quanto os espaços livres de edificação no lote e a vegetação arbórea presente com a mesma relevância. É nesse contexto, que o desenho da paisagem é desenvolvido e as relações estabelecidas entre espaços abertos e edificados.

O objetivo da disciplina é conceber o projeto de um pavilhão de exposições para uso coletivo, explorando a capacidade formal, compositiva, estrutural e de argumentação, de forma que responda às necessidades e aos condicionantes locais. A solução formal desenvolvida deve qualificar o contexto físico, ambiental e social no âmbito da quadra e do entorno, integrando a paisagem. O programa de necessidades, vincula a relevância do projeto dos espaços abertos ao determinar: exposição fechada e exposição aberta e integração das áreas livres de edificação ao projeto. A disciplina é desenvolvida a partir de aulas teóricas, exercícios experimentais e projetuais específicos relacionados entre si, porém, independentes uns dos outros.

O exercício projetual é desenvolvido de forma individual e estrutura-se em três partes: (a) estudos preliminares; (b) partido arquitetônico; e (c) proposta final. A primeira parte consiste no reconhecimento e análise do lugar e do entorno urbano consolidado. O lote com área de 3.148 m² e



oito metros de declividade, se localiza na Rua Moron na cidade de Cachoeira do Sul, às margens do rio Jacuí, local de início da urbanização da cidade.

A área apresenta uma edificação histórica, o IRGA (Instituto Rio-grandense do Arroz), localizada na porção noroeste do lote. O projeto determina uma taxa de ocupação de 50% da área do lote. No total de 1.574 m² são destinados ao projeto de espaços abertos. Um dos pontos chaves do projeto é a integração dos elementos constituintes da paisagem, como a arborização presente no lote, a relação com o rio Jacuí, com o entorno natural e edificado. A Figura 1 apresenta uma imagem aérea da localização do terreno, a massa vegetativa presente e a proximidade com o rio Jacuí.



Figura 1 – Vista aérea do terreno e entorno imediato, fonte: Google Earth, Re-elaborado pelas autoras

As principais pré-existências permanentes que devem ser relacionadas ao projeto são: (a) topografia do lote; (b) o entorno urbano; (c) a edificação do IRGA; (d) arborização presente no lote; (e) as visuais para o rio Jacuí; (f) iluminação natural e ventilação. A figura 2 apresenta o lote e as curvas topográficas.

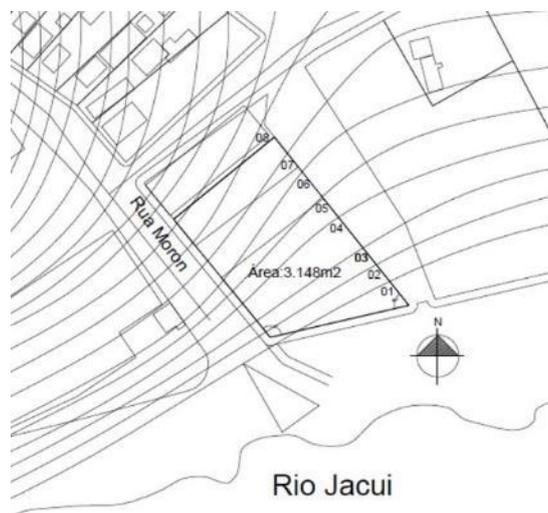




Figura 2 – Terreno do projeto, fonte: Mapa AutoCad. Acervo das autoras

Na primeira fase de desenvolvimento, os alunos iniciaram o projeto com vários estudos urbanos. Foi realizada uma visita técnica ao terreno para melhor compreensão e sensibilização desses elementos. Na ocasião, registros fotográficos e medições dos gabaritos das vias serviram de embasamento para elaboração de seis mapas de análise do lugar. Foram solicitados os seguintes mapas: (1) mapa mental; (2) de análise da morfologia e massa construída; (3) análise da mobilidade urbana, fluxos e perfil das vias; (4) análise de usos e gabarito de alturas; (5) análise dos aspectos ambientais e naturais; (6) e mapa de análise de materialidade e coloração. Os alunos também realizaram desenhos de vistas e *skyline* da rua Moron. Os estudos urbanos e da paisagem local presente, estabelecem as diretrizes para a intervenção na área de projeto. A Figura 3 apresenta um dos mapas desenvolvidos na disciplina de Projeto I e uma foto da paisagem onde se encontra o lote.

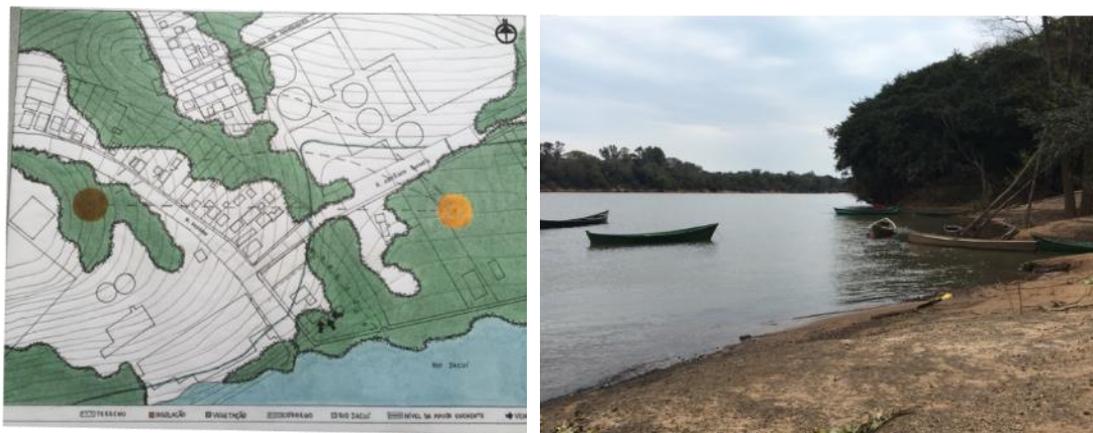


Figura 3 – Mapa de condicionantes físicos e climáticos (a esquerda) e foto do rio Jacuí (a direita), fonte: acervo da disciplina. Acervo das autoras

A partir desses estudos, foram definidas as diretrizes a serem desenvolvidas no processo de projeto do pavilhão. Uma das questões relevantes era adequar o projeto ao bioclima local, proporcionar acessibilidade ao usuário, valorizar as visuais do rio Jacuí, a materialidade do entorno, criar opções de estar a lazer e, ao mesmo tempo, resolver as necessidades do projeto, integrando a solução proposta ao lugar. A Figura 4, apresenta croquis e uma *skyline* desenvolvidas pelos alunos após a visita ao terreno.

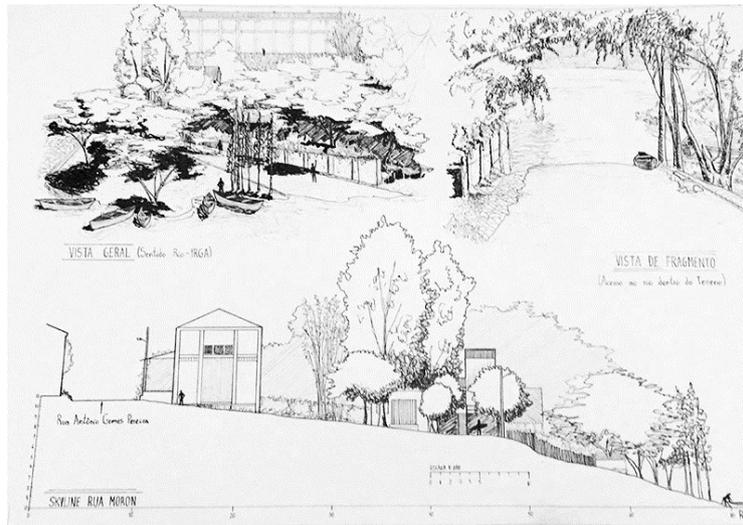


Figura 4 – Croquis e Skyline da Rua Moron, fonte: acervo das autoras

No início do desenvolvimento da segunda etapa, foi realizada uma maquete na escala 1:200 de modelagem da topografia, para o entendimento da declividade de oito metros em direção ao rio Jacuí, conforme demonstrado na *skyline* da figura 4. Após, as pré-existências arbóreas foram representadas na maquete para um maior entendimento das relações entre as visuais, os condicionantes climáticos e físicos do local. A maquete de estudos teve um papel importante no processo de projeto, pois, no primeiro semestre do curso, os estudantes não têm domínio tridimensional de representação gráfica. A maquete é o instrumento que permite visualização e representação. Desse modo, foram testadas várias hipóteses de implantação e plano de massas, ou seja, a ideia geral foi lançada, validada, testada e aprovada na maquete de estudos. Somente após essa etapa é que os alunos iniciaram a representação tridimensional da proposta final da edificação.

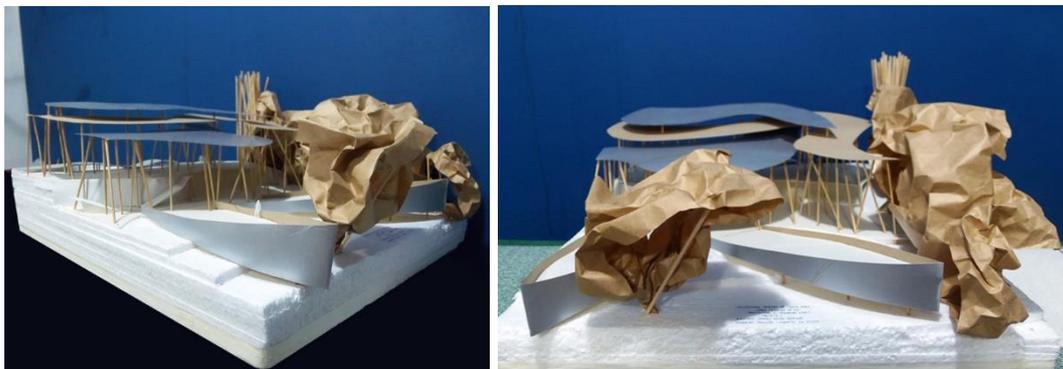


Figura 5 – Fotografias maquete de estudos e estudo do plano de massas, fonte: acervo da disciplina

Na proposta apresentada na figura 5, a fixação das coberturas foi idealizada para ser feita por perfis metálicos, através da analogia com a vegetação arbórea presentes no lote. Próximo ao rio, nas curvas



de nível 01 e 02, ocorrem as cheias do rio Jacuí e o estudante projetou um mirante em forma de barco, que fica submerso no caso de inundação, realizando uma integração com os vários barcos presentes no local.

A complexidade e a integração da solução proposta, foram possíveis através da utilização da modelagem tridimensional física no processo de projeto. Esse instrumento, permitiu ao aluno relacionar elementos, lugar, visuais, contexto físico, as pré-existências permanentes, gerando uma solução integrada ao lote e ao entorno urbano. O projeto relewa os atributos do lugar, contribuindo para sua qualificação na cidade de Cachoeira do Sul, RS.



Figura 6 – Fotografias da maquete de estudos, fonte: acervo da disciplina

Na Figura 6, etapa três, apresenta-se a maquete final da proposta. Nota-se a sensibilidade e a aplicação das diretrizes projetuais no trabalho, a integração com a massa vegetativa, permeabilidade visual e relação com o rio Jacuí. Por tratar-se do primeiro semestre, os alunos ainda estão compreendendo o que é projetar em arquitetura, a importância da leitura do lugar, respeito à escala humana e demais questões que vão sendo compreendidas e amadurecidas ao longo da construção do conhecimento.

Considerações finais

A experiência em sala de aula reafirma que a maquete é um instrumento de visualização das ideias com grande potencial como ferramenta no processo de projeto. Uma vez que materializa as intenções projetuais, segundo uma ótica crítica, permitindo a compreensão e o desenvolvimento das ideias. Durante o processo criativo, são importantes os estudos por meio dos modelos de massa. Permitindo analisar o conjunto da volumetria, composição e o impacto da sua implantação em relação ao entorno e a relação estabelecida com a área aberta.



Assim, a representação tridimensional, é um campo que se encarrega de tornar mais compreensíveis as relações espaciais, os volumes, os materiais, e as cores. Apresentando as características dos espaços idealizados e de um projeto que ainda não existe. Portanto, não são acessíveis pela experiência direta.

O modelo físico como objeto de investigação para os estudantes agrega fundamentos, processos e conhecimentos geralmente fragmentados nas disciplinas. É um instrumento de geração formal, para testar ideias e enriquecer o processo de desenvolvimento, interagindo com as demais linguagens gráficas. Contribuindo também para o desenvolvimento da percepção visual da forma, do espaço, da geometria, proporção e escala, diretamente envolvidos no processo de modelagem.

A maquete alimenta a reflexão do estudante e é um suporte para o processo criativo em todas as fases de desenvolvimento do projeto. A partir do trabalho apresentado, é possível verificar a integração entre a área construída e a área aberta. Sendo esse um dos objetivos da disciplina, propostos na origem do problema projetual. O aluno, através da visualização tridimensional, consegue tirar partido tanto da topografia quanto da massa vegetativa pré-existente no lote. Nesse sentido, a maquete física proporciona uma relação objetiva com a materialidade e a tridimensionalidade.

A partir do trabalho apresentado reafirma-se a importância do papel da maquete física nas três etapas de desenvolvimento acadêmico do projeto: Partido/Anteprojeto/Projeto Final. Esse recurso contribui para a tomada de decisão de uma ideia, seja ela formal, estrutural ou qualquer outra análise atrelada ao projeto, transferindo do plano mental e bidimensional para o tridimensional.

Referências

ABBUD, Benedito. *Criando paisagens: guia de trabalho em arquitetura paisagística*. 3. ed. São Paulo, SP: SENAC São Paulo, 2007.

ARAÚJO, Nieri Soares. *Ensino Globalizado: o modelo físico e digital como estímulo da percepção espacial no meio acadêmico*. In: III FÓRUM DE PESQUISA FAU.MACKENZIE, 2007, p. 1 a 8.

BASSO, Ana Carolina Formigoni. *A ideia do Modelo Tridimensional em Arquitetura*. Dissertação de mestrado, pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BENVEGNÚ, Eliane Maria. *Reflexão sobre o desenvolvimento da maquete de vegetação no processo criativo do projeto da Arquitetura da Paisagem*. 9º PROJETAR, Curitiba, outubro



2019,11pgs.

FLORIO, Wilson. et.al. *A contribuição dos protótipos rápidos no processo de projeto em arquitetura*. In: GRAPHICA 2007, Curitiba, Paraná,10 págs.

FLORIO, Wilson.; TAGLIARI, Ana. 2008. *O uso de cortadora a laser na fabricação digital de maquetes físicas*. XII Congresso SIGRADI, Havana. Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría - Editorial CUJAE, p. 1-9.

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. *Maquetes no ensino de história da arquitetura: experiências de estágio de ensino na FAUUSP*. Pós. Rev Programa Pós-Grad Arquit Urban. FAUUSP. São Paulo, n. 17. jun.2005.

IMAI, César. *O sonho da Moradia no Projeto – O uso da maquete arquitetônica na simulação da habitação social*. Maringá: Eduem, 2010. 152 p.

MAHFUZ, Edson. *Reflexões sobre a construção da forma pertinente*. Revista Arquitectos. São Paulo, ano 04, n. 045.02, Vitruvius, fev. 2004 Disponível em:
<<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.045/606>>.

MARTINEZ, Alfonso Corona. *Ensaio sobre o projeto*. Brasília: Ed. Da UnB,2000.

OLIVEIRA, Rogério de Castro. *Sobre o ensino de projeto-um quase manifesto*. Revista Arqtexto, Porto Alegre, v.1, n.5, p.148-152,2004. Disponível em:
https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_5/12_Opini%C3%A3o_Rog%C3%A9rio%20de%20Castro%20Oliveira.pdf . Acesso em: 12/fev./2020.

RAGONHA, Jéssica; VIZIOLI, Simone Helena Tanoue. *O uso da maquete física como ferramenta de leitura do patrimônio cultural*. Anais. São Paulo: FAUUSP, 2013.PG467-480.

ROCHA, Paulo Mendes Da. *Maquetes de papel*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROZESTRATEN, Artur Simões. *Modelagem manual como instrumento de projeto*. Arquitectos/Vitruvius, 2004, 049.04. Disponível em:
<<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/05.049/576>>. Acesso em: 13/fev/2020.



ROZESTRATEN, Artur Simões. *O desenho, a modelagem e o diálogo*. Arquitectos/Vitruvius, 2006, 07.078. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/07.078/299>>. Acesso em 19/jan./2020.

SCHÖN, Donald. *Educando o Profissional Reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

SOLANA, Enrique. *La utilidad frente ao operador en la expresión gráfica arquitectónica*. In: EGA – expresión gráfica arquitectónica. Valencia, no. 12, ano 12, 2007.

SOUTO, Ana Elisa. *O projeto como objeto de investigação: análise dos processos, métodos, operações e instrumentos utilizados para projetar em Arquitetura*. PROJE_ARQ. UFSM, campus Cachoeira do Sul. Pesquisa em Desenvolvimento, 2019.

Mini currículos



Ana Elisa Souto

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1998). Mestrado em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (PROPAR/UFRGS, 2002). Doutorado em Arquitetura na área de Teoria História e Crítica pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR/UFRGS, 2010). Tese: Projeto Arquitetônico e a relação com o lugar nas obras de Paulo Mendes da Rocha 1958-2000. (Orientação: Ph.D. Arq. Edson da Cunha Mahfuz). Trabalhou como professora na UNISC – Universidade de Santa Cruz do Sul (2002-2009). Trabalhou na área de Projetos de Arquitetura no Centro Universitário Univates, Lajeado-RS (2008-2011). Atuou como docente na Universidade do Vale dos Sinos – UNISINOS, São Leopoldo (2009 - 2011). Professora UFSM/CS desde 23 de maio 2019 na área de Projeto de Arquitetura. Líder do grupo de pesquisa: PROJE_ARQ: Projeto de arquitetura, Processos de Projeto, Operações, Métodos e Instrumentos. Linha de Pesquisa cadastrada no CNPQ e certificada pela Universidade Federal de Santa Maria.



Correio eletrônico: anaearq@gmail.com

Link Currículo Lattes: lattes.cnpq.br/3117656328929082



Vanessa De Conto

Professora Substituta do Curso de Arquitetura e Urbanismo - UFSM/Cachoeira do Sul. Arquiteta e Urbanista 2019/1. Mestra em Engenharia de Produção 2017/1. Cientista da Computação - 2009. Integrou, de 2015 a 2017, como pesquisadora bolsista o Núcleo de Inovação e Competitividade - NIC, grupo que compõem o Programa de Pós Graduação em Engenharia de Produção - PPGEPU/UFSM, desenvolvendo pesquisas sobre Certificações Ambientais, Habitação de Interesse Social, Sustentabilidade e outras temáticas que tangenciam a Engenharia de Produção e a Arquitetura. Atualmente integra o grupo de pesquisa: PROJE_ARQ: Projeto de arquitetura, Processos de Projeto, Operações, Métodos e Instrumentos. Linha de Pesquisa cadastrada no CNPQ e certificada pela Universidade Federal de Santa Maria.

Correio eletrônico: VANEDECONTO@HOTMAIL.COM

Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/3386927697326658>

Como citar:

SOUTO, Ana Elisa; De Conto, Vanessa. O projeto como objeto de investigação: observações sobre o processo de projeto a partir da maquete física. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, volume 01, número 20, e129, p. 1-19, jul./dez., 2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/o-projeto-como-objeto-de-investigacao-observacoes-sobre-o-processo-de-projeto-a-partir-da-maquete-fisica>

Submetido em: 2020-02-13

Aprovado em: 2020-10-08



Sensibilidades Topográficas em Álvaro Siza: Estratégias Projetuais da Igreja de Santa Maria em Marco de Canaveses

Topographical Sensibilities in Álvaro Siza: Design strategies for the Church of Santa Maria in Marco de Canaveses

Sensibilidades Topográficas em Álvaro Siza: Estratégias de proyecto para la Iglesia de Santa María en Marco de Canaveses

Lívia Morais Nóbrega

Arquiteta e Urbanista, Doutoranda em Desenvolvimento Urbano, Professora Assistente (UFPE)

livia.nobrega@ufpe.br

<http://lattes.cnpq.br/7819263823910713>

Fernando Diniz Moreira

Arquiteto e Urbanista, Doutor em Arquitetura, Professor Associado (UFPE)

fernando.diniz.moreira@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/6641935263631117>

Resumo:

O presente artigo discute cinco estratégias projetuais que exploram a relação entre edifício e sítio, elaboradas à luz de uma noção ampliada do conceito de topografia, com base no exame da Igreja de Santa Maria, obra do arquiteto português Álvaro Siza, projetada e construída entre 1990 e 1996, em Marco de Canaveses, Portugal. Neste sentido, os conceitos de estratégia projetual (MONEO, 2008) e topografia (LEATHERBARROW, 2000, 2004) deram suporte à descrição e análise do referido projeto, através do qual foram identificadas as seguintes estratégias: 1) Apreensão do sítio e enquadramento da liberdade projetual; 2) A construção como cultivo; 3) Terraplenagem como estruturação; 4) Fragmentação versus frontalidade; 5) Tempo e materialidade. Estas estratégias foram elaboradas a partir do estudo dos dados levantados sobre a obra (plantas, croquis, fotografias, maquetes e textos do próprio arquiteto), bem como de registros e observações realizadas in loco (por meio de visitas ao local e de entrevistas ao arquiteto), através de uma abordagem fenomenológica guiada pelas reflexões extraídas do referencial teórico. As estratégias projetuais também funcionam como um método de análise de projetos, ao possibilitar uma aproximação gradual da obra, de seus antecedentes e implantação até soluções técnicas e detalhes. Para tal, o artigo estrutura-se em: 1) Introdução; 2) Referencial Teórico: Da relação entre sítio e arquitetura; 3) Objeto empírico: A Igreja de Santa Maria em Marco de Canaveses 4) As estratégias projetuais; 5) Considerações finais. Deste modo, o trabalho traz contribuições tanto específicas, ao lançar um olhar particular sobre a obra do

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e130, p. 1-24, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/sensibilidades-topograficas-em-alvaro-siza-estrategias-projetuais-do-conjunto-da-igreja-de-santa-maria-em-marco-de-canaveses>



arquitecto, quanto mais amplas, ao fomentar um conjunto de estratégias projetuais de relação entre arquitetura e sítio que podem ser estendidas para a compreensão e elaboração de outros projetos.

Palavras-chave: Álvaro Siza. Estratégias projetuais. Topografia

Abstract:

This article discusses five design strategies for the relationship between building and site, elaborated in the light of an expanded notion of the concept of topography, based on the examination of the Church of Santa Maria, work of the Portuguese architect Álvaro Siza, designed and built between 1990 and 1996 in Marco de Canaveses, Portugal. In this sense, the concepts of design strategy (MONEO, 2008) and topography (LEATHERBARROW, 2000, 2004) supported the description and analysis of the referred building, through which the following strategies were identified: 1) Seizure of the site and framing of freedom design; 2) Construction as cultivation; 3) Earthworks as structuring; 4) Fragmentation versus frontality; 5) Time and materiality. These strategies were elaborated from the study of the data collected on the work (plans, sketches, photographs, models and texts of the architect himself), as well as from records and observations carried out in loco (through site visits and interviews with the architect), through a phenomenological approach guided by the reflections extracted from the theoretical framework. The design strategies also work as a method of project analysis, by allowing a gradual approximation of the work, from its antecedents and implementation to technical solutions and details. For this, the article is structured in: 1) Introduction; 2) Theoretical framework: The relationship between site and architecture; 3) Empirical object: The Church of Santa Maria in Marco de Canaveses 4) The design strategies; 5) Final considerations. In this way, the work brings both specific contributions, by launching a particular look at the architect's work, and broader ones, by fostering a set of design strategies for the relationship between architecture and site that can be extended to the understanding and elaboration of other buildings.

Keywords: Álvaro Siza. Design strategies. Topography

Resumen:

Este artículo analiza cinco estrategias de proyecto para la relación entre el edificio y el sitio, elaboradas a la luz de una noción ampliada del concepto de topografía, basada en el examen de la Iglesia de Santa María, obra del arquitecto portugués Álvaro Siza, proyectada y construida entre 1990 e 1996, en Marco de Canaveses, Portugal. En este sentido, los conceptos de estrategia del proyecto (MONEO, 2008) y topografía (LEATHERBARROW, 2000, 2004) respaldaron la descripción y el

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e130, p. 1-24, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/sensibilidades-topograficas-em-alvaro-siza-estrategias-projetuais-do-conjunto-da-igreja-de-santa-maria-em-marco-de-canaveses>



análisis del proyecto referido, a través del cual se identificaron las siguientes estrategias: 1) Toma del sitio y enmarcado de la libertad diseño; 2) Construcción como cultivo; 3) Movimientos de tierra como estructuración; 4) Fragmentación versus frontalidad; 5) Tiempo y materialidad. Estas estrategias se elaboraron a partir del estudio de los datos recopilados en el trabajo (planos, bocetos, fotografías, modelos y textos del propio arquitecto), así como a partir de registros y observaciones realizadas in loco (a través de visitas al sitio y entrevistas con el arquitecto), a través de un enfoque fenomenológico guiado por las reflexiones extraídas del marco teórico. Las estrategias de diseño también funcionan como un método de análisis de proyectos, al permitir una aproximación gradual del trabajo, desde sus antecedentes e implementación hasta soluciones y detalles técnicos. Para esto, el artículo está estructurado en: 1) Introducción; 2) Marco teórico: la relación entre el sitio y la arquitectura; 3) Objeto empírico: La Iglesia de Santa María en Marco de Canaveses 4) Las estrategias de diseño; 5) Consideraciones finales. De esta manera, el trabajo aporta contribuciones específicas, al lanzar una mirada particular al trabajo del arquitecto, y más amplias, al fomentar un conjunto de estrategias de diseño para la relación entre la arquitectura y el sitio que pueden extenderse a la comprensión y elaboración de otros proyectos.

Palabras clave: Álvaro Siza. Proyecto. Topografía

1. Introdução

Este artigo busca formular algumas estratégias projetuais que exploram a relação entre edifício e sítio, à luz de uma noção ampliada do conceito de *topografia*, de David Leatherbarrow. Estas estratégias foram elaboradas a partir da análise da Igreja de Santa Maria, projeto do arquiteto português Álvaro Siza, desenvolvido entre 1990 e 1996 e localizado na cidade de Marco de Canaveses, ao norte de Portugal.

O ponto de partida para o desenvolvimento desta investigação é: por um lado, a identificação da persistência de um extenso e controverso debate sobre o diálogo entre valores universais, condicionantes locais (GIEDION, 1941; ZEVI, 1945, 1948; ROGERS, 1954; RICOEUR, 1955; ROSSI, 1966; FRAMPTON, 1983; TZONIS, LEFAIVRE, 1990) e experiências sensoriais no âmbito da arquitetura moderna e contemporânea (MERLEAU-PONTY, 1945; HEIDEGGER, 1951 NORBERG-SCHULZ, 1979); e por outro, a potencial contribuição de um conjunto de formulações teóricas (LEATHERBARROW, 1993, 2000, 2004; MONEO, 2008) e de uma série de particularidades empíricas presentes na obra de Álvaro Siza (NÓBREGA, 2012, 2016; NÓBREGA,



MOREIRA, 2015) no sentido de fornecer uma nova perspectiva a este debate, bem como de estimular uma prática reflexiva da arquitetura.

Para formular estas contribuições, o exame do projeto e edifício da Igreja de Santa Maria será guiado por uma série de reflexões sobre a relação entre arquitetura e sítio conforme proposto pelos estudos de David Leatherbarrow (2000, 2004). Desta revisão, cujas principais ideias foram cruzadas com as informações do projeto e com as percepções da visita ao edifício e ao sítio, são formuladas cinco *estratégias projetuais*, expressão cunhada por Moneo (2008), de modo a descrever este relacionamento entre projeto e sítio no caso em questão.

Por fim, espera-se que as referidas estratégias sejam frutíferas não apenas para o entendimento do projeto em questão ou da obra de Siza, como também para a investigação e a elaboração de outros projetos de arquitetura.

2. Referencial teórico: Da relação entre sítio e arquitetura

O presente trabalho constitui um desdobramento de uma investigação anterior, que propôs o entendimento de um recorte específico de nove projetos da obra de Álvaro Siza (NÓBREGA, 2012). A referida análise foi guiada a partir de cinco estratégias projetuais (MONEO, 2008) identificadas como recorrentes na sua obra, que foram formuladas à luz de uma noção ampliada do conceito de *topografia*, extraída das reflexões propostas por David Leatherbarrow (2000, 2004) a qual chamou-se de ‘sensibilidade topográfica’ e integra um conjunto de estudos sobre a obra do arquiteto.

Uma revisão de literatura permitiu constatar que estes estudos em geral tratam de: obras específicas do arquiteto (SALGADO, 2005; TRIGUEIROS, 2004); da formulação de uma visão do conjunto da sua obra (FRAMPTON, 2000; JODIDIO, 1999; TESTA, 1998; TRIGUEIROS, 1995, 1997); da visão do arquiteto sobre suas obras por meio de textos e de entrevistas (ANGELILLO, 1997; BEAUDOIN, MACHABERT, 2009; MORAIS, 2009); do seu método de projeto (RODRIGUES, 1992, 1996); dos seus croquis como instrumento de reflexão (CASTANHEIRA, 2009; FLECK, 1994; FRAMPTON, 1988; HIGINO, 2010); do relacionamento da sua obra com o lugar (CAFÉ, 2011); bem como dos seus projetos mais contemporâneos (FIGUEIRA, 2008).

Estas discussões, suscitadas pelas próprias características de suas obras¹, relacionam-se com um contexto bastante rico da história recente da arquitetura, que diz respeito aos debates compreendidos

¹ Cujas formação e produção situa-se no período compreendido entre meados dos anos 1950 até os dias atuais, com obras em sua maioria construídas em Portugal, mas também com diversos projetos ao redor do mundo.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e130, p. 1-24, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/sensibilidades-topograficas-em-alvaro-siza-estrategias-projetuais-do-conjunto-da-igreja-de-santa-maria-em-marco-de-canaveses>



entre o início do século XX, com a formulação do Movimento Moderno e suas diversas manifestações², até o conjunto de críticas e alternativas contemporâneas ou sucessoras a este.

A ideia de arquitetura moderna era artefato industrial, reproduzível e universal pronto para ser implantada nos diferentes cantos do mundo, foi logo questionada por autores que analisaram a obra de arquitetos modernos, como Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto (GIEDION, 1941; ZEVI, 1945, 1948), que estabeleceram um rico diálogo com a paisagem e a cultura de seus contextos por meio da espacialidade e materialidade de suas obras.

A obra de Siza também pode ser associada à estas discussões, que propuseram um olhar ampliado sobre o Movimento Moderno, por meio do estudo de arquitetos que trabalharam em ambientes distintos daquele da Europa central, constituindo um conjunto de discussões que ficaram conhecidas como Regionalismo Crítico (FRAMPTON, 1983; TZONIS, LEFAIVRE, 1990). Do mesmo modo, sua obra relaciona-se com as discussões sobre a distinção entre espaço e lugar na arquitetura, que confrontam a visão abstrata e racionalista da arquitetura com reflexões oriundas dos campos da filosofia e fenomenologia (HEIDEGGER, 1951; Merleau-Ponty, 1945; RICOEUR, 1955; NORBERG-SCHULZ, 1979). Além de ser associada às abordagens que propunham o diálogo entre as novas e antigas edificações por meio do uso de referências visuais que faziam alusão a elementos históricos, bem como da inserção cuidadosa dos edifícios na malha da cidade tradicional (ROGERS, 1954; ROSSI, 1966).

Portanto, se por um lado, a retomada de um discurso regionalista ou tipológico parece não ser mais frutífera, por outro, refletir sobre as formas de relacionamento da arquitetura com o seu entorno é um tema central e sempre atual da disciplina. Diante desse contexto, o estudo pretende contribuir: de modo específico, no âmbito do conjunto de estudos sobre Siza, ao lançar um olhar particular sobre a obra do arquiteto; e de modo mais amplo, no contexto dos referidos debates, ao fomentar um conjunto de estratégias que podem ser estendidas para a compreensão e elaboração de outros projetos.

Para tal, a investigação toma como ponto de partida dois conceitos fundamentais: a noção ampliada de *topografia*, extraída da literatura de David Leatherbarrow (2000, 2004) e o conceito de *estratégia projetual*, conforme proposto por Moneo (2008), guia para a análise do projeto da Igreja de Santa

² Embora a produção do arquiteto esteja inserida entre os períodos comumente chamados de pós-moderno e contemporâneo, a influência do Movimento Moderno em sua obra pode ser inferida através das referências a estes feiras pelos seus mestres, sobretudo Fernando Távora, bem como de referências explícitas feitas pelo próprio Siza, que podem ser observadas tanto visualmente em alguns de seus projetos, quanto em seus próprios textos que frequentemente mencionam os arquitetos Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Adolf Loos e Richard Neutra (BEAUDOIN, MACHABERT, 2009; MORAIS, 2008).

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e130, p. 1-24, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/sensibilidades-topograficas-em-alvaro-siza-estrategias-projetuais-do-conjunto-da-igreja-de-santa-maria-em-marco-de-canaveses>



Maria, que, devido às suas características peculiares, possibilita desenvolver a discussão de boa parte das questões presentes no estudo original (NÓBREGA, 2012), por meio da análise de um único projeto. Portanto, o conceito de topografia permeia o trabalho longitudinalmente, enquanto a ideia de estratégia projetual atravessa-o transversalmente, estruturando a análise em cinco momentos.

“O termo ‘estratégia’, o outro conceito³ que permitiu converter essas aulas em livro, é entendido aqui como mecanismos, procedimentos, paradigmas e artefatos formais que aparecem com insistência recorrente na obra dos arquitetos de hoje: entendo que os utilizem para configurar o construído” (MONEO, 2008, p. 9).

Embora de curta definição, o termo ganha consistência com a análise da obra de oito arquitetos, dentre os quais Siza, cuja obra é descrita como sendo dotada uma “personalíssima caligrafia arquitetônica” (MONEO, 2008, p. 9) após estudar a obra do arquiteto situada entre os anos 1950 e 1980. No entanto, este trabalho propõe analisar a obra de Siza a partir de outro olhar, a noção de ‘sensibilidade topográfica’, formulada a partir da literatura do crítico norte-americano David Leatherbarrow. Leatherbarrow reflete sobre a relação da arquitetura com o sítio⁴ e da sua interface com as técnicas construtivas e compositivas. Para Leatherbarrow, a arquitetura contemporânea, quando concebida como um kit de peças a serem montadas, modifica “a relação entre edifício e o potencial do seu sítio, permitindo a montagem e construção em qualquer sítio, em grande medida independente de suas condições locais ambientais e climáticas” (LEATHERBARROW, MOSTAFAVI, 1993, p. 17).

Esta cultura construtiva, portanto, coloca um desafio aos arquitetos contemporâneos: como fazer uma arquitetura adaptada ao lugar, se quase todos os elementos que irão compô-la já existem antes mesmo do projeto começar? (LEATHERBARROW, 2000, p. 54). Este desafio pode ser superado por meio de uma noção ampliada de *topografia*, a qual pode guiar a concepção e o estudo da arquitetura. O autor propõe uma definição ampliada de topografia, para além do seu conceito tradicional, de descrição minuciosa de uma determinada porção de superfície terrestre (DOMINGUES, 1979), entendendo-a como a arte do agenciamento das condições do lugar, o tema em comum entre as disciplinas da arquitetura e do paisagismo, artes, que dá configuração para a vida prática cotidiana (LEATHERBARROW, 2004).

A topografia pode ser entendida então como uma instância que dá suporte para a existência, de potencial representativo e figurativo, mas também funcional e prático para a arquitetura: “a tarefa do

³ Sendo o primeiro conceito, a ideia de “inquietação”, um modo de abordar o estudo da arquitetura, que resultou em ensaios críticos guiados mais por uma inquietação do que pela elaboração de uma teoria sistemática. Ambos os termos, inquietação e estratégia projetual, são o cerne da publicação “Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos” (MONEO, 2008).

⁴ Este trabalho adota o termo ‘sítio’ (em detrimento de conceitos como lugar, paisagem, contexto ou região, aos quais a obra de Siza também é associada) por ser o termo mais recorrente tanto nos seus próprios escritos, quanto na literatura de Leatherbarrow.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e130, p. 1-24, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/sensibilidades-topograficas-em-alvaro-siza-estrategias-projetuais-do-conjunto-da-igreja-de-santa-maria-em-marco-de-canaveses>



paisagismo e da arquitetura, como artes topográficas, é dotar os padrões prosaicos de nossas vidas com dimensão durável e expressão bela.” (LEATHERBARROW, 2004, p. 01). Portanto, a topografia incorpora também o relevo, do ambiente natural e construído, carregado de elementos da existência humana. É uma instância física que carrega vestígios imateriais, como indícios de ocupações humanas e acontecimentos passados, inscrições que fornecem um potencial criador para a arquitetura. Essa noção de topografia também pode ser entendida como um desdobramento do conceito anunciado nos anos 1980 pelos autores ligados ao Regionalismo Crítico⁵.

Apesar de não analisar obras do arquiteto no livro *Topographical Stories* (2004), Leatherbarrow inclui na introdução duas fotos do projeto da Piscina das Marés (também de Siza, localizado em Leça da Palmeira, e construído em 1966), como ilustração dos argumentos propostos. Portanto, essa noção ampliada de topografia foi fundamental para um entendimento específico da obra de Siza.

3. Objeto empírico: A Igreja de Santa Maria em Marco de Canaveses

O edifício localiza-se na cidade de Marco de Canaveses, no norte de Portugal (a 50km do Porto), tendo sido concebido e construído entre 1990 e 1996. Trata-se de um conjunto composto pelos volumes da igreja (independente e proeminente) e do centro paroquial, auditório e moradia do pároco (embora este último só apareça no projeto e croquis, não tendo sido construído), que conformam um “U” que arrematam o volume da igreja e conformam o pátio. Portanto, a análise considerará todo o conjunto projetado e se concentrará no edifício da Igreja, possível de ser percorrido interiormente.

Distante do centro histórico da cidade e marcado por um contexto circundado de edificações diversas e banais, o terreno é delimitado em uma das faces por uma via de tráfego intenso. No entanto, a acentuada diferença de cotas entre a via e a parte interna da escarpa fornece uma vista privilegiada para o vale da cidade, pontos de partida fundamentais para a compreensão do projeto. Os desenhos técnicos (plantas e cortes) do projeto foram reunidos no fim deste artigo para consulta.

⁵ “A ênfase e o comprometimento com a topografia (o modelo de lugar construído) contrastam drasticamente com o ideal próprio ao Estilo Internacional de um terreno plano e desobstruído” (NESBITT, 2006, p. 503) e “Pode-se afirmar que o Regionalismo crítico é regional na medida em que invariavelmente enfatiza certos fatores específicos do lugar, que variam desde a topografia, vista como uma matriz tridimensional à qual a estrutura se amolda até o jogo variado da luz local que sobre ela incide” (FRAMPTON [1980], 1997, p. 396)
Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e130, p. 1-24, jul./dez., 2020.
ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/sensibilidades-topograficas-em-alvaro-siza-estrategias-projetuais-do-conjunto-da-igreja-de-santa-maria-em-marco-de-canaveses>



Figura 1. Vista frontal do volume principal do conjunto.
Fonte: Fernando Guerra/Casa da Arquitectura.

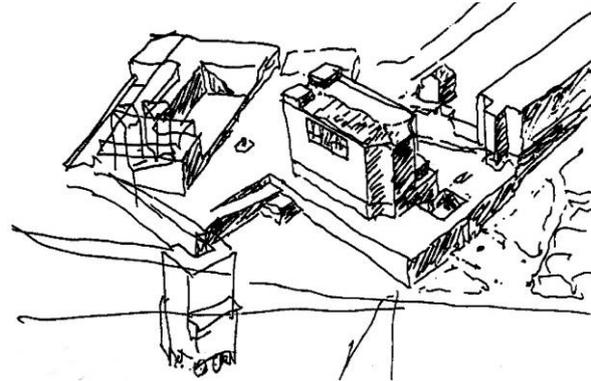


Figura 2. Croqui para a Igreja de Santa Maria (1990-1996).
Fonte: SIZA, 1998, p. 48.

4. As estratégias projetuais

No estudo original (NÓBREGA, 2012), o projeto da Igreja de Santa Maria (juntamente com o Museu de Arte Contemporânea de Serralves e a Fundação Iberê Camargo) foi descrito como um exemplo de projeto que realiza uma operação de inserção no sítio, por considerar que este “se apresenta de modo integrado, incrustado, inserido num sítio ou conjunto, lançando mão de complexas soluções espaciais no sentido do manejo da topografia para alcançar estes fins” (NÓBREGA, 2012, p. 108), por meio de operações que modificam a sua configuração. Esta definição fornece uma visão geral do entendimento do projeto com relação ao seu sítio, a qual será destrinchada a partir das cinco estratégias projetuais elencadas a seguir.

4.1 Apreensão do sítio e enquadramento da liberdade projetual

Uma característica que permeia a obra de Siza é a observação dos aspectos do sítio como ponto de partida para o desenvolvimento do projeto. Essa observação permite estabelecer uma aproximação com o que Leatherbarrow (2004) coloca como negociação entre liberdade projetual e restrições impostas pela realidade, particularmente pelo sítio. A partir disso, formulou-se a primeira estratégia projetual, apreensão do sítio e liberdade projetual, que questiona a noção de que existe uma escolha entre uma criatividade restrita e irrestrita a ser feita no processo projetual:

A liberdade, no processo projetual, pode ser preservada quando as leis da natureza são seguidas? A experimentação não depende das contingências de tempo e lugar, de expectativas e implicações, para ter valor e relevância? É possível fazer um bom projeto sem um bom cliente, sem construtores competentes e sem materiais que sejam pelo menos adequados? Cada um destes, no entanto, não limita o que um arquiteto pode vir a propor? Assumindo-se que limitações ou regras de algum tipo são necessárias no processo projetual, por imporem limites à plena liberdade, que tipo de regras estas poderiam ser? Elas são internas a uma disciplina, métodos de projeto ou de produção, por exemplo, ou são externas



ao projeto, regras que derivam na natureza dos materiais de construção, por exemplo, ou regras do sítio? (LEATHERBARROW, 2004, p. 86).

Diante destes questionamentos, o desenho de observação apresenta-se como um modo de apreensão da realidade que permite capturar informações do sítio e incorporá-las ao projeto. Uma dessas informações, também presente em outras obras de Siza, é a ênfase dada às linhas de força do sítio (provenientes de elementos naturais ou construídos), que conferem estruturação ao projeto. Estas linhas tanto podem ser definidas com base em dados e processos mais abstratos, por meio da definição de grids e regras geométricas, ou mais concretos, como no reforço de linhas naturais circundantes. No projeto da Igreja de Santa Maria, esta apreensão do sítio pode ser inferida por meio dos croquis e desenhos de observação (como o presente na Figura 2), prática comum na obra de Siza, e que são frequentemente elaborados desde as primeiras visitas ao local.

A visita ao local pré-escolhido tinha-me perturbado profundamente: era um local difícil, com grandes diferenças de cota, sobranceiro a uma estrada com muito tráfego. Como se não bastasse, aquela zona estava marcada por edifícios de péssima qualidade. A construção desse centro paroquial é por isso e também a construção de um lugar, em substituição de uma escarpa muito acentuada (SIZA, 1998, p. 49).

Ao se referir a outro edifício projetado em um sítio em muitos aspectos semelhante ao sítio da Igreja, o Neurosciences Institute, dos arquitetos Williams & Tsien localizado La Jolla, Califórnia, Leatherbarrow menciona que “o caráter desalinhado e banal da paisagem aqui é essencial, pois a própria ausência de figuras proeminentes permite que elas sejam descobertas” (LEATHERBARROW, 2004, p. 26). Esta reflexão pode ser associada a um texto do próprio Siza sobre as referenciais iniciais para a concepção do projeto, que diz:

A referência inicial foi uma construção preexistente, uma residência para a terceira idade, de uma arquitectura correcta e ordenada, situada na cota superior da escarpa e com uma extensão muito significativa em relação à estrada. A partir deste novo nível, tudo o resto se foi articulando, reagindo à complexidade das construções existentes e permitindo finalmente a criação de um adro, aberto sobre o belíssimo vale de Marco de Canaveses (SIZA, 1998, p. 51).

Ainda que sua arquitetura não se destaque no entorno, o volume da residência para idosos foi fundamental para estruturar o conjunto, por introduzir a linha diagonal que desloca o volume da igreja de um possível paralelismo com a via, alinhando-o com a mesma (como observa-se no croqui da Figura 2). A exuberância da paisagem circundante também faz parte destes elementos do sítio que foram apreendidos, neste caso para reforçar o caráter religioso e sublime da edificação e do conjunto. Deste modo, Siza criou uma ambiência que media entre o entorno imediato, um contexto suburbano confuso, com a privilegiada situação, um promontório com vistas para o vale ao fundo (Figura 3).



Figura 3. Entorno imediato do projeto e vista do pátio da Igreja para o vale ao fundo. Fotos: Lúvia Nóbrega.

O conjunto se situa num ponto de tensões, onde a convergência destas é o enquadramento inicial da liberdade projetual, onde Siza comenta que “o que é preciso, e que está na origem do meu trabalho, é criar como que uma grelha. Novamente uma grelha.” (BEAUDOIN, MACHABERT, 2009, p. 171). Na busca por esta grelha estruturadora, os caminhos de pedestres existentes, que ligam a rua da cota mais alta até a avenida, cota mais baixa, também foram fundamentais para a articulação do conjunto. Originalmente, o projeto era composto pelo volume da igreja e por um volume em U que abriga o centro paroquial e a residência do pároco. Esta última, não construída, era um dos lados deste U, e contribuiria para uma melhor delimitação do pátio, que se contrapunha ao pequeno U formado pelas torres do campanário e do batistério da igreja que antecedem a sua entrada. Como a casa do pároco não foi construída, o bloco em U ficou reduzido a um L, no entanto, a própria elevação da escarpa ajuda a delimitar naturalmente este recinto.

4.2 A construção como cultivo

Contradizendo a noção de que arquitetura moderna entendia o terreno como uma tábula rasa, Leatherbarrow (2004) propõe uma aproximação das noções de construção e cultivo para mostrar que a edificação pode contribuir para preparar, cuidar, desenvolver e aperfeiçoar aspectos presentes no sítio. Como exemplo, ele destaca aspectos da obra do arquiteto Richard Neutra e do paisagista Garrett Eckbo, mostrando que na obra de ambos há um processo de duas etapas: “a descoberta ou detecção do que está escondido em um lugar e a revelação dos seus ‘tesouros’” (LEATHERBARROW, 2004, p. 65).

Portanto, define-se a construção como cultivo quando se concebe o edifício como algo que brota do terreno a partir intervenção humana, por meio de recursos como cortes e adições, não como algo que nele é pousado sem a realização de quaisquer manipulações. A noção de construção enquanto algo cultivado tira partido das suas preexistências, que em princípio poderiam constituir restrições.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e130, p. 1-24, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/sensibilidades-topograficas-em-alvaro-siza-estrategias-projetuais-do-conjunto-da-igreja-de-santa-maria-em-marco-de-canaveses>



Na Igreja de Santa Maria, a face voltada para a avenida evidencia as linhas de força que estruturam o conjunto, oriundas tanto da já mencionada residência para idosos, quanto de um pequeno conjunto de casas ao lado do centro paroquial. Estes alinhamentos são reverberados no desenho da base sobre a qual assenta e é articulado o conjunto, base que é o principal gesto de cultivo deste terreno. Os alinhamentos da igreja com os edifícios vizinhos são prolongados até o encontro com a avenida, ponto onde fazem uma inflexão a 90° que abre um pequeno pátio na cota da via e direciona o visitante ao início do percurso de subida ao pátio e ao conjunto como um todo. O ritmo e a proporção das faces cegas do conjunto de casas também são continuados no desenho do centro paroquial (o bloco em L) que, junto com a igreja, configura o pátio superior (Figura 4).



*Figura 4. Vista aérea do conjunto - pátio superior, plataforma e pátio inferior e alinhamento com as edificações vizinhas.
Fonte: Fernando Guerra/Casa da Arquitectura.*

Os vários percursos de acesso também são cultivos das próprias características do sítio. O conjunto pode ser acessado por três pontos distintos: a partir da central do terreno, no ponto localizado junto à avenida, pelas escadas adjacentes à plataforma, que conduzem diretamente ao pátio superior; a partir da parte posterior da igreja, em um ponto com ligação direta com a capela mortuária; ou por duas ruas em cotas mais elevadas, uma delas que liga o conjunto de casas à esquerda do pátio e a outra que segue paralelamente à residência de idosos localizada ao lado direito da igreja.

Um dos percursos de acesso, aquele que se desenvolve a partir de uma rua elevada que margeia o conjunto de casas junto ao centro paroquial, é trabalhado de modo a realizar uma suave transição de escalas, da ambiência intimista e acolhedora das casas para a monumentalidade do conjunto da igreja. Esta transição é feita por meio de um cuidadoso trabalho com o volume do centro paroquial, cujo que apresenta uma suave curva que direciona o olhar para o volume da igreja, mas que possui altura semelhante à do conjunto de casas. Deste modo, há uma mudança gradativa entre estes espaços, onde o usuário pode aceder diretamente ao pátio da igreja ou descer para a avenida (Figura 5).



Figura 5. Percurso de ligação entre o conjunto de habitações e o conjunto religioso Fotos: Fernando Moreira.

O percurso principal é trabalhado de forma a prolongar a caminhada até o acesso aos edifícios, composto por várias mudanças de direção, que fazem a transição entre as ambiências distintas. Os muros em pedra dão acesso a uma escadaria perpendicular, que abre a primeira visada para a paisagem, colocando o visitante de costas para a igreja. Ao mudar de direção para dar continuidade ao percurso de acesso, tem-se uma visão parcial do pátio, que é delimitada pelas fachadas laterais do centro paroquial e da igreja. Ao fim deste percurso, chega-se finalmente ao pátio na cota superior. Deste ponto, o pátio é uma espécie de acrópole para a cidade e para a paisagem ao fundo, cujo enquadramento gerado pelos edifícios, proporciona um distanciamento suficiente da movimentação da avenida, ao mesmo tempo em que aproxima e abre-se, como uma grande janela, para a paisagem (como pode ser observado na sequência de imagens da Figura 6).



Figura 6. Principal percurso de acesso ao conjunto, da avenida ao adro. Fotos: Livia Nóbrega.



Uma igreja é um edifício público, institucional, mas não ao mesmo nível que os outros. Goza de uma certa autonomia no tecido urbano. Deve, de uma maneira ou doutra, destacar-se dele. Isso não quer dizer que tenha que ser mais alto do que os outros, mais dominante. Mas esse destaque, essa autonomia de que eu falo é de outra natureza, mais complexa e profunda. (BEAUDOIN, MACHABERT, 2009, p. 184)

Este tempo e espaço de transição distanciam o conjunto do caráter mundano do entorno, pois do centro da plataforma não é possível ver a maioria das edificações circundantes e a visão é direcionada para o vale. Do pátio, contempla-se um lugar distante dos sons e da visão do subúrbio, no qual o caráter sacro é conseguido por esta elevação do conjunto, numa mediação entre profano e sagrado (ELIADE, 1957). Do mesmo modo, essa aproximação da paisagem também é sentida no interior da igreja, por meio do trabalho com a luz e a paisagem local. Na face direita da nave ela é feita através de uma extensa abertura, posicionada na altura do visitante sentado (que é como se vivencia boa parte do ritual religioso), que igualmente o distancia do entorno imediato e traz para perto a paisagem do vale. Já as aberturas localizadas ao fundo e ao topo da nave filtram a luz e reforçam a carga simbólica do projeto, explorando a dramaticidade desses efeitos nos espaços internos, compondo com elementos do próprio sítio os seus interiores, que são desprovidos de imagens ou figuras sacras (Figura 7).



Figura 7. Interiores da Igreja de Santa Maria (Álvaro Siza, 1990-1996). Fotos: Livia Nóbrega.

4.3 Terraplenagem como estruturação do projeto

Como o projeto de um edifício pode reconhecer as particularidades do sítio quando as práticas construtivas utilizam elementos e tecnologias que não obedecem a obrigações territoriais? Os materiais construtivos encontrados no entorno ainda desempenham algum papel na determinação da forma arquitetônica, sabendo-se que existem novas alternativas menos dispendiosas e mais vantajosas? (LEATHERBARROW, 2004, p. 21)

Ao refletir sobre questões que permeiam a prática da arquitetura na atualidade, Leatherbarrow diz que esta “pode, de fato, ser entendida como uma ‘afloração’ cultivada e construída a partir de um sítio”, (2004, p. 17), sendo a terraplenagem é uma das estratégias responsáveis pela estruturação do projeto. O autor defende a terraplenagem como o próprio enquadramento do projeto (“*earthwork as framework*”), podendo, portanto contribuir para mediar algumas destas questões.



Citando novamente o Neurosciences Institute, de Williams & Tsien, Leatherbarrow pergunta “o que é básico para a definição de um lugar num terreno extenso e desarticulado?” (LEATHERBARROW, 2004, p. 23) e afirma que a manipulação do sítio, que tem início com o corte da terra e o preparo da base do edifício, seria esse elemento de articulação. Esta estratégia de terraplenagem enquanto estruturação do projeto, pode ser observada nos atos de escavar, estender, cortar e continuar determinadas porções do terreno, estratégias que caracterizam o projeto de Williams & Tsien, e que, neste sentido, também possui vários pontos em comum com o projeto da igreja.

No Neurosciences Institute, o espaço central circular da praça que articula o conjunto é o ponto de confluência de caminhos preexistentes que se ligam à paisagem distante. A praça é delimitada com muros de contenção que abrigam espaços incrustados no relevo. As paredes do auditório, em parte semienterrado, também funcionam como muros de contenção da escavação. Com esta movimentação de terra, foi criado um monte que delimita a praça em um dos lados. Os recursos de terraplenagem são visíveis no zoneamento do conjunto, na distribuição do programa e na escolha dos materiais.

O tema da terraplenagem também se destaca na Igreja de Santa Maria, por exemplo, na plataforma em granito que assenta os volumes e no corpo da igreja propriamente dito (como pode ser observado nos diversos ângulos da maquete da Figura 8). Assim, a terraplenagem estrutura o projeto por meio de dois aspectos: pela relação imbricada entre o desenho da plataforma e a configuração topográfica do entorno (terreno e edificações circundantes) e pela incrustação de parte do programa da igreja nesta mesma plataforma. A base em pedra funciona como um dispositivo de organização dos percursos e de controle das intervenções ao longo do terreno, além de realizar a contenção da escarpa e de delimitar o perímetro do conjunto nas suas faces localizadas junto à estrada.

Como mostram os percursos de acesso às duas cotas, trata-se de espaços com características decisivamente diferentes. A capela mortuária é quase a fundação da própria igreja: cria uma cota estável, fixa, para que a igreja possa apoiar-se. Além disso, com os seus muros de granito e o claustro, estabelece a distância em relação à estrada (SIZA, 1998, p. 51).

Já o volume da igreja, proeminente e aparentemente autônomo da base à primeira vista, desenvolve-se em dois níveis principais: um nível superior, onde se situa a assembleia e a nave principal, e um nível inferior, que abriga instalações de serviço e a capela mortuária. Ambos podem ser acessados de modo independente: a assembleia a partir do pátio - no nível superior, e a capela mortuária a partir do interior da igreja e do seu exterior, através de uma escada que liga o pátio à capela mortuária, que se abre para a avenida (Figura 8).

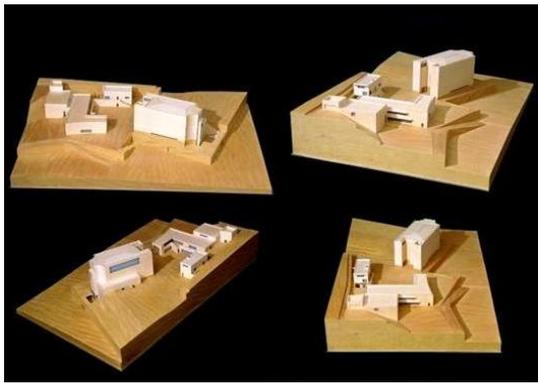


Figura 8. Embasamento do conjunto – estudos em maquete física e acesso pela face posterior da igreja (capela mortuária). Fonte: Casa da Arquitectura/Fernando Guerra.

Inserida nesta diferença de cotas e escavada na escarpa como a fundação da própria igreja, a seguir a capela mortuária tem-se um pequeno claustro que dá suporte às cerimônias e uma galeria dupla que garante o distanciamento entre este espaço e a o passeio que vai ligar diretamente à avenida, permitindo que o seu funcionamento aconteça de modo autônomo ao funcionamento da igreja.

4.4 Fragmentação versus frontalidade

Projetar um edifício também significa determinar sua aparência, sua imagem, como este irá se revelar, o que geralmente envolve o ato corriqueiro de compor volumes e fachadas. A prática de enfatizar o aspecto frontal e pictórico dos edifícios ainda persiste, pois a fachada, sobretudo a frontal, é vista como algo que identifica o edifício, que confere a sua aparência singular. Entretanto, Leatherbarrow (2000) critica esta ênfase na composição das fachadas, sobretudo frontais, e sugere que o ato de conceber as fachadas vai além da determinação da sua imagem, pois estes raramente são percebidos do modo como foram concebidos, como fotografias planas, ou seja, a forma como os usuários se aproximam e experimentam os edifícios interfere nesta leitura.

Nos anos 1970 e 1980, como já citado, arquitetos como Rossi, Graves e Venturi utilizaram a dimensão frontal e pictórica dos edifícios para rearticular motivos encontrados na história ou no entorno imediato. Assim, a conformidade entre os edifícios e o sítio resultaria dessa semelhança e repetição. Entretanto, Leatherbarrow questiona esta ênfase pictórica conferida ao desenho das fachadas, e propõe outras formas de se conceber o projeto, por meio de um desenho que favoreça a leitura do edifício por meio da experimentação de todas as suas faces e privilegiem a noção de todo do conjunto:

É possível atribuir significado a arquitetura sem ser recorrer a uma mera exibição ou demonstração de imagens? O que envolveria o desenho de uma arquitetura não cenográfica? Como podemos falar de tal arquitetura ou descrevê-la sem imediatamente transformá-la naquilo que queremos evitar, outro conjunto de objetos-para-serem-vistos ou, mais ambiciosamente, para serem lidos? (LEATHERBARROW, 2000, p. 77)



Esta ênfase na face frontal e pictórica do edifício pode ser entendida quando o autor compara o contraste existente entre a fachada frontal e a dos fundos por meio da análise das casas Tzara (Paris, 1926) e Rufer (Viena, 1922), do arquiteto Adolf Loos. Na Tzara House, a fachada frontal apresenta-se de modo autônomo e de fácil legibilidade, enquanto a fachada dos fundos é fragmentada pela sobreposição e escalonamento dos volumes dos terraços. Já na Rufer House, essa noção de fragmentos permeou todas as fachadas, sendo as aberturas são o resultado direto das necessidades internas. Leatherbarrow também aponta esse argumento em duas creches-escolas de Richard Neutra⁶, que apresentam uma fragmentação dos volumes, espaços fluidos e transição suave entre interior e exterior. Em ambos os casos, observa-se que o que poderia significar um enfraquecimento da imagem do edifício, acaba por constituir sua coesão e sua inserção na topografia.

Em suma, sugere-se que a substância representativa das fachadas pode ser obtida por outros mecanismos para além da incorporação de motivos dos seus arredores, como, por exemplo, pelo trabalho com os volumes da própria edificação considerando também das edificações do entorno. Estes exemplos evidenciam o modo com que alguns arquitetos conceberam as fachadas e volumes de seus projetos a partir de um entendimento topográfico do entorno. Sobre isso, Siza comenta que:

Há muitas igrejas que não se reconhecem a não ser pelo símbolo distintivo da cruz. Foi o que eu quis evitar. Mesmo que haja uma, não será através dela que deveremos saber que estamos perante uma igreja, assim como não é preciso meter um painel de “saída” em frente a uma porta se ela for bem desenhada. É a maneira como o espaço se organiza que conduz automaticamente a essa porta (BEAUDOIN, MACHABERT, 2009, p.182).

O tema da fragmentação versus frontalidade também pode ser observado em escalas distintas na Igreja de Santa Maria. A base, a grande plataforma granítica, como já salientado, funciona como um todo, um sistema unificador, que controla e organiza o conjunto e sua relação com o espaço público. Entretanto, dispostos sobre essa base estão os volumes da igreja e do centro paroquial, cuja fragmentação está tanto na forma como estes estão dispostos sobre a base, ou seja, na escala do todo, quanto na própria geometria dos edifícios, na escala de suas partes.

O conjunto se revela de forma evidente a partir de suas fachadas laterais do que da própria fachada frontal da igreja. A partir da avenida, por exemplo, tem-se primeiramente a visão de suas faces laterais para só então, ao adentrar o espaço do adro, e poder experimentar o conjunto de modo frontal. Sobre a igreja, Siza afirma que esta “é igualmente um bloco, retangular, que se dilata num dado momento

⁶ Child Guidance Clinic, no campus da University of Southern Califórnia e a Nursery-Kindergarten, no campus da UCLA, ambas em Los Angeles. Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e130, p. 1-24, jul./dez., 2020. ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/sensibilidades-topograficas-em-alvaro-siza-estrategias-projetuais-do-conjunto-da-igreja-de-santa-maria-em-marco-de-canaveses>



para tornar o corpo da igreja autônomo em relação ao corpo geral, preservando as formas na sua ligação e na sua geometria globais” (BEAUDOIN, MACHABERT, 2009, p. 184).

O desenho do bloco do centro paroquial é fragmentado tanto para induzir o percurso de quem vem do conjunto de casas, através da suave curva e do volume que saca e conforma um L, como já visto, quanto para contribuir para a delimitação do próprio espaço do adro. Já a geometria do volume da igreja é reduzida ao mínimo, mantendo apenas os elementos essenciais deste tipo, que são as duas torres que conformam um pequeno recinto de entrada, marcado pela monumental porta, uma reinterpretação contemporânea da tipologia sacra (Figura 9). Em entrevista, o arquiteto comenta que:

Num edifício público a porta tem de ser maior, logo. [...] O que eu quero dizer com isto é o seguinte: temos, em todos os aspectos da arquitetura, já que focam neste, uma ajuda que às vezes nos irrita, não é, mas que no fundo é preciosa. Temos a ajuda do funcional. A palavra caiu tanto em desgraça, o funcional. Portanto, num edifício público, logo, de necessária dimensão, e também a dimensão do espaço que a antecede e do espaço depois são logo indicativos obrigatórios que são como que uma introdução segura ao tema do simbolismo da entrada, da leitura da entrada (NÓBREGA, 2012).



Figura 9. Vistas laterais e frontais da igreja e centro paroquial e vista interna da entrada da igreja. Fonte: Fernando Guerra /Casa da Arquitectura.

Sem recorrer a imagens ou figuras, mas a partir da sensível instalação no território, através de sua escala, da implantação e da incorporação de valores arquétipos (como, por exemplo, através do desenho monumental da porta de entrada), a igreja surge como uma presença totêmica na pequena cidade. O conjunto reorganiza parte do seu tecido urbano e dá sentido à sua configuração, como era comum no ato de fundação das cidades portuguesas e, conseqüentemente, brasileiras, onde a igreja matriz funcionava como um marco na estrutura urbana.

4.5 Tempo e materialidade

Por fim, a última estratégia diz respeito às questões da materialidade, da passagem do tempo e dos seus efeitos sobre a sua escolha e envelhecimento. Em *On Weathering* (1993), Leatherbarrow e



Mostafavi, tratam da escolha e do comportamento dos materiais ao longo do tempo e das implicações filosóficas e éticas deste processo na arquitetura. Os autores ressaltam a relação entre ambiente e comportamento dos materiais, a importância da escolha consciente e o efeito das intempéries enquanto marcas da passagem do tempo. Se os efeitos do envelhecimento material nos edifícios podem ser positivos para sua aparência, estes podem ser controlados e previstos se os materiais e sistemas construtivos levarem em consideração as características do ambiente no qual estão inseridos. No livro, os autores mencionam a obra de Siza exemplo de arquiteto que utilizou sabiamente os materiais, de acordo com as condições ofertadas.

Nota-se uma presença consistente do granito que, nesta região, é um dos elementos mais importantes na paisagem, quer na Natureza que na construção. Neste projecto, a plataforma em granito surge como contraponto necessário à leveza e à grande concisão geométrica do volume branco. Em algumas horas do dia a igreja quase que se desmaterializa: ora parece desaparecer, ora, noutras ocasiões, sobressai quase que violentamente. Era por isso necessária uma base que a prendesse ao solo (SIZA, 1998, p. 67).

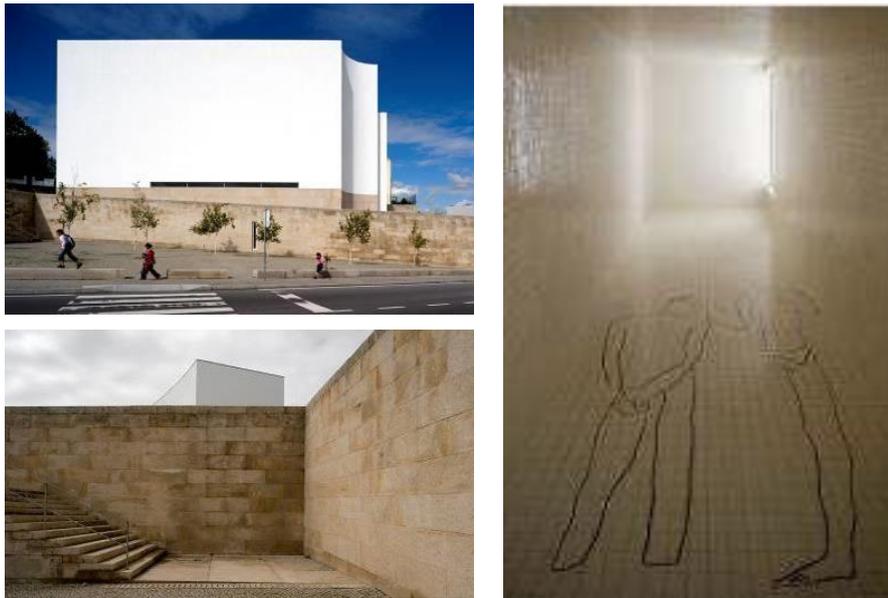


Figura 10. Diferentes materiais e seus efeitos no espaço externo e interno do conjunto.
Fotos: Fernando Guerra/Casa da Arquitectura

Na Igreja de Santa Maria, o diálogo entre sítio e materialidade se dá tanto através de aproximações quanto de contrastes. A base granítica que assenta o conjunto no solo, material abundante e bastante característico da região, cria uma continuidade física e visual em relação ao entorno (tanto imediato, quanto daquele caracterizado pela região norte do país de um modo mais amplo), reforçando a integração entre estes espaços, regiões e culturas, bem como o caráter público e cívico que o conjunto religioso desempenha para a cidade. Além disso, as paredes brancas e caiadas, se por um lado



contrastam com o entorno e marcam a presença dos volumes na paisagem, por outro fazem referência às construções religiosas e cívicas tradicionais (Figura 10).

Esta referência à arquitetura vernacular tradicional é reforçada pela incidência da pátina tanto nas superfícies lisas e planas caiadas quanto na base rugosa em pedra, fazendo com que a arquitetura constitua, por meio de sua dimensão material, uma testemunha perene desta passagem do tempo.

Nos espaços internos, os materiais utilizados têm seus efeitos acentuados pelo modo indireto e difuso como a luz penetra, seja adquirindo um aspecto mais corpóreo e robusto, como no caso dos volumes em reboco branco, seja desmaterializando-se, como nos azulejos que revestem o interior da torre do batistério, ou nos volumes escultóricos em granito, cujo peso e solidez são contrabalançados pela água que jorra continuamente na pia batismal (Figura 7).

5. Considerações finais

Instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo: quando a instalação já não é provisória, como nos nômades, mas permanente, como é o caso dos sedentários, implica uma decisão vital que compromete a existência de toda a comunidade. “Situá-lo” num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao “criá-lo”. (ELIADE [1957], 1992, p. 23)

Esta breve passagem de Mircea Eliade sintetiza a impressão final que se tem após analisar a relação do conjunto composto pela Igreja de Santa Maria e seus edifícios de apoio com o sítio no qual se encontra inserido. Por meio dos recursos arquitetônicos, sintetizados ao longo deste trabalho em cinco estratégias projetuais, a obra, quando analisada à luz da noção ampliada de *topografia*, permite refletir sobre questões sempre atuais no entendimento e desenvolvimento de projetos arquitetônicos, tais como: a apreensão de elementos do sítio como enquadramento inicial do projeto; a implantação, guiada por meio de atitudes análogas à noção de cultivo; a articulação de um volume ou entre volumes através de mecanismos contidos na ideia de terraplenagem; os diferentes artifícios para composição de volumes e fachadas e a exploração da dimensão temporal dos materiais.

Estas questões despertam para a possibilidade de desenvolvimento de investigações futuras, que tomem como base um método similar, caracterizado pela combinação entre um conceito longitudinal (neste caso a noção ampliada de topografia), com questões que o atravessam (as estratégias projetuais), possibilitando a identificação de novas estratégias que, por sua vez, podem contribuir com uma prática reflexiva da arquitetura.



Agradecimentos

Ao arquiteto Álvaro Siza, que gentilmente concedeu duas entrevistas ao longo da pesquisa de mestrado intitulada “Sensibilidades Topográficas em Álvaro Siza”, desenvolvida por Livia Morais Nóbrega, sob a orientação de Fernando Diniz Moreira, no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) entre 2010 e 2012, com período sanduíche no curso de Mestrado Integrado em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), em Portugal, entre 2010-2011; à Associação Casa da Arquitectura, que abriga o Centro de Documentação Álvaro Siza, que forneceu dados do sobre a obra do arquiteto; à Bruno Firmino pela ajuda com as imagens e à Capes e à FACEPE, pelo apoio institucional e financeiro.

Referências

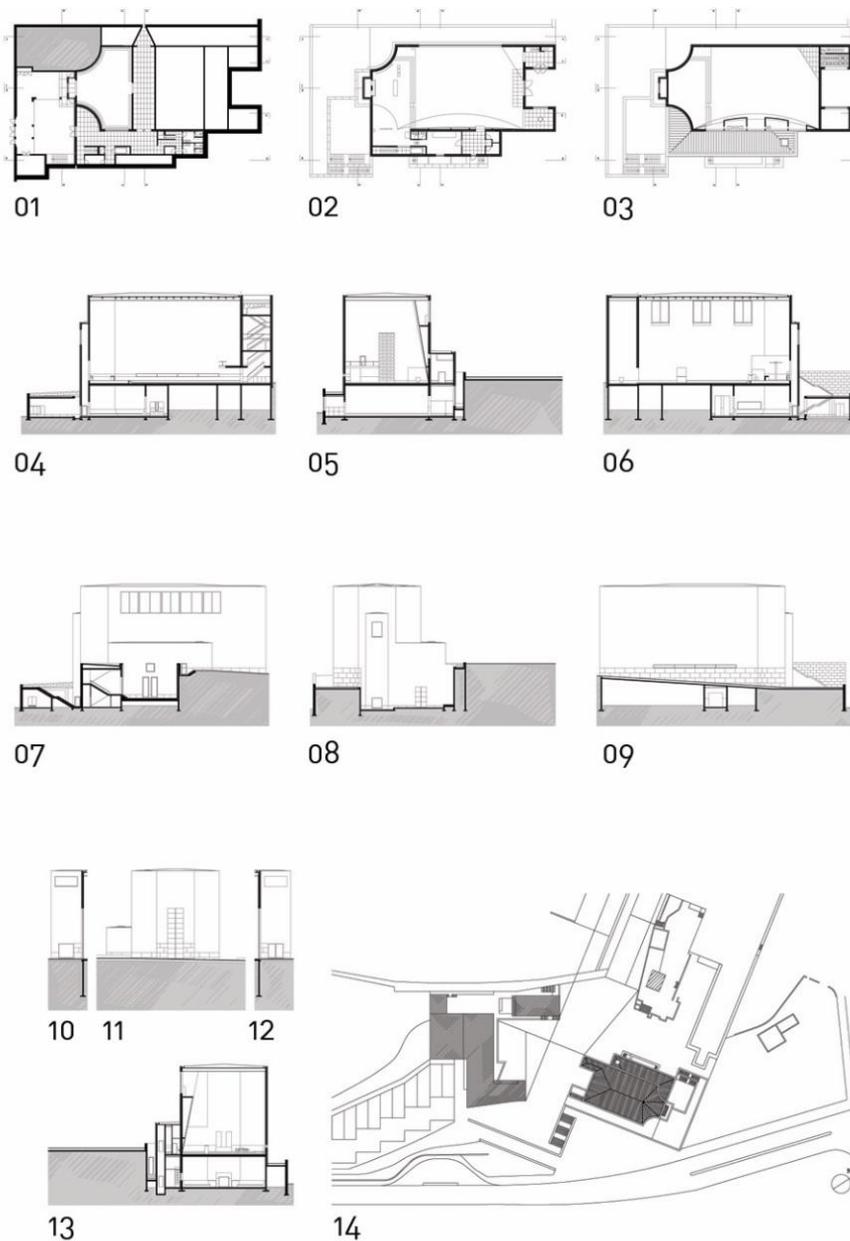
- ANGELILLO, A. **Álvaro Siza, architecture writings**. Milão: Skira Editore, 1997.
- BEAUDOUIN, L.; MACHABERT, D. **Álvaro Siza – Uma questão de medida**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009.
- CAFÉ, C. **Álvaro Siza & Rem Koolhaas: A transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2011.
- CASTANHEIRA, C. (Org.). **Álvaro Siza – Esquissos ao jantar / Sketches at dinner**. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 2009.
- DOMINGUES, F. **Topografia e astronomia de posição para engenheiros e arquitetos**. Ed. McGraw-Hill do Brasil: São Paulo, 1979.
- ELIADE, M. (1957). **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FIGUEIRA, J. (Org.). **Álvaro Siza. Modern Redux**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- FLECK, B. (Ed.). **City sketches**. Basel: Birkhauser Verlag, 1994.
- FRAMPTON, K. **Álvaro Siza: Complete Works**. London: Phaidon Press Limited, 2000.
- _____. **Álvaro Siza: Esquissos de Viagem/Travel Sketches**. Porto: Documentos de Arquitectura, 1988.
- _____. **História crítica da arquitetura moderna (1980)**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. Perspectivas para um regionalismo crítico (1983). In: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 503-519.
- GIEDION, S. **Space, time and architecture: The growth of a new tradition**. Cambridge: Harvard University Press, 1941.
- HEIDEGGER, M. Building, dwelling, thinking (1951). In: **Poetry, language, thought**. New York: Harper Colophon Books, 1971.
- HIGINO, N. **Álvaro Siza: desenhar a hospitalidade**. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 2010.
- JODIDIO, P. **Álvaro Siza**. Madrid: Taschen, 1999.
- LEATHERBARROW, D.; MOSTAFAVI, Mohsen. **On Weathering: The life of buildings in time**. Cambridge: The MIT Press, 1993.



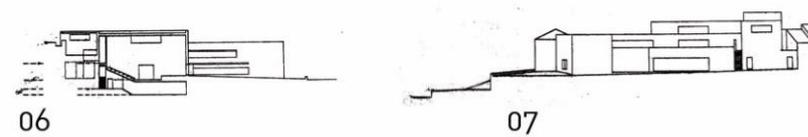
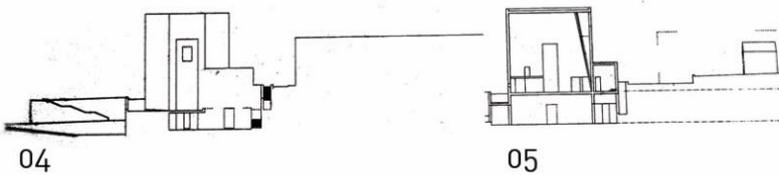
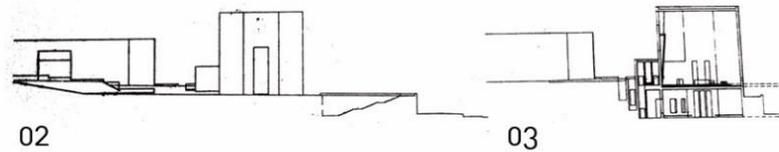
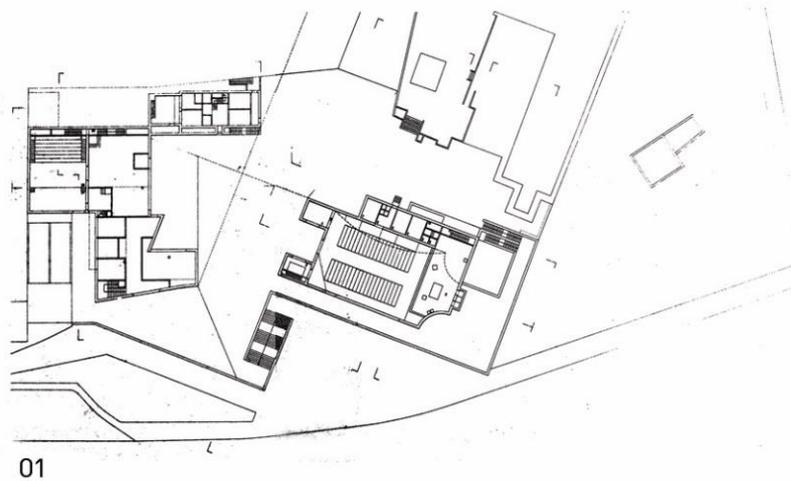
- LEATHERBARROW, D. **Topographical Stories: studies in landscape and architecture**. Pennsylvania: UOP Press, 2004.
- _____. **Uncommon Ground: architecture, Technology and topography**. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945). **Phenomenology of perception**. New York: Humanities Press, 1962.
- MONEO, R. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MORAIS, C. C. (Ed.). **01 Textos Álvaro Siza**. Porto: Civilização Editora, 2009.
- NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NÓBREGA, L. **Sensibilidades topográficas em Álvaro Siza**. 2012. 204f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.
- NORBERG-SCHULZ, C. **Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture**. New York: Rizzoli, 1979.
- RODRIGUES, J. **Álvaro Siza. Obra e método**. Porto: Livraria Civilização Editora, 1992.
- _____. **Teoria da Arquitectura: O projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza**. Porto: FAUP Publicações, 1996.
- ROGERS, E. La responsabilità verso la tradizione. In: ROGERS, E.N. **Esperienza dell'Architettura**. Milão: Skira, 1997. p. 267-279
- RICOEUR, P. (1955) **História e Verdade**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.
- ROSSI, A. (1966). **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SALGADO, José. **Álvaro Siza em Matosinhos**. Matosinhos: Edições Afrontamento/Câmara Municipal de Matosinhos, 2005.
- SIZA, A. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998.
- TESTA, P. **Álvaro Siza**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TRIGUEIROS, L. (Ed.). **Álvaro Siza: 1954-1976**. Lisboa: Blau, 1997.
- _____. **Álvaro Siza: 1986-1995**. Lisboa: Blau, 1995.
- _____. **Piscina na praia de Leça da Palmeira, 1959-1973**. Lisboa: Blau, 2004.
- TZONIS, A; LEFAIVRE, L. Por que regionalismo crítico hoje? In: NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia poética (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 520-532.
- ZEVI, B. **Verso un'architettura orgânica**. Torino: Einaudi, 1945.
- _____. **Saper Vedere L'Architettura**. Torino: Einaudi, 1948.



Apêndices



Apêndice 1. 1. Planta baixa do piso 1 (nível da via); 2. Planta baixa do piso 2 (nível do pátio superior); 3. Planta baixa do piso 3 (campanário); 4, 5 e 6. Cortes longitudinais e corte transversal; 7, 8, 9. Cortes-fachadas laterais e posterior; 10, 11 e 12. Elevações frontais; 13. Corte transversal; 14. Implantação e coberta. Fonte: FRAMPTON, 2000/edição da autora com a colaboração de Bruno Firmino.



Apêndice 2. 1. Planta baixa do conjunto – igreja, centro paroquial e morada do pároco (não construída); 2, 3, 4, 5, 6 e 7. Cortes e elevações do conjunto e edificações do entorno. Fonte; FRAMPTON, 2000/edição da autora com a colaboração de Bruno Firmino.



Mini currículos



Livia Moraes Nóbrega

Arquiteta e Urbanista (2009), mestre em Desenvolvimento Urbano (2012) e doutoranda em Desenvolvimento Urbano (2017-atual) pela Universidade Federal de Pernambuco. Foi aluna de mobilidade discente na graduação (2007-08) e no mestrado (2010-11) na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), Portugal e realizou Doutorado Sanduíche (2019-20) no Royal Institute of Technology, KTH, em Estocolmo, Suécia. Atualmente é professora assistente na área de Projeto de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFPE (2015-atual) e membro do grupo de pesquisa Morfologia da Arquitetura e do Urbanismo do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Tem interesse e experiência nas áreas de história, morfologia e teoria da arquitetura moderna e contemporânea.

Correio eletrônico: livia.nobrega@ufpe.br

Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7819263823910713>



Fernando Moreira

Arquiteto pela Universidade Federal de Pernambuco (1989) e historiador pela Universidade Católica de Pernambuco (1991). É mestre em Desenvolvimento Urbano pela UFPE (1994) e em arquitetura pela University of Pennsylvania (2001) e Ph.D. em Arquitetura pela University of Pennsylvania (2004). Atualmente é professor associado da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pesquisador nível 2 do CNPq e assessor ad hoc da Capes, do CNPq, da Fapesp e do Arts & Humanities Research Council-UK. Sua área de interesse reside em teoria e história da arquitetura, história do urbanismo e conservação. Sobre estes assuntos tem cerca 70 artigos, livros e capítulos de livros publicados em mais de dez países. Tem também experiência profissional em conservação urbana e arquitetônica, tendo participado das equipes do Plano Metrópole 2010 (1998), Plano Diretor do Conjunto Franciscano de Olinda (2005-06) da Casa Torquato de Castro (2010) e do Ginásio de Esportes Geraldo Magalhães (2011).

Correio eletrônico: fernando.diniz.moreira@gmail.com

Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6641935263631117>

Como citar:

NÓBREGA, Livia Moraes; MOREIRA, Fernando. Sensibilidades Topográficas em Álvaro Siza: Estratégias Projetuais da Igreja de Santa Maria em Marco de Canaveses. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.20, e130, p. 1-24, jul./dez. /2020. Disponível em: http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/sensibilidades-topograficas-em-alvaro-siza-estrategias-projetuais-do-conjunto-da-igreja-de-santa-maria-em-marco-de-canaveses#_ftn3

Submetido em: 2020-05-12

Aprovado em: 2020-06-23

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e130, p. 1-24, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/sensibilidades-topograficas-em-alvaro-siza-estrategias-projetuais-do-conjunto-da-igreja-de-santa-maria-em-marco-de-canaveses>



Caminhografias no Minhocão em São Paulo

Walkscapes from Minhocão in São Paulo

Recorridos en el Minhocão en São Paulo

Evandro Fiorin

Professor Adjunto do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina
Professor dos Programas de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UNESP e UFSC

evandrofiorin@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/5599203800231511>

Guilherme do Carmo Gomes Dias

Mestre pela Escola de Arquitetura da Universidad Politécnica de Valencia na Espanha (2020).

micro.arquitetura@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/4750573255398506>

Resumo:

O objetivo deste trabalho é revelar por meio da prática do caminhar, as potencialidades do Minhocão, no centro da cidade de São Paulo. Queremos demonstrar como este viaduto tem sua função totalmente subvertida, a partir das situações que registramos, caminhando por ele em dias alternados, finais de semana e feriados. Assim, apontaremos para uma diversidade de usos que rompem o sentido da cidade funcionalista, abrindo caminho para outras cidades possíveis, quando está interdito ao tráfego de veículos. Um local onde há espaço para o que não é necessário, para o que é opcional e, fundamentalmente, para a imaginação. A *transurbância*, descrita pelo arquiteto e urbanista italiano Francesco Careri, ampara o exercício peripatético que realizamos no Minhocão, com base em um projeto de pesquisa, para trazer à luz seus meandros, suas zonas opacas, prenes de descompassos, alteridades e desafios. Buscamos entrever uma multiplicidade de usos sobre o Minhocão, para desvelar o viaduto sob um viés estético-experiencial, seja no seu baixio ou, quando liberado para uso peatonal. Como resultados alcançados, construímos relatos dos trajetos por meio de fotografias, os quais podem ser chamados aqui de *caminhografias*, registros que aludem para seus diferentes usos e apropriações, em um intenso devir. Essa proposição busca, nas experiências do caminhar, maneiras



de aguçar a percepção, para repensarmos os espaços públicos pelo signo da mudança, especialmente, em futuros projetos urbanos.

Palavras-chave: São Paulo; Caminhografias; Minhocão.

Abstract:

The objective of this paper is to reveal, through the practice of walking, the potential of Minhocão, in the center of the city of São Paulo. We want demonstrate how this place have its function totally subverted, starting from the situations we have recorded, walking through it on alternate days, weekends and holidays. Thus, we will point for a diversity of uses that break the sense of the functionalist city, paving the way for other possible cities, when it is restricted to vehicle traffic. A place where there is space for what is not necessary, for that is optional and, fundamentally, for the imagination. The transurbance, described by the Italian architect and urban planner Francesco Careri, supports the peripatetic exercise that we carry out in Minhocão, based in a research project, to bring to light its intricacies, its opaque zones, pregnant with mismatches, alterities and challenges. We seek to envisage a multiplicity of uses on the Minhocão, to unveil the viaduct under an aesthetic-experiential bias, in its shallow and when released for pedestrian use. As results achieved, we built reports of tracks through photographs, which call here walkscapes, records that alluding to their different appropriations, in an intense becoming. This proposition seeks, in the experiences of walking, ways to sharpen perception, and to rethink public spaces by the sign of change, especially in future urban projects.

Palavras-chave: São Paulo; Walkscapes; Minhocão.

Resumen:

El objetivo de este trabajo es revelar a través de la práctica del caminar, el potencial del Minhocão, en el centro de la ciudad de São Paulo. Queremos demostrar cómo este espacio puede tener su función totalmente subvertida, en función de las situaciones que registramos, recorriéndolo en días alternos, fines de semana y días festivos. Por lo tanto, señalaremos una diversidad de usos que rompen el sentido de la ciudad funcionalista, allanando el camino para otras ciudades posibles, cuando el tráfico de vehículos está prohibido. Un lugar donde hay espacio para lo que no es



necesario, para lo que es opcional y, fundamentalmente, para la imaginación. La transurbancia, descrita por el arquitecto y urbanista italiano Francesco Careri, respalda el ejercicio peripatético que realizamos en Minhocão, basada en un proyecto de investigación, para traer a la luz sus complejidades, sus áreas opacas, preñadas de desajustes, alteraciones y desafíos. Buscamos mirar una multiplicidad de usos sobre el Minhocão, para desvelar el viaducto bajo un sesgo estético-experiencial, sea por abajo o cuando se libera para uso peatonal. A medida que se logran los resultados, hemos creado informes de los caminos a través de fotografías, que se pueden llamar aquí de recorridos, registros que aluden a sus diferentes apropiaciones, en un intenso devenir. Esta propuesta busca, en las experiencias del caminar, formas de agudizar la percepción, y repensar los espacios públicos por el signo del cambio, especialmente, en futuros proyectos urbanos.

Palabras-clave: São Paulo; Recorridos; Minhocão.

Introdução:

O Elevado Presidente João Goulart está localizado, em grande parte, na região central da cidade de São Paulo e constitui-se como uma extensa via elevada para a circulação de veículos, com cerca de 3,5 quilômetros, construído no final da década de 1960. Foi erguido para ligar o centro à zona Oeste. O sentido rodoviarista de urbanização presente nessa obra, gerou uma série de mudanças em seu entorno imediato, porque, a sua construção não considerou as pré-existências espaciais, gerando demolições, além do aumento da poluição visual, sonora e olfativa, dada sua disposição e pequena distância dos edifícios lindeiros ao longo do seu trajeto. Foi edificado contra a vontade da população local no auge da Ditadura Militar no Brasil e ficou conhecido popularmente como "Minhocão."

Deste modo, uma desvalorização imobiliária foi imediatamente sentida, ocasionando a fuga de parte dos moradores dos prédios vizinhos a essa via elevada. Uma situação que, dentre outras questões, levou a uma deterioração das suas cercanias. Diante desse contexto, muitos que puderam foram embora dali. Os poucos moradores que permaneceram habitando os edifícios, nas décadas seguintes, foram os mais antigos, com vínculos afetivos. Todavia, em paralelo, houve um incremento da locação de apartamentos para jovens, muitos deles estudantes, os quais, foram estimulados a residir por ali, pelo atrativo dos preços muito mais baixos dos aluguéis (MARAFON FRAU; SILVA NETO, 2017).

Há uma vasta bibliografia que discute os principais problemas gerados pela implantação do viaduto na região central da cidade de São Paulo, bem como, as consequências para a desvalorização do local,



além das suas formas de resiliência (ASSUNÇÃO, 2016). Entretanto, queremos apontar aqui para a riqueza da mistura de usos proporcionada pela implantação do elevado, bem como, alguns tipos de ocupações ímpares geradas no lugar (BARBOSA; QUEIROZ, 2012). Uma pluralidade que fica mais evidente à luz do dia, quando alguns moradores da região se deparam com pessoas enroladas em cobertores e pedaços de papelão, dormindo sob o baixio do viaduto ou, quando encontram prostitutas na frente dos bares. Existem etnografias que ratificam essas situações, atestando a importância do Minhocão como um espaço de sociabilidade, especialmente, diante da presença da população não desejável, a saber: *“michês, frequentadores de casas de exibição de filmes pornô, população de rua em geral e usuários de crack, refugiados, frequentadores de teatros decadentes e pequenas igrejas neopentecostais de diferentes vertentes”* (SILVA; KALIL, et. al., 2017, p. 67).

Assim, com a mudança de perfil do local nas últimas décadas, as discussões acerca da demolição da via elevada também ganharam folego, principalmente, depois do processo de redemocratização. Ao mesmo tempo, a interdição do tráfego de veículos nas pistas de rolagem, nos finais de semana e feriados, durante a década de 1990, potencializou o Minhocão como um grande espaço público, uma área de lazer para muitos paulistanos. Um lugar democrático que possibilita uma série de encontros, usos e apropriações para os que por ali caminham; e, por este motivo, pode ser entendido como um espaço paradigmático. Diante das suas qualidades emblemáticas, é uma estrutura urbana precursora, pois, antecipa o viés plural dos espaços públicos que ainda estão por vir nas cidades contemporâneas (RODRIGUES, 2017).

Exatamente por isso, o Minhocão se torna um local simbólico para estudarmos novos modos de usos e apropriações nas conformações urbanas atuais: mediadas pela surpresa; pelo desvio de conduta; e, pelo que não é planejado. Sendo assim, não propomos aqui uma pesquisa histórica, nem mesmo, um levantamento de campo e análise de dados. De tal sorte, almejamos a ideia da realização de percursos pela cidade, tendo o viaduto como pano de fundo para construir uma modalidade de investigação que traga consigo um sentido experimental e errático, onde o caminhar ganhe todo o protagonismo. Uma pesquisa que incorpora esta prática como uma filosofia da liberdade (GROS, 2010).

Desse modo, o exercício peripatético que propomos aqui está diretamente ligado aos trabalhos de cartografar as cidades que vem sendo desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa de Projeto, Patrimônio, Percepção e Paisagem e, também, a um projeto de pesquisa que busca a compreensão da cidade e os seus devires, com ramificações na Pós-Graduação e na Graduação em Arquitetura e Urbanismo em Universidades Públicas. É resultante da soma das incursões urbanas realizadas na iniciação científica



(ARTUSO, 2019), no mestrado (DIAS, 2020) e em apresentações de congressos (FIORIN, 2018) – além da busca por resgatar algo do hábito aristotélico de estudar ao ar livre. Ao mesmo tempo, vai no rumo da brincadeira de criança, de colocar um pé na frente do outro, evitando prognósticos quando se quer ir ao encontro do desconhecido. É uma estratégia que se põe à prova, justamente, para acionar hipóteses que se colocam ao teste, de modo a produzir o conhecimento, que é sempre retroalimentado pela mudança e pela transformação – ao longo do percurso e do próprio caminho (PASSOS; BARROS, 2015).

Assim, esta pesquisa-ação que apresentamos tem como sua motivação construir outras cartografias possíveis sobre os lugares urbanos do Minhocão agregando, então, as contribuições de um aluno da graduação em Arquitetura e Urbanismo integrante do programa de bolsas de iniciação científica, de um estudante de mestrado vinculado ao grupo de pesquisa já mencionado, além do próprio docente responsável que, também, se lançou a campo. Nessa proposição nos apropriamos do caminhar como método estético e científico, descrito como *transurbância* pelo arquiteto e urbanista italiano Francesco Careri. Uma modalidade de investigação urbana que admite o mergulho total em uma espacialidade. Isso nos permitiu vivenciar efetivamente o espaço, para compreender a diversidade do Minhocão. O caminhar como prática estética nos auxiliou no reconhecimento urbano para trazer à luz os seus meandros, suas zonas opacas, prenes de descompassos, alteridades e desafios (CARERI, 2013).

A apropriação que fazemos da prática do caminhar na realidade paulistana se desenha mais como uma experiência itinerante de percepção ambiental; tem o caráter empírico, nos *baixios* e nas pistas de rolagem interdidas do Minhocão. Em outras palavras é um aprendizado sobre o fazer italiano em solo brasileiro, na busca por usos e apropriações diversas na cidade e novos pontos de vista, os quais não sejam estético-geométricos, mas, estético-experienciais, para trazer à tona a vocação nômade dos lugares urbanos, independentemente das imposições outrora traçadas pelo urbanismo modernizador ou, pela atual gestão imperativa do espaço. Um descobrimento que se baliza na experiência sensorial dos lugares, admitindo o inesperado, sempre como aquele que apreende uma área já conhecida da cidade, como se fosse pela primeira vez (FIORIN, 2020).

O exercício peripatético que propomos supõe algumas percepções capazes de *desautomatizar* o olhar do arquiteto urbanista, conduzindo o caminho para a experiência em si, do ser e estar na cidade. O seu caráter experimental abre um leque de interações para a cognição urbana, seja com o ambiente circundante ou, na possibilidade de intercâmbio com seus usuários. Assim, a fenomenologia nos



auxilia em uma leitura espacial das conformações urbanas contemporâneas, revelando, portanto, algumas essências para além das próprias aparências e, independentemente, da distinção entre forma e conteúdo (MERLEAU-PONTY, 1999).

Desse modo, o objetivo deste trabalho é revelar por meio da prática do caminhar, as potencialidades do Minhocão. Demonstrar como este vidaduto pode ter sua função totalmente subvertida a partir das situações que registramos, caminhando por entre ele em dias normais, aos finais de semana e, em feriados. Além disso, apontar para uma multiplicidade de usos que rompem o sentido da cidade funcionalista, abrindo caminho para repensarmos futuros projetos urbanos e outras cidades possíveis. Àquelas onde exista espaço para o que não é necessário, para o que é opcional e, fundamentalmente, para a imaginação (PALLASMA, 2018).

Como resultados alcançados, construímos relatos dos trajetos por meio de fotografias captadas por um dispositivo móvel durante os vários percursos realizados entre docente e discentes, em dias e horários distintos, os quais chamamos aqui de *caminhografias*. São um constructo estético científico, que aponta para as diferentes apropriações do Minhocão, em um intenso devir. Proposição que busca exaltar as experiências vividas pelos pesquisadores, entendidos aqui, também, como os usuários do espaço. Sendo assim, estimula uma frequência dos locais urbanos para suscitar um olhar mais atento aos lugares da cidade, provocando maneiras de aguçar a percepção na ruptura com os hábitos, através dos encontros inesperados durante a prática do caminhar, de modo a repensarmos os espaços públicos pelo signo da mudança (FERRARA, 2000).

A Prática do Caminhar:

Desde os antigos nômades, o caminhar tem sido uma forma de reconhecimento do território. O conhecimento associado à peripatética remonta à Grécia antiga, especialmente, aos discípulos de Aristóteles, conhecidos por ensinar sob os portais *perípatoi*, ao ar livre, ou debaixo das árvores. Também, ao longo do último século, muitos artistas adotaram a deambulação, expedições e a errância, como maneiras de conhecer a cidade e extrair dela significados; mas, também, como forma de criar as suas outras imagens possíveis (JACQUES, 2012).

O caminhar tem sido um tema recorrente entre os arquitetos e urbanistas. A prática de *andare a zonzo*, do italiano: “vagar sem objetivo”, retomada por Francesco Careri, recupera o sentido do vagabundear do *flâneur* do século XIX, e as ideias da deriva situacionista de Guy Debord na cidade moderna, para



uma investigação das conformações urbanas contemporâneas. Isto porque, o reconhecimento dessas áreas não é tão simples, pois, pelo meio do caminho, nossos pés topam com vazios, zonas desoladas, lugares à mercê do tempo, onde os limites do urbanismo tradicional são, paulatinamente, borrados. Assim, sob essa nova condição espacial, perder-se pode ser uma qualidade para extrair, desse estado de coisas cambiantes, uma percepção do espaço um pouco mais próxima da nossa realidade urbana (CARERI, 2002).

De tal sorte, o chamado urbanismo da deriva foi atualizado pela *transurbância*. Essa modalidade de investigação das conformações urbanas contemporâneas é realizada por meio do caminhar sem rumo, por suas zonas de transição, espaços residuais e territórios híbridos, para percebê-los em seu devir, sem defini-los (ROMITO, 1995). Desmentindo toda a imagem urbana decantada como um clichê, esta tática nos pode auxiliar no entendimento urbano, diante das recentes transformações. É uma busca por um sentido de compreensão de uma cidade menos espetacular e mais experimental.

Nesse sentido, as publicações do arquiteto italiano Francesco Careri vêm traçando a gênese da prática do caminhar, apontando as suas possibilidades para novas descobertas e aventuras, para além da cidade que é conhecida por todos nós por meio dos cartões postais. O caminhar como prática estética, tem acontecido em algumas regiões abandonadas, para além da cidade de Roma, na Itália, desde o ano de 1995. O manifesto e o grupo ativista de arquitetos e artistas reunidos nessas ações, recebeu o nome de: “Stalker através dos Territórios Atuais”. Os seus percursos foram relatados por meio de fotografias, vídeos, mapas e um diário de bordo, e se configuram como Norte para os pesquisadores deste tema (CARERI, 1996).

Os Territórios Atuais são descritos por Francesco Careri como: “[...] aquelas áreas esquecidas, que formam o negativo da cidade contemporânea, que contém em si mesmas a dupla essência de refugio e de recurso. Lugares difíceis de serem compreendidos e, conseqüentemente, de serem projetados” (CARERI, 2017, p. 15). Enquanto, o termo Stalker, foi o nome escolhido para representar o coletivo que sai para caminhar rumo ao desconhecido, para além dos confins urbanos, à procura do encontro com o “Outro”; além disso, essa denominação também alude a um filme, de mesmo nome, produzido em 1979, pelo cineasta russo Andrei Tarkóvski.

Na sua experiência, Francesco Careri explicita o caminhar como instrumento cognitivo e projetual, que faz reconhecer as novas dinâmicas ocultas, presentes nas conformações urbanas contemporâneas. Assim, busca torná-las visíveis, pelos passos de quem caminha e para as futuras intervenções urbanas. Para o arquiteto e urbanista italiano, errar deve ser considerado um valor e não um erro. Por conta



disso, a sua proposta pretende indicar a prática da errância, como uma experiência capaz de apreender e compreender os significados de uma nova realidade urbana que se descortina; contrariando a ideia corrente, na América Latina, onde a prática do “*caminhar significa enfrentar muitos medos*” (CARERI, 2013, p. 170).

No ano de 2016, Francesco Careri esteve na cidade de São Paulo conduzindo um percurso com alunos de um curso de arquitetura e urbanismo, através do bairro do Bixiga, na região central. Com cerca de 40 caminhantes, o trajeto percorreu o centro de São Paulo, tendo a chance de se confrontar com estranhos. Nesses percursos, o encontro com o “Outro” revelou oportunidades de entrever o sentido do lugar mediante as subjetividades que o habitam, transformando a travessia em um curso sobre a cidade atual. Houve a estratégia de não seguir à risca um caminho, perambulando a esmo, perdendo tempo para ganhar espaço, ou seja, de modo a evidenciar o caráter experimental da descoberta, em sua potência de deslocamento, de desorientação e de performance (PEREIRA, 2016).

Logo, o que essa proposta incorpora é uma constelação de afetos, por meio dos encontros na cidade e das diferentes maneiras dos participantes serem tocados por um trajeto, podendo produzir uma multiplicidade de significados urbanos. Estes não dizem respeito apenas à paisagem, mas, sobretudo, à percepção que se faz dela, nas transformações que causam dentro de cada um – um emaranhado de fatos não calculados e ocorrências únicas, provocando mudanças de sentido e, uma outra forma de entendimento sobre a cultura do espaço, num intenso devir. Há, assim, uma simultaneidade subjacente em todo o processo de reconhecimento urbano que se faz pela prática do caminhar. “*Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento*” (DELEUZE, 1997).

Entendemos, que a prática do caminhar faz com que o trajeto adquira suas linhas erráticas, ativando a subjetividade daqueles que atravessam e são atravessados pelo percurso. A travessia produz a informação urbana e, a partir dela, se traduzem novas significações por meio dos relatos. No que tange o trabalho do arquiteto urbanista, estes podem advir de diversas linguagens, tais como: fotografias, desenhos rápidos, croquis; ou, ainda, serem transformados em vídeos, mapas ou texto. Entretanto, nos parece que o resultado em si, pouco importa para Francesco Careri. A partir de uma conversa informal com o professor, em janeiro de 2020, na Università Degli Studi Roma Tre, ficou claro que sua preocupação é fazer conhecer, sobretudo, aos estudantes, mas, também, aos cidadãos, as realidades estranhas às rotinas cotidianas.

Em São Paulo não é preciso ir muito longe para encontrar os espaços residuais, as áreas abandonadas, os *baixios* de viaduto e as realidades dos excluídos; basta ir ao encontro da cidade real e refutar suas



imagens estetizadas. A pobreza não está apenas na periferia, mas, está espalhada por todos os lugares da cidade (RIZEK, 2012). Os exercícios peripatéticos que realizamos no centro da cidade de São Paulo tem como pano de fundo o Minhocão, por ser uma área cheia de contradições. É uma pista de rolagem durante o dia e um abrigo para os moradores em situação de rua de noite. Tem características peculiares aos finais de semana e feriados, por ser um espaço público não institucionalizado. Assim, é o nosso estudo de caso para trazer à tona os modos de uso e apropriação que rompem os hábitos, revelando estranhamentos nas conformações urbanas atuais, em uma modalidade de investigação baseada na prática do caminhar.

Em nossos quatro trajetos produzimos relatos por meio de fotografias. O instrumental utilizado é um dispositivo móvel, do tipo *smartphone*, por ser mais fácil de carregar, ágil ao sacar do bolso e não chamar atenção. Alguns percursos foram realizados juntos, mas, também, separadamente, em dias e horários alternados e diversos. Os resultados das vivências configuram o que chamamos aqui de caminhografias. Eles são uma maneira de representar graficamente os trajetos, territórios e suas traduções. Fotomontagens dos usos e das diversas apropriações, que são muito carregadas de sentimentos e significados. Constroem formas de percepção urbana, mas, também, são uma espécie de antecipação projetual. Uma estratégia que pode servir para a produção de informação urbana, que vise à realização de projetos urbanos mais hábeis em incluir o que não é institucionalizado na cidade, compreendendo ambiências plurais e indo ao encontro daqueles diferentes sujeitos e subjetividades que não fazem parte do *status quo*.

Trajetos, Territórios e suas Traduções:

Para os governantes da época, a construção do antigo Elevado Presidente Costa e Silva, em 1968, foi uma espécie de símbolo do que eles chamavam de “Revolução de 1964”. A obra se completou em 14 meses. Foi inaugurada em 1971, com quase 3,5 quilômetros de extensão, da Praça Roosevelt ao Largo Padre Péricles, incrustada na região central de São Paulo. Mede 5 metros de altura e tem 16,70 metros de largura na pista de rolagem. A sua execução apenas foi possível, mediante a demolição de 88 imóveis, ignorando, em grande medida, a cidade pré-existente. O intenso fluxo de veículos agravou a poluição visual, sonora e auditiva do lugar, expulsando grande parte das pessoas que viviam nessa região, em nome do progresso, da política desenvolvimentista e do regime antidemocrático.



Esse descompasso das imposições do urbanismo rodoviarista, frente aos desejos da população que habitava o local, acarretou um esmaecimento das moradias familiares mais tradicionais. Uma situação que colaborou para o aumento dos usos marginais e uma sensação de insegurança sistêmica nas áreas próximas ao viaduto. Nas décadas seguintes passou a ser comum a permanência de um maior número de usuários de entorpecentes na região, bem como, a presença de prostituição e de moradores em situação de rua, os quais se abrigavam sob a cobertura do Minhocão (SILVA; KALIL, et. al., 2017).

Por outro lado, a sua espacialidade, composta por uma série de vazios à espera de algo novo, foi despertando, com o passar do tempo, a ideia de um território comum; um lugar a ser explorado, a ser reconhecido, capaz de impelir o interesse dos mais distintos grupos em manifestar seu “compromisso” social, proporcionando a coexistência de parcelas muito heterogêneas de habitantes no centro da cidade de São Paulo.

Apesar das propostas do passado para sua demolição, mais recentemente, um novo olhar tem sido lançado para o Minhocão, compreendido como espaço alternativo, sempre preche de possibilidades. Pululam ideias criativas para o viaduto, pensadas por diversas equipes de arquitetos urbanistas, entidades de classe e, também, a administração municipal (FELDMAN, 2009). Mesmo assim, há quem segue defendendo sua demolição; mas, também, os que suscitam a sua conversão em parque elevado, diante da livre assimilação de exemplos internacionais.

O que não significa que concordamos com a institucionalização do seu uso restrito para os pedestres, mesmo porque, não existe uma alternativa lançada para resolver o fluxo de veículos no sentido Leste-Oeste da capital paulista. O que existe é um meio termo: da Praça Roosevelt até o Largo do Arouche o viaduto se transformaria em parque; e, daí por diante, no sentido zona Oeste, em avenida elevada – o que não resolve o seu problema, porque o Minhocão nunca será o nosso “Parque High Line” (SANTORO; ROLNIK, 2019).

Ao contrário do exemplo de Nova Iorque, o Minhocão não está situado numa porção gentrificada da cidade, cuja intervenção castra os usos espontâneos. No *The New York City High Line Park*, Diller Scofidio + Renfro (2003), não se pode andar de bicicleta, passear com o seu cachorro, ou fazer um churrasco ao ar livre, como acontece quando o Minhocão está interditado. E, até agora, não existe a institucionalização da sua ocupação, apesar da existência do projeto do Parque Minhocão, de Jaime Lerner (2019). Se ele for realizado, poderá levar à restrição dos usos, controle e mudança dos grupos sociais ali existentes.



Nesse íterim, o Minhocão continua a ser lócus da diferença. Nele, o “Outro” vem ao nosso encontro. E nós, vamos ao encontro do Minhocão, nessa experiência de aprendizagem da *transurbância*. Saímos da Praça Roosevelt e percorremos uma parte do Bairro de Santa Cecília; depois partimos do Largo do Arouche; da Estação do Metrô Marechal Deodoro; e do cruzamento da Rua Helvétia, com a Avenida São João, respectivamente.

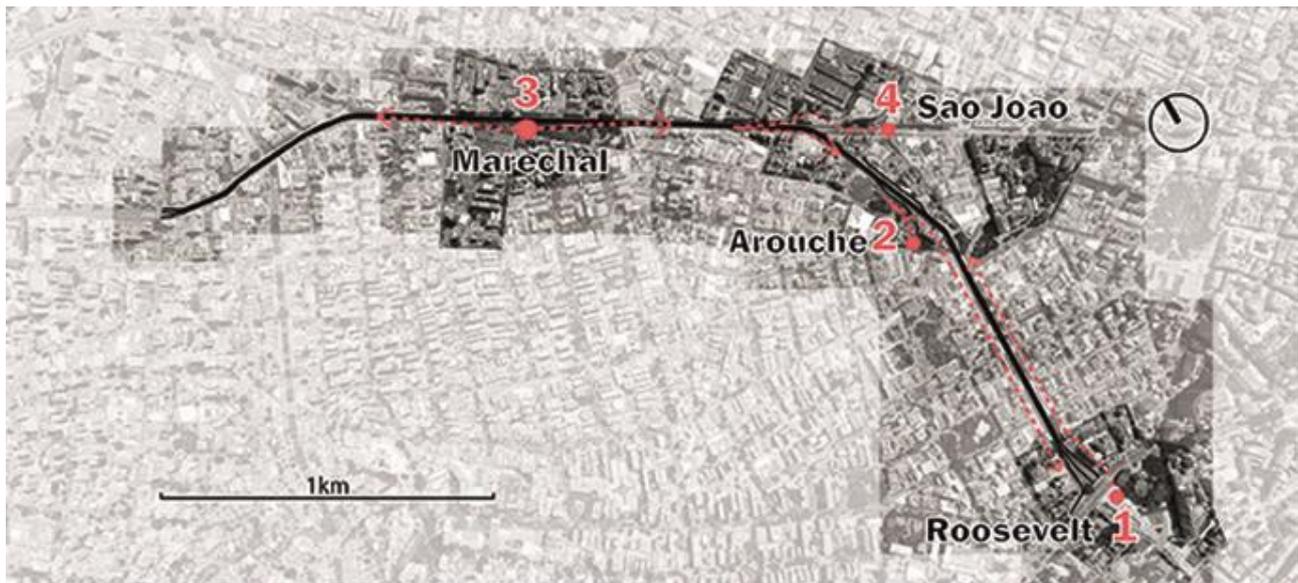


Figura 1 – Exercícios Peripatéticos no Minhocão, no centro da cidade de São Paulo. Trajeto (1) Praça Roosevelt; percurso feito na parte inferior do viaduto, pela Rua Amaral Gurgel e Bairro Santa Cecília. Trajeto (2) Largo do Arouche; percurso realizado em cima do elevado. Trajeto (3) Estação do Metrô Marechal Deodoro; uma caminhada, partindo da alça de acesso ao viaduto. Trajeto (4) Avenida São João no cruzamento com a Rua Helvétia; caminhada sobre o elevado. Fonte: Autores (2020).

Nessa medida, a realização do exercício peripatético sobre o Minhocão aconteceu durante seus períodos de interdição. Em contraponto, quando caminhamos por debaixo do viaduto esta condição não se fazia mais necessária. Assim, para realizar a primeira incursão ao seu *baixio*, partimos da Praça Roosevelt, sem direção definida, no Bairro Santa Cecília; fomos em dupla, professor orientador e aluno de iniciação científica, munidos de um dispositivo portátil para fazer fotos. O mais interessante da tática fotográfica é o fato de que, o fotógrafo de rua, simplesmente, tem como o seu compromisso: vagar por aí, sem ter nada especial em sua mente para fotografar (GIBSON, 2016).

Quando se caminha por debaixo do viaduto, somos tomados de assalto pelas inscrições, pichações e grafites nas colunas. Eles têm uma linguagem muito própria, na representação das transformações urbanas mais fugidias e nas sensibilidades culturais do nosso tempo (SILVA, 2014). Em meio às manifestações artísticas, surgem posições políticas, poesias que retratam dramas existenciais e a condição de subjeção dos moradores em situação de rua que vivem à mercê da sorte. Um desafio que



sempre se coloca para todos que caminham, diante dessa situação degradante da vida humana, é o de evitar a miopia psicastênica (OLALQUIAGA, 1998).



Figura 2 – Fotomontagem do Trajeto (1) Praça Roosevelt. A imagem é composta por uma sobreposição de fragmentos extraídos do percurso que fizemos embaixo do Minhocão. Inscrições, pichações e grafites, manifestações artísticas, posições políticas, transgressoras que caracterizam as territorialidades das subjetividades subalternas no baixio do viaduto. Fonte: Autores (2020).

Nesse sentido, refutamos qualquer atitude *blasé* e nos munimos do “olhar estrangeiro”, que se afirma pelo estranhamento (SIMMEL, 1923). Capturamos fotografias do *baixio*, evitando os seus aspectos técnicos. As imagens preparadas e os retratos de pessoas que posam, não são tão relevantes para a cognição urbana, como as imagens disparadas aleatoriamente, pelas câmeras dos nossos celulares. Estes são equipamentos mais fáceis de transportar e, também, chamam menos a atenção; afinal, não cogitamos produzir imagens dos moradores em situação de rua, mas, construir laços de afinidade nesse lugar dos excluídos, já que, a nossa simples presença no local chega a ser uma intrusão. O diálogo com as subjetividades subalternas é, por vezes, difícil, sendo necessário uma aproximação mais rotineira, inclusive, com crivo de respectivos comitês de ética – o que não tínhamos. Contudo, quando caminhamos, também vamos em busca do nosso *dever-outro* (FOUCAULT, 1984).

Em outra oportunidade, lançamo-nos sozinhos e, nos embrenhamos pelos meandros do Minhocão, para a realização de percursos em cima do viaduto, a partir do Largo do Arouche, mas sem qualquer destinação pré-determinada. Assim, nos misturamos aos frequentadores, quando da sua interdição para o tráfego de veículos. Naquele sábado ensolarado, fomos surpreendidos por moradores do lugar,



que puxavam conversa conosco, e com outros usuários que vinham de outras partes da cidade. As senhoras idosas, sentadas na sarjeta e os familiares que caminhavam, também interagiam. Ao mesmo tempo, a velocidade dos ciclistas e dos cães que corriam sem a coleira, a agilidade da menina pulando amarelinha e dos garotos com seus *skates* acelerados, impediam qualquer forma de diálogo. Na caminhada que realizamos, mais importante do que as fotografias, como uma forma de relato, eram as nossas experiências: os encontros, inesperados e fugazes, e a construção de uma constelação de afetos, que revelavam o vir a ser do lugar, cheio de idas e vindas, acionando um pensamento sempre nômade (DELEUZE; GUATTARI, 1997).



Figura 3 – Fotomontagem do Trajeto (2) Largo do Arouche. A imagem é composta por uma sobreposição de fragmentos extraídos do percurso que fizemos em cima do Minhocão, em um sábado. A mureta que separa as duas pistas do viaduto, interdito ao tráfego de veículos, passa a ser um extenso banco; uma senhora senta para ler, famílias passeiam, ciclistas praticam exercícios e os cachorros ficam sem coleira. A criançada pula e brinca sem parar e o asfalto, espontaneamente, vira um parque: amarelinha, skate e outras traquinagens. Fonte: Autores (2020).

Uma outra vez, a nossa travessia se deu em um domingo. Chegamos pela Estação do Metrô Marechal Deodoro, subimos pela alça de acesso rumo ao centro da cidade. No entanto, a linearidade do percurso sempre desviou nossa atenção, por conta da atmosfera inesperada. Misturados às pessoas fomos transformados em atores sociais. Perambulávamos, lado a lado, aos vendedores ambulantes, que nos abordavam para tentar vender pequenos objetos e alimentos, ao longo de toda a via. Moradores nos convidavam, de uma maneira jocosa, para participarmos de um churrasco em pleno asfalto. Assim, como um grande quintal *publicizado*, ladeado por edifícios decadentes e por belíssimos exemplares históricos, o Minhocão foi se revelando cheio de novos significados urbanos, em um jogo relacional de significações (FERRARA, 2000, p 119).



Figura 4 – Fotomontagem do Trajeto (3) Estação do Metrô Marechal Deodoro. A imagem é composta por uma sobreposição de fragmentos extraídos do percurso que fizemos em cima do Minhocão, em um domingo. Os novos modos de uso e apropriação do espaço. O desejo das pessoas em conquistar esse território. Os edifícios históricos emprestam suas empenas para configurar um grande quintal publicizado. Um ambiente de reconquista democrática, em que jovens desfrutam de uma tarde fazendo um churrasco, enquanto um ambulante vende água de coco aos que por ali transitam. Fonte: Autores (2020).

No último exercício peripatético, em um feriado, subimos na pista do Minhocão, pelo cruzamento da Rua Helvétia com a Avenida São João. Nas proximidades, assistimos a uma encenação mambembe e, também, fizemos parte de uma performance, que incentivava todos a pararem para rabiscar de giz a pista do viaduto. Esses desenhos dos “Outros” não são como os *croquis* dos arquitetos; mormente, revelam, os imaginários ocultos do território; também, traduzem alguns sentimentos das pessoas; são representações para conhecermos mais profundamente o ambiente que nos circunda e, em uma última instância, nós mesmos (JENNY, 2014). Na travessia, esses rabiscos são uma espécie de representação involuntária da nossa viagem. Evidenciam a imprevisibilidade do que encontramos pelo caminho e conformam uma linguagem própria. É dessa perspectiva que a cidade pode ser lida como organismo vivo; ou seja, quando experimentamos os lugares enquanto espaços de criação – o sentido do novo espaço público (INNERARITY, 2006).



Figura 5 - Fotomontagem do Trajeto (4) Avenida São João no cruzamento com a Rua Helvétia. A imagem é composta por uma sobreposição de fragmentos extraídos do percurso que fizemos em cima do Minhocão, em um feriado. O viaduto se transforma em um teatro, com a encenação mambembe. Enquanto a janela do edifício vira uma boca de cena, o asfalto é uma mistura de palco, cenário e plateia. Uma performance incentiva todos que passam a rabiscarem de giz a pista do viaduto Fonte: Autores (2020).

Portanto, quando pudemos vivenciar o espaço em uma indissociabilidade, pesquisador-objeto a ser pesquisado, passamos a fazer parte dele. Este espaço existencial, conforme escreveu Pallasma (2018, p. 23), “[...] possui uma característica única, interpretada por meio da memória e da experiência do sujeito. Cada experiência vivida se dá na interface da lembrança e da intenção, percepção e fantasia, memória e desejo.”

É deste modo, que a prática do caminhar possibilita ao arquiteto urbanista ver a cidade por meio de experiências autênticas, as quais despertam o olhar para as dissonâncias existentes e, em especial, no caso do Minhocão, para surpresas urbanas, fantasias e desejos humanos. Por outro lado, possibilita instigar a imaginação, para questionarmos se, é possível, suscitar maior participação coletiva em um processo de concepção projetual, no nosso desenho urbano atual. Uma reflexão que não pretendemos discutir aqui, mas, que pudemos entrever, nas vivências que tivemos no viaduto.

Os resultados dessas experiências de reconhecimento urbano não podem ser lidos como conclusivos, mas, como um processo de aprendizagem sobre o lugar, construído pelo trajeto e sobre um território. Dito de outra forma, se toda a tradução é sempre um outro, qualquer relato produzido no movimento desse *modus operandi* do deslocamento, não pode ser capaz de representar o original. Sendo assim, toda tradução, do trajeto, sobre o território, subtende um olhar reflexivo e, por isso, também contém um componente criativo que é fruto da imaginação. Preserva um parentesco, produz o estranhamento,



traduz o intraduzível, e vai em busca do eco para fazer sempre nascer o novo em diferentes aspectos (BENJAMIN, 1921).

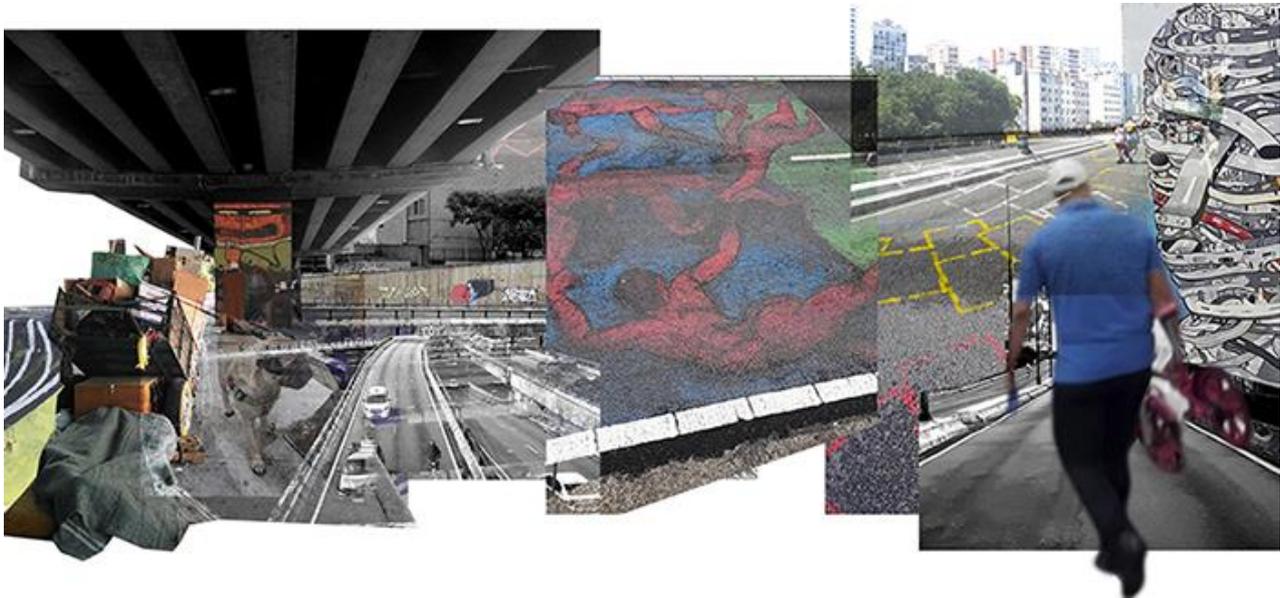


Figura 6 – Fotomontagem dos quatro trajetos pelo Minhocão. Ainda que o funcionalismo urbano tente impor um ritmo ao espaço-tempo, determinando a finalidade de cada coisa, a multiplicidade sociocultural faz com que a forma de viver a cidade seja muito distinta entre cada sujeito ou subjetividade; logo, este cartograma construído por fragmentos dos relatos do Minhocão tenta demonstrar a capacidade desta estrutura urbana em desdobrar-se, de acordo com as necessidades de cada indivíduo ou grupo, admitindo uma coexistência pela diferença. Fonte: Autores (2020).

Por meio dos exercícios peripatéticos é possível evidenciar uma multiplicidade de usos, distribuídos a partir do Minhocão. Apontam atrativos, que mantém a cidade sempre viva, nos conduzindo para experimentarmos novas sensibilidades estéticas, independentemente de serem elas feias ou bonitas. Assim, a prática do caminhar, enquanto método científico da subjetividade, tende a incorporar visões da fenomenologia, mas, também, conceitos advindos da antropologia, da filosofia, da sociologia e da semiótica. Assim, esse olhar transversal, baseado na experiência da cidade, possibilita atritar o espaço para conduzir-nos aos seus ecos experienciais, despertando os sentidos para uma outra mirada sobre uma realidade cheia de contrassensos. É um processo de produção de informação urbana, que segue os passos de quem caminha e, por isso, tende a ser muito mais sensível e humano. Nesse sentido, as *caminhografias* aqui produzidas supõem a postura de um arquiteto urbanista com um pensamento nômade, que vive a cidade em suas contradições e descaminhos, sempre em um intenso devir.



Algumas Considerações:

O objetivo deste artigo foi revelar, por meio da experiência do caminhar, as potencialidades do Minhocão, no centro da cidade de São Paulo. Como resultados alcançados construímos relatos dos trajetos por meio de fotografias, os quais chamamos aqui de *caminhografias* – registros que aludem para os seus usos e diferentes apropriações, em um intenso devir. Eles apontaram para lugares onde se misturam inscrições; grafites; ocupações de moradores em situação de rua e outros usos marginais; pessoas sentadas ou se exercitando; ciclistas; animais domésticos; crianças brincando; ambulantes; moradores fazendo um churrasco; teatro; performance e arte.

Essa proposição buscou, nas vivências pelo Minhocão, algumas maneiras de aguçar a percepção, para repensarmos os espaços públicos na cidade contemporânea pelo signo da mudança. O matiz político nas inscrições, grafites e pichações das colunas do Minhocão e o sentido performático nos riscos de giz pelo asfalto evidenciam uma outra postura da população frente aos lugares urbanos; longe da ideia de um urbanismo modernizador, mas, também, distante da atual gestão imperativa. Do baixio como abrigo dos sem-teto, ao grande quintal *publicizado*, haverá resistência dos usuários do Minhocão em aceitar qualquer imposição projetual para o local. Talvez, por conta disso, mais recentemente estão propondo um projeto para a realização de um plebiscito para decidir o que fazer com ele, buscando dar legitimidade para uma decisão que cogita demoli-lo, transformá-lo em um parque ou, até mesmo, deixá-lo como está.

Os relatos colhidos nesta investigação ainda dizem pouco sobre as nuances democráticas que esse viaduto pode adquirir, a despeito das agruras de uma era antidemocrática que o instituiu. Até aqui, o que sabemos do Minhocão, é o fato de ser um espaço cheio de nomadismos, porque, não há programa ou funções definidas, enquanto está fechado para o trânsito de veículos ou, quando serve de moradia temporária para os moradores em situação de rua. Além disso, é um lugar de invenção na cidade, onde as práticas sociais ganham contornos indefinidos: uma urbanidade transgressora. É essa ideia que pode alimentar uma energia imaginativa em futuros projetos urbanos, nos quais, um intenso devir, seja uma condição *sinequanon*. E, desse desafio de radical experimentação, talvez, possa surgir uma grande surpresa.



Referências:

- ARTUSO, J. Trans-Urbano-Gramas – Trajetos, Territórios e suas Traduções: experiências de reconhecimento urbano no Minhocão. *Anais do XXXI Congresso de Iniciação Científica da UNESP*, 2019. Disponível em: <http://prope.unesp.br/cic_isbn/busca.php>. Acesso em: 09/09/2020.
- ASSUNÇÃO, E. L. L. *Minhocão e arredores: construção, degradação e resiliência (1970-2016)*. Dissertação de Mestrado (Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: FAU Mackenzie. 2016.
- BARBOSA, E.; QUEIROZ, R. Minhocão e suas múltiplas interpretações. **Arquitextos**, ano 13, n. 147.03, ago., 2012. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.147/4455>>. Acesso em: 15/03/2020.
- BENJAMIN, W. (1921). A tarefa do tradutor. In: GAGNEBIN, J. M. (org.). *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2011, pp. 101-119.
- CARERI, F. Rome, archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville. *Techniques & Architecture*, no. 427, 1996, pp. 84-87.
- CARERI, F. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- CARERI, F. Walkscapes ten years later. In: CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013, pp. 169-174.
- CARERI, F. *Caminhar e parar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (Vol. 5). São Paulo: Editora 34, 1997.
- DIAS, G. C. G. *Minhocão dispositivo de transgressión. La heterotopía como esencia del espacio público*. Universidad Politécnica de Valencia/ ETS de Arquitectura, Valencia, 2020.
- FELDMAN, S. Aprendendo com o Elevado Presidente Costa e Silva, o Minhocão. **Resenhas Online**, ano 08, n. 091.04, jul., 2009. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.091/3029>>. Acesso em 15/04/2020.
- FERRARA, L. D. *Significados urbanos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- FOUCAULT, M. *De outros espaços*. Paris: Architecture, Movement, Continuité, 1984.



- FIORIN, E. TransUrbanoGrammi: esperienze di ricognizione urbana alla risingolarizzazione delle aree storiche degradate della città di San Paolo, Brasile. In: *XIV Congresso Internazionale di Riabilitazione del Patrimonio*. CICOP: Matera, 2018, pp. 404-421.
- FIORIN, E. *Caminhar como estrangeiro em terras de descobrimentos*. ANAP: Tupã-SP, 2020.
- GIBSON, D. *Manual do fotógrafo de rua*. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.
- GROS, F. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- INNERARITY, D. *O Novo espaço público*. Lisboa, Teorema, 2006.
- JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JENNY, P. *Como desenhar de forma errada*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- MARAFON FRAU, F.; SILVA NETO, M. L. da. O destino do Elevado Costa e Silva, o Minhocão. Uma decisão à luz do urbanismo. **Arquitextos**, São Paulo, ano 17, n. 200.03, jan., 2017. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.200/6394>>. Acesso em: 14/03/2020.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- OLALQUIAGA, C. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Nobel, 1998.
- PALLASMA, J. *Essências*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- PASSOS, E.; BARROS, R. B. A Cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. *Pistas do método da cartografia: pesquisa, intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015, pp. 17-31.
- PEREIRA, I. Um percurso em São Paulo com Francesco Careri. **Contracondutas**. São Paulo: Escola da Cidade, 2016. Disponível em: <<http://www.ctescoladacidade.org/contracondutas/estudos/um-percurso-em-sao-paulo-com-francesco-careri/>>. Acesso em: 26/11/2016.
- RIZEK, C. S. Gerir a Pobreza? Novas faces da cultura nos territórios da precariedade. In: RIBEIRO, A. C. T.; & VAZ, L. F.; SILVA, M. L. da. *Leituras da Cidade*. Rio de Janeiro: Letra Capital/ ANPUR, 2012, pp. 65-83.



- RODRIGUES, F. S. S. Razões do Parque Minhocão. **Arquitextos**, ano 18, n. 209.05, out., 2017. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.209/6751>>. Acesso em: 15/04/2020.
- ROMITO, L. Stalker attraverso i territori attuali. Roma: Stalker laboratorio di Arte Urbana e ricerche sul territorio. **Stalkerpedia**, 1995. Disponível em: <https://issuu.com/stalkerpedia/docs/stalker_attraverso_i_territori_attuali>. Acesso em: 14/12/2010.
- SANTORO, P. F.; ROKNIK, R. Projeto da Prefeitura não soluciona o problema do Minhocão. **Minha Cidade**, n. 223.04, fev., 2019. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/19.223/7278>>. Acesso em: 15/03/2020.
- SILVA, I. O. P.; KALIL, A. et. al. Espaço urbano, fluxos e direitos: percursos no Elevado João Goulart (Minhocão). **Alabastro**, n. 9, v.1, 2017. pp. 64-74. Disponível em: <<http://revistaalabastro.fespsp.org.br/index.php/alabastro/article/view/203>>. Acesso em: 15/04/2020.
- SILVA, A. *Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos*. São Paulo: Edições SESC, 2014.
- SIMMEL, G. (1923). O Estrangeiro. In: MORAES FILHO, E. (org.). *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983.



Minicurrículos:



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>



Guilherme do Carmo Gomes Dias

Arquiteto e Urbanista – UNESP (2010), pós-graduado em Habitação e Cidade pela Escola da Cidade (2012) e Mestre pela Escola de Arquitetura da Universidad Politécnica de Valencia na Espanha (2020).

Correio eletrônico: micro.arquitetura@hotmail.com

Link para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4750573255398506>

Como citar:

FIORIN, Evandro; DIAS, Guilherme do Carmo Gomes. Caminhografias no Minhocão em São Paulo **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.20, e137, p. 1-21, jul./dez./2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/component/search/?searchword=alquimista&searchphrase=all&Itemid=101>

Submetido em: 2020-04-17

Aprovado em: 2020-10-19



O labirinto dinâmico de Rem Koolhaas. Circulação e percurso em espaços de arte e cultura

The dynamic labyrinth of Rem Koolhaas. Circulation and path in art and culture spaces

El laberinto dinámico de Rem Koolhaas. Circulación y ruta en arte y espacios culturales

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)

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:

Com foco no estudo do sistema e elementos de circulação, no presente artigo foram selecionados edifícios que abrigam arte e cultura projetados pelo arquiteto Rem Koolhaas (OMA), organizados de modo a estruturar o partido, além de direcionar caminhos, percursos, percepção, visuais e olhares dos usuários pelo espaço. Os sete projetos selecionados envolvem diferentes expressões de arte e cultura: Kunsthal (Roterdã, 1992), Educatorium (Utrecht, 1997), Prada Epicenter (Nova York, 2000), Prada Epicenter (Bervely Hills, 2002), Casa da Música (Porto, 2005), Stedelijk BASE (Amsterdã, 2017) e Fondazione Prada (Milano, Itália, 2018). Por meio da investigação realizada envolvendo pesquisa bibliográfica, iconográfica, leituras, visitas, fotografias e desenhos analíticos, pode-se verificar a importância singular da circulação e percurso na materialização de conceitos definidos pelo arquiteto: *o labirinto dinâmico* de Rem Koolhaas.

Palavras-chave: Rem Koolhaas, circulação e percurso, espaço-tempo, arquitetura contemporânea.



Abstract:

With a focus on the study of the circulation system and its elements, in this paper we selected cultural buildings designed by the architect Rem Koolhaas (OMA) which are organized in order to structure the parti, in addition to directing paths, perception, visuals and users looks through space. The seven selected buildings involve different expressions of art and culture: Kunsthal (Rotterdam, 1992), Educatorium (Utrecht, 1997), Prada Epicenter (New York, 2000), Prada Epicenter (Beverly Hills, 2002), Casa da Música (Porto, 2005), Stedelijk BASE (Amsterdam, 2017) and Fondazione Prada (Milano, Italy, 2018). During the investigation carried out involving bibliographic and iconographic research, readings, visits, photographs and analytical drawings, it was possible to verify the singular importance of circulation and path in the materialization of concepts defined by the architect: Rem Koolhaas' *dynamic labyrinth*.

Keywords: Rem Koolhaas, circulation and path, space-time, contemporary architecture.

Resumen:

Con un enfoque en el estudio del sistema y los elementos de circulación, seleccionamos edificios de arte y cultura diseñados por el arquitecto Rem Koolhaas (OMA), que se organizan para estructurar lo partido, además de dirigir rutas, caminos, percepción, imágenes y miradas de los usuarios a través del espacio. Los siete proyectos seleccionados implican diferentes expresiones de arte y cultura: Kunsthal (Rotterdam, 1992), Educatorium (Utrecht, 1997), Prada Epicenter (Nueva York, 2000), Prada Epicenter (Beverly Hills, 2002), Casa da Música (Porto, 2005), Stedelijk BASE (Amsterdam, 2017) y Fondazione Prada (Milano, Italia, 2018). A través de la investigación realizada con investigación bibliográfica, iconográfica, lecturas, visitas, fotografías y dibujos analíticos, se puede verificar la singular importancia de la circulación y el ruta en la materialización de los conceptos definidos por el arquitecto: el *labyrintho dinámico* de Rem Koolhaas.

Palabras-clave: Rem Koolhaas, circulación y camino, espacio-tiempo, arquitectura contemporánea.



Introdução

O presente artigo, fruto de uma pesquisa com auxílio do CNPq, investiga circulação e percurso em arquitetura, e destaca a importância do sistema e dos elementos de circulação nos edifícios de arte e cultura projetados pelo arquiteto Rem Koolhaas (OMA). Foram identificadas estratégias do arquiteto na definição e organização de caminhos e percursos no interior dos edifícios, de modo a aguçar percepção, destacar visuais e direcionar o olhar dos usuários pelo espaço. Durante a pesquisa foram analisados e visitados sete edifícios concebidos por Koolhaas, que envolvem diferentes expressões de arte e cultura: Kunsthal (Roterdã, 1992), Educatorium (Utrecht, 1997), Prada Epicenter (Nova York, 2000), Prada Epicenter (Beverly Hills, 2002), Casa da Música (Porto, 2005), Stedelijk BASE (Amsterdã, 2017) e Fondazione Prada (Milano, Itália, 2018).

A partir dos conceitos e premissas estabelecidos e declarados pelo próprio arquiteto, e da análise dos projetos, foram identificadas suas estratégias projetuais (Moneo, 2004) relacionadas ao movimento pelo espaço, para direcionar caminhos, percursos, percepção, visuais e olhares dos usuários. A leitura do livro *Elements* (2014) de Koolhaas, com especial enfoque nos elementos de circulação destacados nos livros contribuiu para a fundamentação teórica na condução das análises dos projetos.

Por meio da leitura dos textos do próprio arquiteto, notou-se que Koolhaas explora diferentes modos de representação para apresentar suas ideias. Por este motivo, como método de investigação optou-se por análises gráficas e sequência de fotos tipo *storyboard*, pois vem ao encontro da essência desta pesquisa: movimento, circulação e o direcionamento de olhares e visuais pelos espaços. A axonométrica também se apresentou eficaz no processo de investigação dos projetos e apresentação das análises de modo sintético. As axonométricas foram muito exploradas por arquitetos do período pós-moderno, como, por exemplo, James Stirling, com o objetivo de revelar, de modo mais intenso, o espaço por onde o usuário poderia caminhar. Esta representação democratiza várias vistas em um só desenho, além de conferir o dinamismo, algo inerente às diagonais, que se harmonizam com o tema estudado.

Durante a pesquisa pode-se notar que as visuais definidas pelos percursos planejados pelo arquiteto são fundamentais para que o usuário perceba o espaço. Assim, a partir da investigação conceitual e funcional do percurso e da circulação das obras, foram estabelecidos os seguintes procedimentos metodológicos: i) levantamentos de textos escritos pelo arquiteto, textos de estudiosos e críticos, e de material gráfico a partir de fontes primárias; ii) verificação da relação entre conceitos e prática



projetual estabelecidos pelo arquiteto; iii) visitas às obras selecionadas; iv) desenhos de observação e fotografias; v) análise por meio de desenhos e diagramas; vi) reflexão e síntese.

1. Movimento pelo espaço: circulação, percurso e visuais

Se eu sonho, é com lugares que devem ser tão acessíveis e públicos quanto possível. Rem Koolhaas, entrevista concedida para Rauterberg (2008, p.102).

A investigação de um projeto a partir do olhar sobre o sistema de circulação pode revelar aspectos conceituais e estratégias projetuais. Analisar a circulação de um projeto de arquitetura não nos oferece apenas informações sobre soluções funcionais e objetivas, mas também sobre questões conceituais, perceptivas e artísticas, que atuam diretamente no modo de olhar do usuário.

O sistema de circulação é composto por diversos tipos de elementos. É possível analisar a circulação de um projeto a partir de critérios claros e objetivos. Para tanto é necessário estabelecer uma base conceitual para a correta análise.

Quatro modos de organização do sistema de circulação foram identificados (Tagliari, 2018): 1) o modelo clássico, com espaços fragmentados e conectados sequencialmente entre si; 2) o modelo conceitual moderno, que prevê um espaço amplo e desobstruído, onde o percurso pelo espaço faz com que o usuário tenha a compreensão do todo; 3) o modelo conceitual trazido pela pós-modernidade, onde o usuário é impelido à descoberta paulatina do espaço, com descobertas graduais durante o percurso; e, por fim; 4) o modelo contemporâneo, marcado pela pluralidade e pela diversidade. Portanto, identificamos uma mescla entre conceitos modernos e pós-modernos no que diz respeito à circulação, unindo a fluidez e domínio do espaço da *promenade* com as descobertas quadro a quadro do período pós-moderno.

Na contemporaneidade Rem Koolhaas é o arquiteto que expressa indagações instigantes sobre circulação e percurso, seja pelos seus escritos, seja pela concretização de conceitos em seus projetos. Para o arquiteto, tanto o elevador, que fragmenta e interfere na percepção e relação dos espaços, como a escada rolante, que conduz a um movimento contínuo e lento pelo espaço, são elementos de especulação conceitual, na relação entre a vida e a cidade contemporânea. Koolhaas (2010) afirma:

Há cem anos, uma geração de descobertas conceituais e de tecnologias estruturantes desencadearam um Big Bang arquitetônico. Através da aleatorização da circulação, do curto-circuito da distância [...] o elevador, a eletricidade, o ar-condicionado, o aço e, por fim, as novas infraestruturas formaram uma agregação de mutações que induziram outras espécies de arquitetura. (KOOLHAAS, 2010, p.16)

Consequentemente, um de seus cinco teoremas na prática projetual é justamente *o elevador*:



[...] com seu potencial para estabelecer ligações mecânicas em vez de arquitetônicas— e a sua família de invenções relacionadas anulam e esvaziam o repertório clássico da arquitetura. Questões de composição, escala, proporção e pormenor são agora irrelevantes (KOOLHAAS, 2010, p.16).

O arquiteto escreveu livros, onde expôs, de forma densa e profunda, seus conceitos, tais como, *espaço-lixo*, *cultura da congestão*, *lobotomia*, *cidade genérica* e *bigness*. Koolhaas afirmou que, quando adolescente, costumava visitar o Museu Stedelijk em Amsterdã. O arquiteto destacou a exposição *Dylaby* ocorrida em 1962, que tinha como conceito a ideia de que o público deveria participar e interagir mais com o espaço e a obra de arte. Segundo o arquiteto *Dylaby – a dynamic labyrinth agora também seria um título profético. Todas essas exposições me permitiram ser mais moderno do que os meus pais... portanto de alguma forma fui doutrinado por elas.* (KOOLHAAS, 2009, p.61). Como será visto adiante, tais ideias repercutem na conceituação, organização espacial e materialização de sua obra.

2. Um percurso pelos edifícios selecionados para o estudo: Circulação e visuais

Os projetos selecionados envolvem diferentes expressões de arte e cultura. Todos edifícios foram visitados ao longo dos últimos anos como parte da metodologia da pesquisa desenvolvida.

2.1. Kunsthal (Roterdã, 1987-92)

O Kunsthal (fig.1) abriga em 8000 m² espaços de exposição, um auditório, um restaurante, inseridos num edifício localizado no Museum Park, importante parque cultural de Roterdã. No livro S,M,L,XL (1995) este edifício é apresentado como uma experiência multissensorial, com ambientes contrastantes. Alexandro Zaera (1995) qualifica o Kunsthal como um elemento conector:

Between a high density traffic thoroughfare and the zone bounded to the South by the Museum Park – an important connecting element between objects and highly diverse buildings – the new construction is confronted with a dual situation. (1995, p.110)

O programa previa três amplos espaços para exposições, um auditório que deveria ser planejado de modo a ser usado independente ou em conjunto com as exposições, e um restaurante com acesso independente. Os pavimentos são interligados por rampas, escadas e elevadores.

O edifício foi concebido geometricamente como um quadrado em planta, com dois eixos se cruzando: um norte-sul e outro leste -oeste, formando assim um quadrado dividido em quatro partes independentes, mas que possuem uma circulação que as tornam parte de um percurso pré-concebido, metaforicamente como uma espiral contínua.



O cruzamento de duas rampas define o acesso principal do edifício, num ponto de convergência de fluxos e encontros. Uma rampa é pública, localizada perpendicular à rua, que conecta a cota mais alta do terreno com a mais baixa, chegando ao Museum Park na face norte. O usuário ao cruzar esta rampa pública, está conectado visualmente aos ambientes internos do museu, que possui os fechamentos em vidro. A segunda rampa, interna, e integrada ao auditório, está localizada paralela a rua, e configura a cobertura do restaurante que está localizado no piso inferior. Neste ambiente o usuário domina o ambiente com o olhar, inclusive o parque, pois o auditório tem seu perímetro todo em vidro.



Figura 1 - Desenhos e fotos do Kunsthau com destaque para espaços e elementos de circulação. Fonte: Autores, 2018.

Com pilares inclinados e assentos coloridos, o auditório é um ambiente dinâmico, uma vez que é ativamente observado pelo movimento diagonal das pessoas durante o percurso da rampa de acesso. Além disso, a iluminação natural, proporcionada pela grande fachada envidraçada, integra visualmente o interior ao exterior, proporcionando agradáveis visuais das atividades que ocorrem no parque.

Como bem observou o arquiteto Rafael Moneo (2004, p.354), o edifício promove o movimento: (...) *the prism is transformed by means of a series of slanted planes that help consolidate the program while fostering movement.* A rampa, os pilares inclinados e o movimento conferem dinamismo ao auditório, enquanto a iluminação natural, que entra pelo perímetro de vidro, proporciona boas visuais das atividades que ocorrem no parque. Portanto, o usuário é impelido a direcionar seu olhar a



determinadas direções e diferentes campos visuais. Como bem afirmou Cecil Balmond (2002), engenheiro da Ove Arup, que trabalhou neste projeto:

A ramp is a luxury. It travels time, collecting moments of arrival and departure, its line through space touching all parts and mixing adjacencies. (...) ramp columns impede or encourage the journey below, as one dodges or meets a changing perspective of the building in relation to the park. (...) As with a person there are several readings. (...) The consequence is an architecture full of surprises. Now you see it, now you don't. (BALMOND, 2002, p.107)

Após o acesso principal, no primeiro ambiente de permanência o usuário se depara com um lance de escada rampeada, que não revela o seu destino ao primeiro olhar. As visuais e as descobertas ocorrem paulatinamente, e se revelam aos poucos ao usuário. Logo se percebe que somente durante este percurso, orquestrado pelo arquiteto, é que se pode notar como os ambientes estão conectados por esta circulação funcional e percurso conceitual.

2.2. Educatorium (Utrecht, 1992-95)

Educatorium (fig.2) é um edifício que abriga um programa destinado a atividades variadas dos estudantes das faculdades e unidades da Universidade de Utrecht. São espaços para convivência, cafeteria, salas de aula, auditório e salas para exames. O programa é organizado em quatro pavimentos interligados por rampas, escadas e elevadores. A circulação proposta não atende apenas as questões funcionais, mas também conceituais. Os diferentes percursos que se configuram são uma metáfora da vida universitária, onde o estudante pode escolher entre os vários caminhos a percorrer a partir de uma escolha independente e livre.

O principal sistema de circulação é organizado em torno de um eixo cruciforme de dois corredores, subdividindo cada plano em quadrantes, funcionando assim como os principais conectores. Um segundo sistema de percursos permite que o edifício funcione como uma rede de conexões. Como estratégia projetual, nota-se que Koolhaas mistura espaços de transição e de permanência, no sentido de diluir os limites e proporcionar ambientes flexíveis e multifuncionais.

Rather than attempting to dictate any particular pattern of use, the design of the Educatorium seeks to create a synthetic landscape open to individual choice. (CECÍLIA; LEVENE, 2005, p.303)

O edifício é composto por dois planos que se entrelaçam, criando percursos que proporcionam diferentes experiências de socialização e aprendizado. Os planos inclinados da rampa de entrada funcionam como uma *praça pública*, ou um ambiente de uso múltiplo. Sob esta área é abrigado o estacionamento de bicicletas e ciclovia que se cruzam.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e142, p. 1-21, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/o-labirinto-dinamico-de-rem-koolhaas-circulacao-e-percurso-em-espacos-de-arte-e-cultura>



Acima deste piso localizam-se os dois andares das salas de exames, que tem previsão de adaptações para usos variados. Os dois auditórios são acessados por meio da grande rampa de entrada. Orientado para o lado norte, o auditório maior está aberto para a vista dos jardins externos. Duas paredes curvas cercam a sala, uma opaca e uma de vidro, laminado com um filme que muda entre transparente ou translúcido, dependendo do ponto de vista. A parede de vidro atua como um filtro que muda alternadamente a vista para o exterior, proporcionando uma tela de privacidade para o interior.



Figura 2: Desenhos e fotos do Educatorium em Utrecht com destaque para elementos de circulação. Fonte: Autores, 2018.

O segundo auditório com 400 lugares fica ao sul. A cafeteria está situada embaixo do piso dos auditórios. Projetado para acomodar até 1000 pessoas, o teto inclinado, juntamente com as colunas dispostas de modo aparentemente aleatório, gera uma série de ambientes dentro da grande sala.

2.3. Prada Epicenter (Nova York, 2000-2001)

(...) trata-se também de espaço público, isto é, a questão de saber se lojas de moda podem ser mais do que simplesmente lojas de moda. Por exemplo, se poderia haver um salão de conferências, uma galeria ou qualquer outro tipo de ponto de reunião cultural.
(KOOLHAAS, 2008, p.110)

Na Prada de Nova York (fig.3), Koolhaas propõe uma nova abordagem da organização do programa de uma boutique, transformando-a num espaço público, numa galeria ou até mesmo num espaço para apresentações. Organizado em dois pavimentos, térreo e inferior, o programa abriga ambientes multifuncionais, onde o usuário pode percorrer e interagir ativamente com o espaço.

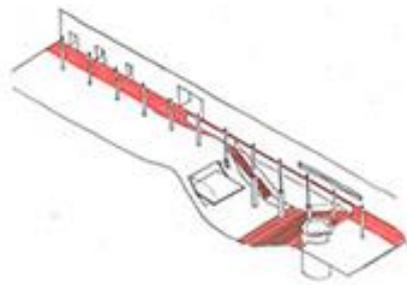


Figura 3: Desenho e fotos do Prada Epicenter de Nova Iorque. Fonte: Autores, 2009.

Neste projeto nota-se uma busca pela revisão do programa e do conceito de uma loja tradicional, acrescentando o valor social e público deste espaço. As características singulares de cada espaço, que confere riqueza e o seu diferencial, são as motivações do arquiteto. Segundo Koolhaas, *e se a equação fosse revertida, para que os clientes não fossem mais identificados como consumidores, mas reconhecidos como pesquisadores, estudantes, pacientes, frequentadores de museus? E se a experiência de compra não fosse de empobrecimento, mas de enriquecimento?*

O Epicentro Prada de Nova York é uma conversão de um espaço no SoHo, anteriormente pertencente ao Museu Guggenheim. Os olhares são direcionados para o denominado *Wave*, um espaço curvo, esculpido no térreo, abrindo-o para o piso inferior. De um lado, o plano inclinado ondulado possui degraus, que pode ser um ambiente para expor sapatos e acessórios, ou que podem ser usados como uma área de estar; do outro, em frente, localiza-se um palco, que se desdobra do outro lado da “onda”. A loja torna-se assim um espaço público e social, versátil, para eventos como desfiles, exibição de filmes, performances e palestras.

Os dois acessos da loja estão dispostos em lados opostos, gerando uma conexão ininterrupta entre a Broadway e a Mercer Street, oferecendo assim uma passagem para pedestres por meio da quadra. Nesta ligação há um suporte para um gigante mural artístico, que muda a base regularmente. Este mural define o tema para a exposição que adentra nos espaços da loja, com vídeos em telas de plasma, dispostas entre itens de vestuário, livros empilhados ao lado de sapatos e monitores interativos.

2.4. Prada Epicenter (Bervely Hills, 2002-2004)

A Prada da California (fig.4) está localizada na famosa Rodeo Drive em Bervely Hills. A organização do projeto mantém uma relação de similaridade com a loja de Nova York, devido à sua horizontalidade e à necessidade de conectar dois pavimentos. Em Nova York, uma "onda" no piso desce em direção ao piso inferior. Em Los Angeles, um plano de madeira se dobra e cria uma "colina"



simétrica que suporta uma caixa de alumínio flutuante no segundo pavimento. Por conseguinte, o programa principal da loja é organizado ao longo do perímetro.



Figura 4: Desenhos e fotos da Prada Epicenter de Beverly Hills. Fonte: Autores, 2010.

A fachada tradicional, observada da Rodeo Drive, é inexistente (fig.4-centro). Sem a vitrine clássica de vidro, toda a largura da loja se abre para a rua e funde o espaço público com o privado comercial. Portanto, o acesso é planejado como uma continuidade do passeio público, democrático e acessível, assim desejado por Koolhaas em suas declarações. A separação climática é alcançada através de um sistema de cortina de ar, enquanto antenas de segurança invisíveis garantem o controle da loja. À noite, um painel de alumínio emerge do chão e fecha o prédio.

O terceiro pavimento é dominado pelo espaço de exposição. Uma planta aberta usada para alterar os arranjos da exibição, como uma ideia estendida de uma vitrine, oferecendo maneiras de apresentar roupas além da presença de trilhos e prateleiras.

2.5. Casa da Música (Porto, 1999-2005)

(...) the Porto Casa da Música can still be treated as a perfect expression of Koolhaas's vision. (YANEVA, 2009, p.96)

O edifício que abriga a Orquestra Nacional do Porto está localizado na região histórica da Rotunda da Boavista. Neste projeto verificamos uma clara mudança no modo de resolver o problema de uma sala de concertos tradicional. O edifício tem forma multifacetada em concreto branco, como um volume único e isolado no grande terreno. O arquiteto se apropria da metáfora de que o edifício foi gerado a partir de um 'meteorito' que caiu naquele local, que se distingue e contrasta com relação ao entorno.

A Casa da Música surpreende na forma, na estrutura, nos materiais e nas funcionalidades. Uma entrada com 30 metros de pé direito, um edifício que se desdobra de forma assimétrica em 7 níveis acima do solo e em 3 níveis abaixo do solo, planos de concreto branco exposto entrecortados por vidro, azulejos e veludo contrastando com o cinza do alumínio, escovado



no chão e perfurado das paredes, terraços com tetos de vidro e passarelas suspensas, a Casa da Música é um espaço que desafia os visitantes e que permite uma constante descoberta. (CASA da Música, 2015, p.44)

Com 1300 lugares, o grande auditório possui configuração retangular, com fechamentos em vidro em cada extremidade, como uma metáfora de uma nova luz sendo emitida em direção ao Porto, de modo a se tornar um local de apresentações para a cidade como um todo,. Em 2007 foi atribuído à Casa da Música (fig.5) o prêmio do Instituto Real dos Arquitetos Britânicos (RIBA), com o júri a classificar o edifício de “intrigante, inquietante e dinâmico”. (CASA da Música, 2015, p.19)

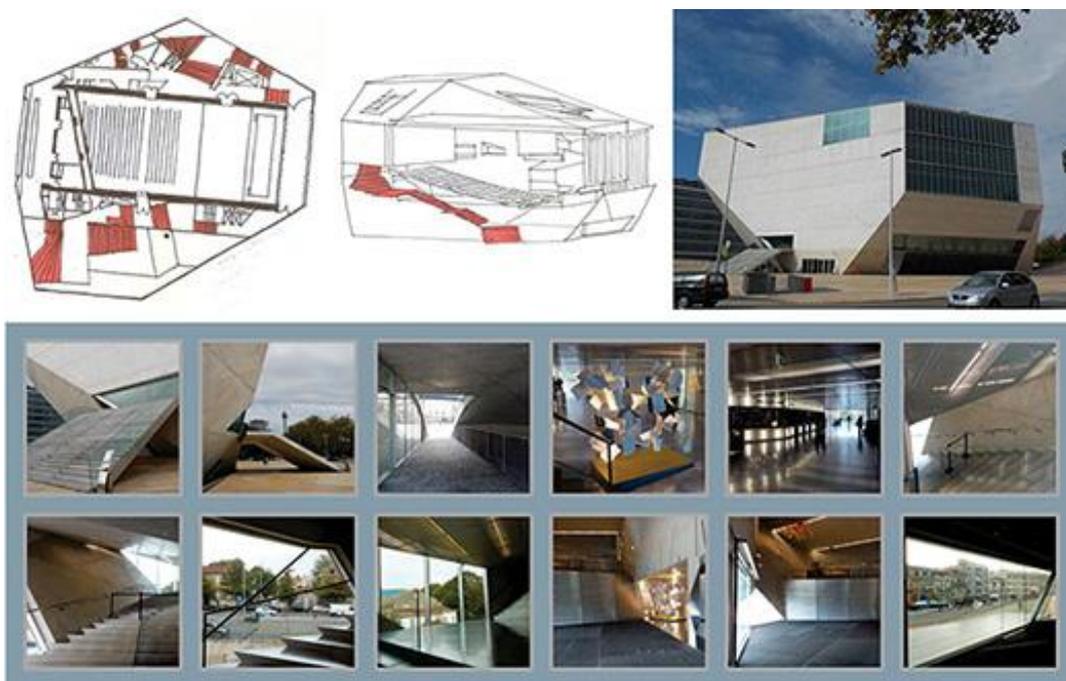


Figura 5: Desenhos e foto da Casa da Música no Porto com destaque para elementos de circulação. Fonte: Autores, 2015.

No centro da planta está localizado o grande auditório, com todas as salas menores girando em torno deste ponto central. O tipo tradicional que o arquiteto utiliza é do pátio central, onde todos os ambientes se voltam para este ponto central. Dez salas de ensaio flexíveis e sem assentos fixos, gravações estúdios, área educacional se configuram em torno do auditório principal. O restaurante, terraço, bares e sala VIP estão localizados na cobertura. Uma cafeteria no térreo. Áreas administrativas e estacionamento subterrâneo para 600 veículos.

Portanto, a circulação em espiral é definida em torno do grande auditório. Não há um único hall ou foyer definido de maneira deliberada, como ocorre tradicionalmente numa casa de concertos. Por outro lado, um percurso é planejado no sentido de conectar os espaços ao redor do grande auditório por meio de múltiplas escadas e plataformas.



2.6. Stedelijk BASE (Amsterdã, 2017)

Considerado um dos museus mais importantes da Europa, o Museu Stedelijk sempre esteve ativo nas atividades artísticas e culturais. Os espaços e ambientes informais do museu são configurados quase como *um verdadeiro prolongamento do espaço urbano de Amsterdam* (Cavalcanti, 1980). Cinco anos após a inauguração da extensão do Museu Stedelijk, ocorrida em dezembro de 2017, foi aberta a Stedelijk BASE (fig.6), uma nova instalação com curadoria e concepção de Rem Koolhaas, Federico Martelli (AMO) e Margriet Schavemaker (Stedelijk). Cerca de 700 peças de obras de arte moderna e contemporânea do acervo permanente do Museu Stedelijk passaram pelo estudo cuidadoso dos curadores para que, desta maneira, este conhecimento pudesse ser organizado e espacializado.

Na extensão do Museu Stedelijk, a instalação concebida por Rem Koolhaas e Federico Martelli foi organizada a partir de duas lógicas de percurso: uma cronológica (com início em 1880), que segue o perímetro do ambiente; e a outra, organizada no centro do ambiente, por temas – históricos, sociais, autorais e icônicos, dispostos espacialmente por meio de painéis expositores verticais, que contribuem para definir diferentes caminhos e percursos, com ambientes de permanência e transição, que, deste modo, estabelecem uma metáfora da cidade.

A disposição das obras por temas foi planejada a partir da história de cada obra de arte, oferecendo ao visitante a possibilidade de criar conexões e inter-relações, de modo não habitual, muito diferente da organização linear tradicional do espaço expositivo.

A conexão entre os dois pavimentos da exposição ocorre por meio de escadas rolantes: elemento *dinâmico* de circulação, tão presente nas obras de Koolhaas. Um ambiente de transição entre o pavimento inferior e superior insere o visitante num verdadeiro “choque” de cores e de mensagens, numa imersão em palavras e frases de efeito. A instalação é de Barbara Kruger. Sobre a escada rolante Koolhaas observa (2014, p.1313)

The escalator, by design, represents an assault on the stair's basic logic, rather than a development of it: a stair is a means of active conveyance; the escalator can be passive, both aiding the needy and coddling the lazy. It is a device designed not just to augment the potentials of the stair but to displace it, as the car replaced the horse-drawn carriage. Since it fails to do this, the escalator achieves a separate life, as a separate element, with its own semiotics, its own typology, its own architectural destiny.



Figura 6: Fotos do Stedelijk BASE em Amsterdam. Fonte: Autores, 2018.

Por meio de um áudio guia do museu Rem Koolhaas explica o projeto, afirmando que *o percurso criado deveria ser uma metáfora da cidade, com espaços de circulação e surpresas, lugares interessantes, extraordinários e alguns nem tanto, normais*. A instalação é descrita pelo museu como *an open-ended parcours*. Koolhaas observa a experiência da visita como a de *circular* pela cidade, com ruas, praças, avenidas, e a possibilidade de encontros inesperados. A intenção foi promover um percurso com *fluidez*, para o movimento, apropriado ao mundo contemporâneo.

A metáfora da cidade e a ideia do labirinto nos remete à Helio Oiticica, artista brasileiro que teve grande projeção no exterior. Sobre o processo labiríntico do espaço urbano espontâneo, Paola Berenstein Jacques (2003, p.65-67) observou que este difere do espaço urbano planejado, destacando que a única frase escrita por Oiticica em seu diário foi: *‘Aspiro ao grande labirinto’*. Assim, a ideia de *labirinto*, seja nas artes seja na arquitetura, promove sensações corpóreas no fruidor do espaço.

Martelli destaca que o mundo contemporâneo apresenta múltiplas camadas de informação, e esta multiplicidade estimula a curiosidade. Pode-se afirmar que a narrativa não linear, e as múltiplas camadas de possibilidades visuais e informações oferecidas, estão alinhados ao modo de vida contemporâneo das pessoas. Assim, neste museu, o visitante pode criar atalhos e circular livremente



pelo espaço a partir do que *chamar mais sua atenção*, criando conexões e associações com diferentes artes de modo inusitado e inesperado, fazendo com que a curiosidade guie sua visita.

O percurso proposto rompe com o modo tradicional de circulação em espaços expositivos, quebrando dogmas, e, ao mesmo tempo, oferecendo liberdade na experiência do espaço e na rede de relações possíveis. As possibilidades de percursos geradas pela espacialização criada por Koolhaas reforçam a possibilidade de relações cruzadas e conexões de significados entre obras de arte, de modo a compartilhar narrativas, sem direcionar caminhos.

A mostra oferece arte em diferentes meios de expressão artística, como pintura, escultura, colagens, arquitetura, mobiliário e design. Cézanne, Van Gogh, Picasso, Malevich, Rothko, De Kooning e Pollock. Até mesmo uma réplica do dormitório Harrenstein, projetado por Gerrit Rietveld and Truus Schröder-Schröder's, de 1926, foi construída. De um ponto de vista elevado (fig. 6-abaixo), o visitante é naturalmente convidado a subir um lance de escadas para poder continuar o trajeto e sua apreciação de obras de design do arquiteto holandês. O percurso pela estreita escada conduz ao balcão superior que tem uma vista cuidadosamente planejada, reveladora e surpreendente, onde o visitante pode observar toda a exposição do BASE e sua organização a partir de um ponto de vista superior.

O sistema expositivo, dotado por planos verticais, desenvolvido de modo inovador, e usufruindo a mais alta tecnologia, permite que os visitantes percorram os caminhos livremente e tenham visuais importantes da exposição a partir de cada ponto de localização. Portanto, foram excluídas as salas ou galerias fragmentadas tradicionais que privilegiam o domínio visual do todo pelo visitante.

Produzidos em parceria com Stedelijk, Arup e Tata Steel, os planos verticais de aço com 15mm de espessura, cortados a laser, foram desenhados de modo a oferecer estabilidade ao que se suporta. Os planos são tão finos, como telas, e promovem a *fluidez*, leveza e flexibilidade pretendida. São posicionados em diagonais e ângulos oblíquos entre eles, criando ambientes estreitos e amplos, oferecendo percursos não óbvios, além de perspectivas convidativas, inusitadas e surpreendentes. O uso do preto e branco também contribui para o dinamismo e contraste entre os planos no espaço.

O visitante pode escolher livremente seu percurso e criar conexões inesperadas entre arte, arquitetura e design, moderno e contemporâneo. Todos os elementos remetem ao movimento e fluidez do espaço, inclusive o desenho do forro e da iluminação (fig.6). Neste tipo de circulação, *não óbvia*, o visitante é encorajado a optar por diferentes percursos no espaço, para descobrir com liberdade. Portanto, trata-se de diferentes modos de propor percursos e gerar pontos de atração inesperados.

O modo tradicional de organização do espaço expositivo torna-se, portanto, algo a se revisar. O mundo contemporâneo demanda uma nova abordagem de circulação, e a proposta é oferecer uma



experiência de espaço similar a encontrada numa grande cidade, onde a cada esquina há uma descoberta, um percurso, um ambiente mais amplo ou mais acolhedor, com visuais amplas, *fluidas* e, também, sugestivas.

2.7. Fondazione Prada (Milano, Itália, 2018)

Localizada na antiga área industrial de Milão, os edifícios que abrigam a Fundação Prada (fig.7) foram construídos e adaptados a partir de construções do início do século XX. Instalada numa antiga destilaria de gim que data de 1910 no complexo industrial Largo Isarco, no extremo sul de Milão, a nova Fondazione Prada é uma coexistência de edifícios novos e restaurados, incluindo armazéns, laboratórios e silos de cerveja, bem como novos edifícios ao redor um grande pátio.

O complexo visa expandir o repertório de tipologias espaciais em que a arte pode ser exibida. O projeto consiste em sete edifícios existentes e também por três novas estruturas: *Podium*, um espaço para exposições temporárias; *Cinema*, um auditório multimídia; e *Torre*, um espaço de exposição permanente de nove andares para exibir a coleção e as atividades da fundação.

Ao entrar na Fundação Prada percebe-se um “corredor”, um percurso em direção ao edifício branco, notadamente novo em relação aos demais. Sobre o corredor, Koolhaas (2014, p.903) discute que:

The corridor becomes a global element, not confined by the scale of architecture. Though the corridor is crystalized as an escape route, paradoxically, we will never be able to escape from corridor.

Situada no canto noroeste do complexo, a Torre abriga instalações específicas do local, além de um restaurante, um espaço de recepção e instalações para os hóspedes. Os outros andares, com alturas cada vez maiores, acomodam instalações específicas do local e fornecerão vistas alternadas do complexo e da cidade. A respeito da *Torre*, Koolhaas (2008) evidencia que:

Ironically, art makes no specific demands on architecture: high/low, enclosed/open, dark/light, neutral/aggressive all contrasts are at once both needed and feared. After working initially on a storage/office Tower, we propose a building that offers a catalogue of radically different architectural conditions, intended for use by artists and curators.

O elevador é o elemento que se destaca na forma exterior deste edifício. Este elemento é motivo de reflexão do arquiteto em vários de seus textos.

O elevador questiona, invalida e ridiculariza grande parte das nossas habilidades de arquiteto. (...) A grande façanha do elevador é sua capacidade de estabelecer



mecanicamente as conexões internas de um edifício, sem recorrer à arquitetura (KOOLHAAS, 2002, p.15).



Figura 7: Desenho e fotos da Fondazione Prada, Milão, 2018. Composição de fotos selecionadas dos elementos de circulação e visuais. Fonte: Autores, 2018.

Pode-se observar neste projeto, a reflexão, questionamentos e novas proposições do arquiteto com relação ao espaço que abriga e expõe arte. A Fondazione Prada é projetada em um antigo complexo industrial, mas com uma diversidade incomum de ambientes espaciais. A este repertório, criou-se três edifícios - um grande pavilhão de exposições, uma torre e um cinema para que a nova Fondazione Prada represente uma genuína coleção de espaços arquitetônicos, além de artísticos.

A Fondazione une antigo, preservação e novo. Condições que geralmente são mantidas separadas aqui se confrontam em um estado de interação permanente, oferecendo um conjunto de fragmentos para múltiplas leituras. Novo, velho, horizontal, vertical, largo, estreito, branco, preto, aberto e fechado. Todos esses contrastes estabelecem o leque de oposições que definem a nova Fondazione. Ao introduzir tantas variáveis espaciais, a complexidade da arquitetura promoverá uma programação instável e aberta, onde arte e arquitetura se beneficiarão dos desafios uns dos outros.

3. Discussão. O labirinto dinâmico de Rem Koolhaas



Por meio da pesquisa realizada, envolvendo leitura dos textos do arquiteto, análises dos projetos e visitas aos edifícios, entre outras etapas da metodologia, pudemos verificar e confirmar o pressuposto formulado inicialmente, além de outras constatações que foram possíveis durante a investigação.

O desenvolvimento de um projeto de arquitetura é algo complexo que envolve muitas questões. Pode-se verificar a real importância do sistema e elementos de circulação para a definição do partido arquitetônico. Foi possível identificar como os percursos planejados em cada projeto materializam os conceitos definidos pelo arquiteto. Portanto, há uma importante e íntima relação entre programa de necessidades, conceito, partido, e a circulação, percurso e suas visuais.

Considerando que “labirinto” se caracteriza por uma “*construção onde uma rede de salas e galerias se entrecruzam de tal maneira que fica difícil encontrar a saída*”, e “dinâmico”, “*relativo ao movimento, que se modifica continuamente*”, pode-se afirmar que a experiência de vivenciar os espaços concebidos por Koolhaas é como um *labirinto dinâmico*, com visuais inesperadas ao longo do percurso que exige um usuário ativo, como numa metáfora do mundo contemporâneo (fig.8).

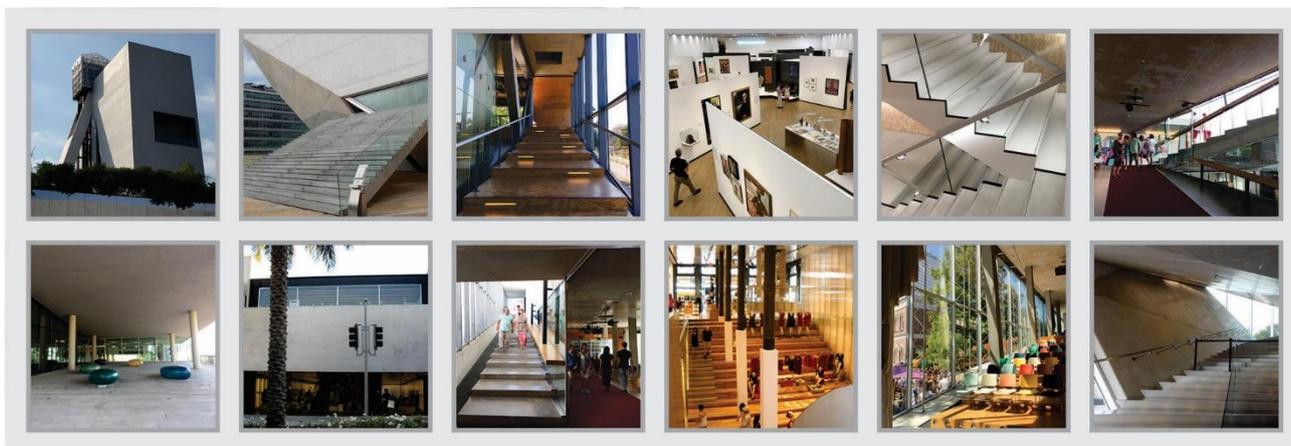


Figura 8: Composição de fotos dos elementos de circulação e das visuais dos edifícios analisados. Fonte: Autores, 2018.

Conceituados pesquisadores apontaram a importância da circulação na definição espacial de obras específicas de Rem Koolhaas. Josep Maria Montaner (2009, p.163), por exemplo, destaca a importância da circulação para organizar o programa. Por outro lado, Alejandro Zaera-Polo (1995, p.70), ao analisar o projeto da Biblioteca da França (1989), discute o conceito da espiral, definindo-a como um plano contínuo, ou seja, como metáfora ao programa da biblioteca, que fundamenta tal projeto. Em sua dissertação de mestrado Franklin R. F. de Paula (2010, p.117) analisa dois projetos de Koolhaas, destacando a importância do diagrama de circulação na Seattle Central Library, que, segundo o autor, é um percurso em espiral. Vinícius Galindo (2018, p.99) observa que o intrincado esquema de circulação da biblioteca de Seattle, com frequência desorienta seus usuários, mas provoca



uma experiência complexa e diversificada. Já Leonardo Benevolo (2007, p.234) aponta que no caso da Biblioteca de Seattle, o dispositivo interno, um revolucionário depósito, *Book Spiral*, foi capaz de abrigar em sequência um milhão e meio de livros, determinando assim o projeto como um todo. Contudo, Koolhaas (2009, p.60) declara que *as questões do projeto de Seattle são os visitantes de massas, a experiência central de serenidade, e a proximidade das obras*, estabelecendo uma relação entre a circulação, percurso, e o conceito do projeto, que envolve a lentidão e a rapidez, uma metáfora do mundo contemporâneo.

Nos projetos analisados, com caráter cultural, verificamos um programa que requer espaços públicos, acessíveis, e com circulação funcionalmente bem solucionada. A ideia da circulação em “espiral” pode ser observada em diversas ocasiões. Esses problemas de projeto, propostos e solucionados pelo arquiteto, geraram espaços *dinâmicos*, que exigem do usuário uma participação ativa. Por outro lado, ao analisar estes projetos, foi possível verificar as soluções de problemas não apenas funcionais, mas conceituais. Koolhaas se apropria do desenvolvimento do projeto para promover e transmitir mensagens e metáforas relacionadas ao mundo contemporâneo. E neste sentido a circulação, percursos, visuais e seus elementos contribuem para a materialização destes objetivos. Neste sentido, a definição da circulação, dos percursos, e exploração de visuais contribuem para a materialização destes objetivos, cuja origem é conceitual. De fato, como observado pelo júri que decidiu sobre a premiação do arquiteto ao Prêmio Pritzker em 2000, a circulação é definidora de sua arquitetura:

He has demonstrated many times over his ability and creative talent to confront seemingly insoluble or constrictive problems with brilliant and original solutions. In every design there is a free-flowing, democratic organization of spaces and functions with an unselfconscious tributary of circulation that in the end dictates a new unprecedented architectural form. His body of work is as much about ideas as it is buildings.

A partir de pressupostos iniciais, leituras, visitas e análises por desenhos, é possível afirmar que:

- O sistema de circulação atua como definidor do partido arquitetônico;
- Os elementos de circulação materializam conceitos e metáforas;
- O percurso no projeto é planejado para direcionar o olhar e as visuais dos usuários, com a intenção de despertar sensações e a percepção do espaço;
- A circulação deve ser dinâmica, com percursos variados, oferecendo assim possibilidades de escolhas, e descobertas inesperadas;
- O modelo conceitual contemporâneo de percurso e circulação deve ser um híbrido entre os modelos moderno e pós-moderno, onde o percurso é organizado de modo que o usuário tenha visuais completas do espaço, e/ou descobertas e surpresas ao caminhar, quadro a quadro;



- O sistema de circulação não se apresenta meramente funcional, mas cria e promove situações flexíveis com ambientes de permanência, de encontro e de sociabilização.
- Os espaços são acessíveis e públicos;
- Os espaços internos dos edifícios promovem uma experiência multissensorial durante os percursos pelos ambientes, desde o acesso, passando pelos vários elementos de circulação.
- Os espaços promovem o movimento e interação ativa, e não passividade do usuário.

4. Considerações finais

A obra de arquitetos importantes, como é o caso de Rem Koolhaas, é rica de significados e repleta de possibilidades de interpretação. Há lacunas a serem preenchidas por pesquisas futuras, tanto no âmbito da área de projeto de arquitetura, como na área de teoria e história. Esta pesquisa tem o objetivo de focar e analisar a percepção e o movimento das pessoas pelo espaço, relacionando circulação e percurso, teoria e projeto. Assim, oferece uma análise interpretativa de edifícios culturais concebidos por Rem Koolhaas, a partir desta abordagem original.

Diante das análises realizadas é possível afirmar que o sistema de circulação e seus elementos materializam conceitos, definem e estruturam o partido arquitetônico dos projetos analisados, além de corresponder as intenções do próprio arquiteto em seus escritos e declarações.

As rupturas, as transgressões, o simbólico e o metafórico estão presentes na sua arquitetura, seja pela disposição dos elementos de circulação, seja pela conexão entre setores no espaço. Rampas, escadas e elevadores oferecem também uma interpretação simbólica de fazer unir e fragmentar, e ao mesmo tempo criar espaços internos e externos, valorizando e questionando o espaço “entre”, o intervalo, e o circular livre e espontâneo das pessoas: o *labirinto dinâmico* de Rem Koolhaas.

Agradecimentos

Ao CNPq, pelo auxílio financeiro à pesquisa “*Espaço, Percurso, Tempo e Movimento. Análise de Projetos como foco no sistema de circulação como sistema estruturador do partido*”, que investiga circulação e percurso pelos espaços em arquitetura.

Referências

BENEVOLO, L. **A arquitetura do novo milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

CASA da Música. **Catálogo Casa da Música**. Portugal. Porto, 2015.

CAVALCANTI, Gilberto. Stedelijk Museum, Amsterdã. **Revista Módulo**, n.58, 1980, pp.54-57.



- CECILIA, F. M.; LEVENE, R. C. **1987-1998 OMA/Rem Koolhaas**. El croquis 53+79. Madrid: El Croquis Editorial, n. 53/79, 2005.
- GALINDO, V. B. M. **Da cidade genérica ao Junkspace. O pensamento de Rem Koolhaas sobre a cidade contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Natal: UFRN, 2018.
- JACQUES, P. B. **Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KOOLHAAS, R. **Elements**. Italy: Marsilio, 2014.
- KOOLHAAS, R. **Três textos sobre a cidade**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2010.
- KOOLHAAS, R. **Rem Koolhaas conversas com Hans Ulrich Obrist**. Barcelona: G. Gilli, 2009.
- KOOLHAAS, R. **Rem Koolhaas conversa com estudantes**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- KOOLHAAS, R. **S, M, X, XL**. New York: The Monacelli Press, 1995.
- KOOLHAAS, R. CELANT, G. **Unveiling the Prada Foundation**. Milano: AMO/OMA, 2008.
- MONEO, R. **Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects**. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- MONTANER, J. M. **Sistemas arquitetônicos contemporâneos**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009.
- PAULA, F. R. F. de. **Rem Koolhaas: Trânsitos entre teoria e estratégias projetuais**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). São Paulo: USJT, 2010.
- RAUTERBERG, H. **Entrevistas com arquitetos**. Munchen: Prestel Verlag, 2008.
- TAGLIARI, A. Modelos conceituais de percurso e circulação no projeto de arquitetura. **Revista 5% Arquitetura + Arte**, v.1, n.16, 2018.
- TAGLIARI, A.; FLORIO, W. Métodos de análise gráfica. Estudo da circulação, percurso e movimento no projeto de arquitetura. **Revista Educação Gráfica**, v.23, n2, 2019, p.351-370
- TAGLIARI, A.; FLORIO, W. Stedelijk BASE. Proposta de um percurso dinâmico para o espaço expositivo. Uma metáfora da cidade por Koolhaas e Martelli. **Arquiteturismo**, n.147-4, ano 13, junho 2019.
- ZAERA-POLO, A. **1987-1992 OMA/Rem Koolhaas**. El croquis 53. Madrid: El Croquis Editorial, n. 53, 1995.



Minicurrículos:



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>



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:

TAGLIARI, Ana; FLORIO, Wilson. O labirinto dinâmico de Rem Koolhaas. Circulação e percurso em espaços de arte e cultura. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, v.01, n.20, e149, p. 1-22, jul./dez., 2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico-1/ciencias-sociais-aplicadas/o-labirinto-dinamico-de-rem-koolhaas-circulacao-e-percurso-em-espacos-de-arte-e-cultura>

Submetido em: 2020-04-22

Aprovado em: 2020-11-23



Eventificação¹ urbana: análise das percepções socioespaciais no Festival Transmediale, Alemanha

Eventificación urbana: análisis de percepciones socioespaciales en el Festival Transmediale, Alemania

Urban eventification: analysis of socio-spatial perceptions at the Transmediale Festival, Germany

Luíza Chiarelli de Almeida Barbosa

Artista e professora do Centro Universitário Católica de Santa Catarina. Estudou chiarelliluiza@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/3087344875349681>

Rodrigo José Firmino

Professor titular do Programa de Pós-graduação em Gestão Urbana da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR)

rodrigo.firmino@pucpr.br
<http://lattes.cnpq.br/1468237540261340>

Resumo:

A segregação espacial dos territórios urbanos é consequência das mudanças nos meios de comunicação e privatização de espaços públicos. Este fenômeno causou impactos na gestão urbana, e nas últimas décadas, desencadeou estratégias culturais para tentar amenizá-los. Existem diversas propostas para lidar com este desafio; a escolhida neste estudo é a *artemídia* em espaços urbanos, pois pode estabelecer comunicação em diferentes níveis, criando identidade e contexto compartilhados. O objetivo é apresentar a descrição e a análise da percepção dos participantes do festival de *artemídia*, em relação ao evento transmediale'18, ao museu onde acontece, Haus der Kulturen der Welt (HKW), e à cidade em que está inserido, Berlim; pois pode ser capaz de sobrepor os diferentes ambientes urbano, arquitetônico e social. Refletindo e cruzando estas três esferas destacou-se a relevância do evento e das percepções socioespaciais para os processos de tomadas de

¹ O termo *eventificação* foi cunhado por Häußermann e Siebel (1993b) como a "festivalização da política urbana", ou um esquema que afeta a produção global e o consumo de produtos e do espaço, ultrapassando a organização de mega-espetáculos esporádicos. Os eventos são definidos como a organização que proporciona um aumento de experiência emocional e estética, em um determinado tempo e espaço. Este fenômeno será explorado ao longo do texto.



decisões urbanas, pelo interesse político, econômico ou turístico. Como resultado, avaliou-se as interações urbanas do estudo de caso, abrangendo as diferentes escalas e níveis de percepção entre cidade, espaço arquitetônico e pessoas, considerando o contexto cultural e político de Berlim. Sendo assim, pode-se constituir evidências e exames sobre as interações socioespaciais urbanas a partir da percepção dos participantes do evento por meio de aplicação de questionário. Isto permitiu compreender que a *artemídia* apresenta pontos positivos e limitações para as interações.

Palavras-chave: Espaços públicos. Interação socioespacial. *Artemídia*. Transmediale. Eventificação.

Abstract:

The spatial segregation of urban territories is a consequence of changes in the means of communication and privatization of public spaces. This phenomenon has had an impact on urban management, and in recent decades, it has triggered cultural strategies to try to mitigate them. There are several proposals to address this challenge; the one chosen in this study is artemedia in urban spaces, as it can establish communication at different levels, creating a shared identity and context. The objective is to present the description and analysis of the perception of the participants of the art media festival, in relation to the transmediale'18 event, the museum where it takes place, Haus der Kulturen der Welt (HKW), and the city in which it is inserted, Berlin, as it can be able to overlap the different urban, architectural and social environments. Reflecting and crossing these three spheres, the relevance of the event and socio-spatial perceptions for urban decision-making processes was highlighted, due to political, economic or tourist interest. As a result, the urban interactions of the case study were evaluated, covering the different scales and levels of perception between city, architectural space and people, considering the cultural and political context of Berlin. Therefore, evidence and tests about urban socio-spatial interactions can be constituted from the perception of the event participants, through the application of a questionnaire. This allowed us to understand that artemedia has positive points and limitations for interactions.

Keywords: Public spaces. Socio-spatial interaction. Artemedia. Transmediale. Eventification.



Resumen:

La segregación espacial de los territorios urbanos es consecuencia de cambios en los medios de comunicación y privatización de los espacios públicos. Este fenómeno ha tenido un impacto en la gestión urbana, y en las últimas décadas ha desencadenado estrategias culturales para tratar de mitigarlos. Hay varias propuestas para abordar este desafío; el elegido en este estudio es el artemedia en espacios urbanos, ya que puede establecer la comunicación en diferentes niveles, creando una identidad y un contexto compartidos. El objetivo es presentar la descripción y análisis de la percepción de los participantes del festival art media, en relación al evento transmediale'18, el museo donde tiene lugar, Haus der Kulturen der Welt (HKW), y la ciudad en la que se inserta, Berlín, como puede ser. capaz de superponerse a los diferentes entornos urbanos, arquitectónicos y sociales. Reflejando y cruzando estos tres ámbitos, se destacó la relevancia del evento y las percepciones socioespaciales para los procesos de toma de decisiones urbanas, por motivos de interés político, económico o turístico. Como resultado, se evaluaron las interacciones urbanas del estudio de caso, cubriendo las diferentes escalas y niveles de percepción entre ciudad, espacio arquitectónico y personas, considerando el contexto cultural y político de Berlín. Por tanto, la evidencia y pruebas sobre interacciones socioespaciales urbanas pueden constituirse a partir de la percepción de los participantes del evento, mediante la aplicación de un cuestionario. Esto nos permitió entender que el artemedia tiene puntos positivos y limitaciones para las interacciones.

Palabras clave: Espacios públicos. Interacción socioespacial. Artemedia. Transmediale. Eventificación.

1. Introdução

A cidade é uma estrutura híbrida e complexa, formada por diversos espaços públicos e privados, e diferentes agrupamentos sociais, onde se expressam a cultura e a arte. Os ambientes urbanos podem se configurar como locais de lazer, de convivência social e atividades culturais, artísticas e cívicas. Também é composto por características de identificação, pois dá representatividade à paisagem urbana, formadas pelos lugares públicos ou privados, transformando-os em "símbolos" ou referências, como os parques e edificações particulares (INDOVINA, 2002).

Neste sentido, o artigo estabelece um foco na análise da relação entre sociedade, espaço urbano e *artemídia*. Entende-se que no processo histórico do desenvolvimento das cidades, os espaços



urbanos fragmentaram-se, tendo como um dos motivos, a apropriação das novas tecnologias de informação e comunicação por pessoas e instituições. Isto teve impacto nas relações sociais, culturais e territoriais, trazendo consequências para o planejamento urbano e interações socioespaciais. Um dos importantes efeitos sociais é o individualismo, equipamentos cada vez menores, com mais informações pessoais, geram uma necessidade de consumo por informação e formação de identidades particulares, que nem sempre são compartilhadas na mesma intensidade nos espaços físicos urbanos.

Dentre as diversas opções para compreensão de possíveis sobreposições de espaços urbanos, escolheu-se a *artemídia* como uma ferramenta catalisadora. Esta utiliza aparatos tecnológicos como fonte de criação e expressão de arte, que supostamente estimula a sobreposição de diferentes espaços na cidade. Para alguns autores seu surgimento ocorreu com a fotografia no fim do século XIX e, por outros, a partir da informática, na década de 1960. Na presente pesquisa, escolheu-se *artemídia* como um termo abrangente conceitualmente, ou seja, nele estão incluídos manifestações fotográficas e também virtuais.

Neste universo artístico, os festivais de *artemídia* foram selecionados como objeto de pesquisa. O primeiro festival é o Ars que aconteceu em 1979 na Áustria, mas com os levantamentos de dados do mundo inteiro, viu-se que o Transmediale é um festival de *artemídia* que está situado na cidade, no país e no continente com os maiores números de eventos deste tipo, e é o mais antigo de Berlim. Sua primeira edição foi em 1988, atrai em média cinco mil pessoas durante cinco dias de evento. Aborda temas variados, foi reconhecido como instituição cultural e, por isso, recebe apoio financeiro de organizações públicas e privadas. Desde 2002, o equipamento cultural Haus Der Kulturen Der Welt (HKW) recebe o evento, que agrega um público heterogêneo, composto por professores, estudantes, artistas, curiosos, cientistas, entre berlinenses e estrangeiros.

Assim, o objetivo deste artigo é apresentar a descrição e a análise da percepção dos participantes do festival de *artemídia*, em relação ao evento transmediale'18, ao museu onde acontece, Haus der Kulturen der Welt, e à cidade em que está inserido, Berlim. Para isto, apresenta-se brevemente o processo de privatização do espaço público que gerou mudanças profundas no planejamento urbano com ferramentas como a *eventificação*. Este conceito foi fundamental para estruturar o questionário e também avaliar os resultados na pesquisa etnográfica realizada durante o transmediale'18. Na sequência discute-se os conceitos de dispositivo e heterotopia que auxiliaram a compreensão da interação socioespacial entre os participantes. A partir da organização dos dados dos



questionários aplicados com os participantes, pode-se compreender a efetividade do festival de *artemídia* nas diferentes escalas urbana, arquitetônica e social, em avaliação apresentada nas conclusões.

2. O espaço público e a *eventificação* no/do urbano

O conceito de espaço público tem diversas interpretações. O modelo clássico de Arendt (1989) entendia a liberdade como um “bem” público e democrático, e definia o espaço público como um ambiente de ação e palavra (no sentido de troca de ideias). Este processo estava diretamente ligado à vida pública no contexto da cidade-estado grega e República romana, em que o discurso individual era verbalizado e a ação decisória formava coletivamente. Habermas (1962), neste mesmo pensamento, refere-se ao espaço público como a geografia da esfera pública, onde as pessoas se reúnem para discutir assuntos de interesse comum. E por isso, a cidade deveria considerá-lo um lugar de convivência por excelência (BORJA, 2003), pois constitui a identificação simbólica e socialização onde se manifestam diferentes grupos sociais, culturais e políticos (INDOVINA, 2002).

Contemporaneamente, a globalização e a individualização, como dito anteriormente, são fenômenos que tornaram o espaço público em um local de passagem, definidos por Augé (2012) como “não lugares”, onde circulam pessoas mas estas não estabelecem identidade de grupo, tornando-se efêmeros e solitários. Os “não lugares” podem apresentar-se em realidades diferentes: o uso específico, de transporte, comércio, lazer; e outra, a relação das pessoas com esses espaços (AUGÉ, 2012), como os aeroportos, vias expressas, estações de metrô, entre outros. São, também, ambientes monitorados como, por exemplo, as estradas em que os usuários recebem informações, fabricadas e individualizadas em aparatos tecnológicos. A multa por infrações no trânsito é gerada com uma foto, ou seja, mesmo sem presença física, é possível controlar o comportamento e os fluxos.

Neste sentido, as políticas públicas aliaram-se às dinâmicas de mercado, diluindo, fragmentando e privatizando as cidades (BORJA, 2003). Estes processos difundiram uma urbanização desigual, quase dissolvendo o espaço público, causados ou agravados, pela apropriação em massa de tecnologia de comunicação, controle e segurança, fazendo proliferar ambientes privados, seletos e excludentes quanto aos hábitos de convivência e comunicação interpessoais (CASTRO, 2002; ASCHER, 1995).

Ainda assim, os espaços públicos manifestam a história e memória de um lugar mesmo em constante mudança, constituindo-se global e local, nas dimensões particular e sensível. A realidade é



dual, passado e presente, tradição e inovação, e as características destes espaços são sociais (permeiam relações sociais e consequências históricas) e semióticas (informações e ações múltiplas culturais que se manifestam no espaço) (LIPOVESTSKY, 2005; FERRARA, 2002).

Nas últimas décadas, gerou-se uma crescente preocupação com a qualidade da imagem da cidade, conduzindo os espaços públicos a um processo de revalorização, principalmente, em áreas centrais e em crescimento, como sendo indicador de qualidade urbana com atributos visuais e sociais que estimulam a cultura. Com o fim do século XX, promoveu-se o aparecimento de espaços culturais de “interstício”, que ocuparam diversos vazios urbanos, áreas industriais em desuso e centros históricos que até então tinham sido abandonados, ou os pequenos vazios da malha urbana deixados por investimentos imobiliários e infraestruturas (SASSEN, 2006; GRANDE, 2009).

As cidades assumem a lógica econômica informacional junto à produção e propagação da cultura e do conhecimento, projetando-se como “marcas” culturais (LANDRY, 2000). Sugere-se implementar um “pensamento criativo” nas diferentes atuações do planejamento e gestão urbana, o que permite aos gestores compreender o lugar no qual iriam intervir e de que forma. Para Landry, existe a necessidade de lugares na cidade onde seja possível condensar e cruzar ideias e invenções criativas chamados “terceiros espaços”, que não são residências nem locais de trabalho. Sugerem novas formas de intermediação e cosmopolitismo cultural, consequentes da facilidade de acesso e mobilidade de pessoas criativas. Ou seja, isto favorece o ganho econômico de grandes incorporadoras e empreiteiras, por meio de uma estrutura padrão supostamente agradável, que estimulem, sobretudo, o consumo pelo encontro, pela comunicação e pela interação entre indivíduos (FIRMINO, 2017).

Para tal e ainda durante a década de 90, assistiu-se à criação de novos eventos internacionais e à construção de novos equipamentos culturais, com o objetivo de reforçar a “cultura em rede” tanto das grandes metrópoles quanto em cidades de escala intermediária. Dessa maneira, pode-se transformar a imagem negativa da cidade, decorrente da violência e do abandono, por lugares atraentes e instigantes, incentivando a realização artística e transformando a dinâmica das cidades (LANDRY, 2000).

Porém, tais políticas enfrentam desafios para atingir o desenvolvimento urbano adequado, pois podem caracterizar uma forma e processo de urbanização em que a criatividade deforma a cultura local, impulsionado pelo lucro. Por isso, este modelo não garante desenvolvimento urbano ético, justo e inclusivo. Na prática, tende a disfarçar um modelo empreendedor, pois a cidade assume uma



estratégia criativa, porém orientada para o capital altamente móvel e atraente para elites profissionais, onde oferecem animação, segurança, diversidade, controle, arte, e ainda lucro (CATUNGAL, LESLIE & HII, 2009), mas dificilmente inclusivas.

Além disso, o interesse político nas qualidades de desenvolvimento urbano mais inclusivo é geralmente limitado. Uma estratégia popular do desenvolvimento da cidade criativa é a construção de amenidades culturais na cidade em forma de museus, salas de concerto, megaeventos culturais e arquitetura espetacular. Estas estruturas são teoricamente acessíveis para o público geral, mas, muitas vezes, são lugares excludentes em que os eventos têm intenções de consumo, reforçam os limites sociais e são guiados por princípios orientados para o lucro (JAKOB, 2010). Deste modo, segundo Alain Bourdin (2010), a questão da criatividade no urbanismo contemporâneo é explicada como a competição entre cidades e o anseio da sociedade pela inovação. A valorização do setor cultural adquiriu um papel essencial na vida das pessoas em geral que exige uma cultura espetacular para atrair as mentes criativas, apreciadores da cultura e inovação, por meio de “grandes eventos” e de projetos arquitetônicos excepcionais. A cultura e estes lugares são destinados a uma parte seleta da população, vista como um grupo de indivíduos que constitui uma classe privilegiada de grandes consumidores.

Estes projetos arquitetônicos visam a regeneração urbana e estimular o desenvolvimento local, implantando equipamentos culturais urbanos que trazem prestígio à cidade. São espaços privados de uso coletivo, como é o caso dos centros comerciais, dos pavilhões desportivos ou da Haus der Kulturen der Welt, objeto de estudo no presente artigo. Normalmente estes espaços “selecionam” usuários pela arquitetura imponente, apelos culturais e especialmente pelo controle de acesso. São promovidos por concursos internacionais e realizados por operadores privados. Geralmente apresentam “arquiteturas icônicas”, projetadas por arquitetos com reconhecimento internacional, imagem forte e formas espetaculares, assumindo-se como “marcas” que procuram a aceitação da sociedade e garantem publicidade e reputação à cidade (FIRMINO, 2017).

Os festivais e megaeventos são usados como ferramentas para criar atrações urbanas, fenômeno chamado de "festivalização da política urbana", segundo os autores Häußermann e Siebel. Tal movimento também causa problemas como a desigualdade, pois são politicamente marginalizadas e privam aplicação de recursos do governo para áreas sociais e econômicas, como moradia, educação e bem-estar, entre outros (HÄUßERMANN & SIEBEL, 1993a). À medida que



mais autoridades assumem reconstruir e revitalizar suas cidades com abordagens lideradas pelo consumo, arquitetura espetacular e festivais internacionais para dar suporte às experiências baseadas no lugar, seus esforços levam à homogeneização da paisagem urbana e à banalização das experiências urbanas, minando a própria natureza da cidade criativa (BIANCHINI, 2004).

Políticos, planejadores e especialistas em marketing estão cada vez mais interessados no desenvolvimento das experiências para fomentar o consumo de produtos, serviços e localização. O consumidor não compra um bem ou serviço básico, mas paga para desfrutar de eventos excepcionais (PINE & GILMORE, 2011). Assim, as experiências agregam valor aos produtos e fornecem um mercado estratégico. De acordo com a análise de Bille (2010), a economia da experiência pode ser vista como: a percepção de experiências, criatividade e cultura criam valor econômico; ou o projeto político cria crescimento econômico e retornos, por meio de financiamento de projetos culturais e a apropriação da relação entre as indústrias culturais. A *eventificação* é implementada como uma estratégia de planejamento de desenvolvimento urbano com a expectativa de bônus econômico, aplicados em nível internacional, nacional e local. Pine e Gilmore (2011) argumentam que as experiências de informação fazem com que estas criem valor econômico e substância para troca, abastecidos pelos processos econômicos e sociais de reestruturação e a necessidade de atenção global e regional, o planejamento de experiências serve como um instrumento financeiro para os governos locais.

Florida (2002) entende a *eventificação* como um modelo de desenvolvimento urbano e o principal objetivo no planejamento, pois quanto mais produção e consumo culturais, mais animados eles irão retratar os lugares e criarão laços sociais. Porém, esta percepção tem sido criticada por estudiosos urbanos, pois a competição estratégica, por meio de eventos de arte e cultura, não abrange totalmente a qualidade de vida e experiência de uma sociedade (JAKOB, 2010), mas acabam sendo incentivos para gentrificação e competição interurbana. Apesar de defender a diversidade social, a "cidade criativa" favorece uma classe específica, na qual as oportunidades de participação são reduzida podendo, inclusive, haver uma regressão social.

3. Dispositivo e Heterotopia: o espaço entre função e significado

Alguns conceitos importantes para analisar as relações entre as apropriações do espaço e o fenômeno de *eventificação* foram baseados nos trabalhos de Foucault (2015) e Agamben (2009) sobre



dispositivo e heterotopia. O dispositivo é definido como um conjunto diversificado de características e funções, foi utilizado para explicar a relação entre o indivíduo e elemento histórico. Ou seja, o dispositivo é resultado da importância que cada um evidencia e a relação que existe entre as pessoas e os objetos históricos de um lugar (AGAMBEN, 2009). Agamben estabelece três definições para o termo dispositivo. Na primeira o dispositivo é um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de política, proposições filosóficas, entre outros. Na segunda definição o dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta com uma relação de poder. E no último, o dispositivo resulta do cruzamento de relações de poder e de saber, constitui-se como uma rede de relações no meio em que está inserido (AGAMBEN, 2009).

A heterotopia é um conceito de grande versatilidade e abrangência, multidisciplinar, aplicável em diversas áreas como na tecnologia, na teologia, no governo ou na arquitetura, porque caracteriza a natureza dos processos. As heterotopias são entendidas como espaços dentro do espaço, representam a multiplicidade de experiências que um mesmo espaço pode comportar. Por isso, no contexto desse estudo, entende-se que a *Haus der Kulturen der Welt* como uma estrutura heterotópica, pois é um edifício com diferentes funções e interesses culturais, históricos e arquitetônicos. Foucault desenvolve esse conceito a partir do século XIX, quando surgiram novos costumes na sociedade e a necessidade de criar novos meios de utilização arquitetônica nas cidades. Evidencia-se, portanto, a divisão entre o que é espaço público e o que é espaço privado. Dentro do espaço público estão os espaços culturais e de lazer, e dentro do espaço privado estão os espaços relacionados com a economia, governo e poder. Diversos espaços foram gerados e reorganizados para abrigar cada qual a sua devida atribuição, gerando assim a diferença entre os espaços denominados lugar e não lugar, como visto anteriormente.

A heterotopia é estabelecida em seis princípios. O primeiro chama-se heterotopia da crise, que é representado por espaços nos quais os indivíduos são colocados compulsoriamente quando seus comportamentos são desviantes às normas sociais ou políticas. Como, por exemplo, as casas de repouso, as prisões, os internatos e os hospitais psiquiátricos. O segundo princípio revela que cada heterotopia tem um uso podendo variar de forma sucinta de acordo com a cultura ou com o tempo. O terceiro princípio é representado pela heterotopia capaz de ter em um único ambiente diferentes espaços, usos e culturas. O jardim, neste caso, é capaz de justapor em um único lugar vários cenários que são em si mesmos incompatíveis. O quarto princípio baseia-se em heterocronias, relacionadas



com pequenas parcelas do tempo, que podem ser a heterotopia acumulativa do tempo ou a heterotopia temporal. A heterotopia acumulativa são espaços como os museus e as bibliotecas, onde os diversos tempos se acumulam continuamente e sobrepõe-se si próprio, em um lugar imóvel. A heterotopia temporal são espaços temporários, como as feiras, festivais, circos, são efêmeros. O quinto princípio são as heterotopias de lugares que estão isolados da sociedade, podem ter a entrada compulsória (prisões) ou por meio de rituais para obter permissões (templos). O sexto princípio está relacionado com o entorno de um espaço público, pois o espaço público cria dois espaços, o seu próprio espaço e o espaço em que está inserido. A partir disso, neste estudo de caso fez-se uma aplicação do terceiro, do quarto e do sexto princípio ao equipamento urbano, como será detalhado adiante.

Entende-se que o equipamento urbano cultural e o evento de *artemídia* abordam diretamente a diversidade cultural na cidade, ou seja, propõe trazer questões urbanas relacionadas à transculturalidade, em escala local e global. Estes festivais podem caracterizar-se de maneira pontual ou com grande abrangência, envolvendo, proporcionalmente, tempo e pessoas trabalhando em conjunto. Portanto, considerou-se que a Haus der Kulturen der Welt e o festival de *artemídia* transmediale podem ser caracterizados como um dispositivo. Pois o equipamento urbano é um conjunto arquitetônico com aspectos e usos diversificados, que promovem a relação entre os indivíduos e o elemento histórico. E o festival também estimula o encontro social variado, para discussões filosóficas e políticas. Ainda neste contexto, a Haus der Kulturen der Welt apresenta a possibilidade de ser classificado como uma estrutura heterotópica, pois é um edifício com funções e interesses cultural, históricos e arquitetônicos.

O período de concepção da Haus der Kulturen der Welt por exemplo, foi após as duas grandes guerras mundiais em que a Alemanha esteve envolvida, e o festival transmediale também foi criado nos últimos anos da Guerra Fria. Por isso, uma das essências conceituais da HKW e do festival foi incentivar o intercâmbio sociocultural, inserindo o território alemão em um circuito atraente em escala mundial. Como plataformas para estabelecer o diálogo crítico entre arte, tecnologia, política e sociedade, entre outras coisas. Destaca-se tópicos como política de rede, métodos de trabalho colaborativo, pesquisa artística, hacktivismo e trabalho em equipe internacional. Como equipamento cultural urbano, pode ser considerado um objeto de grande escala que se impõe de forma única e contínua no espaço, trazendo para cidade uma grande influência cultural e arquitetônica. A HKW está inserida no desenho da malha urbana, destacando-se devido à sua dimensão, estrutura imponente e



forma. O volume incorpora a noção de poder localizado no centro histórico, elitizado e turístico, dentro do Tiergarten Park, o parque mais popular de Berlim, próximo ao Parlamento Alemão, Palácio do Reichstag, do Brandenburg Gate ou Arco do Triunfo, e também do Memorial da Guerra Soviética, elementos que marcam necessariamente a história de Berlim.

Neste ponto, retoma-se o sexto princípio sobre heterotopia que Foucault desenvolveu relacionado ao entorno de um espaço público e da vida que existe dentro desse espaço público. No caso da HKW, a única ligação entre espaço interno e externo é pelo restaurante, que tem vista para o Rio Spree, mas nem sempre está aberto para entrada do público – impondo, por vezes, a necessidade de contornar a edificação. Destaca-se ainda que o restaurante não tem interação com os outros espaços da HKW.



Figura 1: HKW, fluxos de acesso. Fonte: Google Earth com alterações dos autores, 2018.

A organização de fluxos imposta aos visitantes pelo projeto e forma arquitetônicos não valorizou a conectividade entre os diferentes espaços projetados internamente – salas, museus, espaços para exposições – e externamente – monumentos (Palácio, Arco do Triunfo e Memorial). Apesar da permeabilidade visual do restaurante, trata-se de um acesso secundário que nem sempre está aberto, como já mencionado, exigindo outros trajetos, demonstrados na Figura 1. O acesso principal (Figura 2) não é bem demarcado, ficando visível apenas quando o pedestre ou o carro se aproximam do volume. O espelho d'água forma uma barreira, assim como a escada, pois não é acessível ao



transeunte, dificulta as visuais para os monumentos e a estrutura interna não tem aberturas para estes locais.

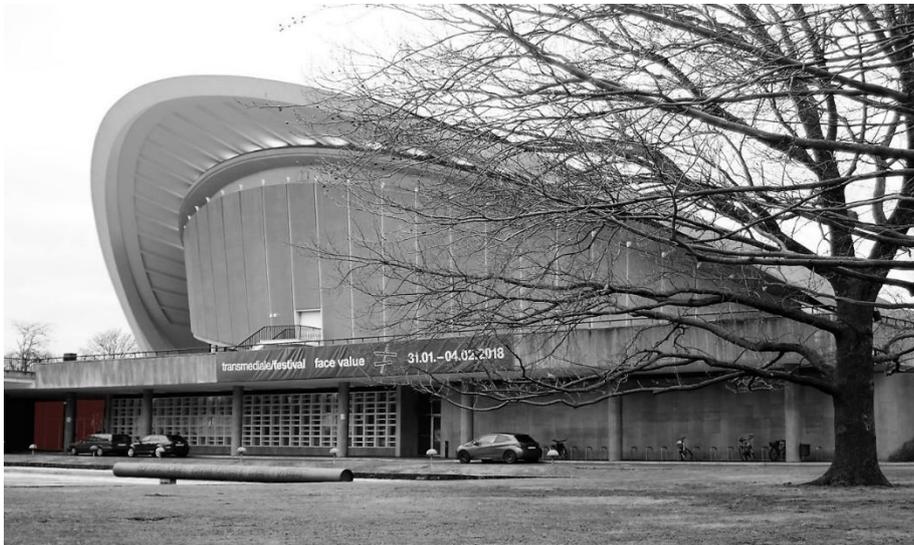


Figura 2: HKW, acesso principal. Fonte: Google Earth com alterações dos autores, 2018.

Pode-se identificar potencialidades visuais exploradas e não exploradas no projeto arquitetônico da Haus der Kulturen der Welt, assim como, a leitura dos acessos do público ao prédio.

4. Método: observando e avaliando interações no Transmediale'18

A ferramenta utilizada para captar as interações das pessoas em relação aos espaços urbanos, culturais e arquitetônicos, foi a aplicação de questionários com os participantes do evento durante os dias do festival, utilizando-se o método exploratório e descritivo. Com isto, foi possível detectar algumas características e consequências da *eventificação* na percepção dos respondentes. Buscou-se as principais relações entre o festival, o equipamento cultural urbano e a cidade por meio dos dados obtidos da avaliação de 74 participantes, berlinenses e estrangeiros, dentre aproximadamente cinco mil pessoas, que estavam no equipamento cultural urbano durante os cinco dias do evento.

Aplicaram-se dois roteiros diferentes para quem estava dentro da Haus der Kulture der Welt, um era para participantes berlinenses (grupo 1), e o outro para participantes não berlinenses (grupo 2). A abordagem foi espontânea e ocorreu em momentos de intervalo entre atividades, ou um pouco



antes do início da programação durante a tarde. No período da noite o fluxo de pessoas era mais intenso o que tornou a abordagem inconveniente. Os questionários foram não assistidos, que por um lado eliminam a possibilidade de contaminação por parte de um aplicador, mas também podem não ser respondidos totalmente.

A aplicação dos questionários seguiu algumas orientações de Perrien (1986): explicou-se o objetivo e a natureza do trabalho; assegurou-se o anonimato do respondente; indicou-se para o respondente que este pode considerar algumas perguntas sem sentido ou difíceis de responder; reforçou-se a importância da colaboração nas respostas, valorizando suas opiniões e experiências pessoais, deu-se liberdade para o respondente pedir esclarecimentos e criticar o tipo de perguntas; as questões iniciais abordaram temas abertos, de fácil resposta, com o objetivo primordial de envolver o respondente; e as questões mais importantes foram inseridas no meio do questionário.

Utilizou-se perguntas objetivas e discursivas, que necessitavam descrição de opinião ou avaliação de um tema. No primeiro dia do evento fez-se um teste, aplicou-se alguns questionários e foi possível identificar inconsistências em relação às perguntas, por isso os primeiros questionários não foram utilizados nos resultados. Ferber (1974) ressalta a importância de teste dos questionários antes do evento com indivíduos que poderiam vir a participar da pesquisa, como forma de validação do método. Então as perguntas foram aprimoradas para os próximos dias do festival. A Tabela 1 mostra os objetivos do questionário e as perguntas utilizadas para atingi-los.

Tabela 1 – Objetivos e perguntas dos questionários para os participantes Fonte: Os autores, 2018.

Objetivos	Perguntas
Conhecer os tipos de uso do equipamento cultural urbano Haus der Kulturen der Welt, para os berlinenses.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Você já conhecia a Haus der Kulturen der Welt antes do festival transmediale? 2. Quantas vezes você vai à Haus der Kulturen der Welt? 3. Por que este lugar é importante para você?
Entender a relação entre o festival e as visitas à Berlim, para os turistas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Com qual frequência você vem a Berlim? 2. Berlim ficou mais atrativa para você por causa do festival? 3. Você vem mais à Berlim por causa do festival?
Conhecer a percepção da relação entre o festival e o equipamento urbano cultural	<ol style="list-style-type: none"> 1. Em qual sentido você acha que a o festival transmediale modifica a relação dos cidadãos com a Haus der Kulturen der Welt?
Entender a percepção dos impactos da relação entre o festival e a cidade, para os berlinenses	<ol style="list-style-type: none"> 1. Em uma escala de 0 a 10, como o festival mudou sua percepção sobre a cidade? Por quê? 2. Como você avalia o impacto do festival em Berlim?
Conhecer a percepção dos impactos da relação entre o festival e a cidade, para os turistas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Você gostaria que tivesse um evento como este em sua cidade? Sim (); Não (); Já tem, qual? ()



	2. Como você avalia os impactos do festival que tem ou se tivesse na sua cidade?
--	--

5. Transmediale'18: ponto de interação e sobreposição de espaços urbanos

Transmediale é um projeto da Kulturprojekte Berlin GmbH em colaboração com a Haus der Kulturen der Welt, financiado como uma instituição cultural de excelência pela Kulturstiftung des Bundes. Ocorre durante todo o ano estabelecendo conexões entre arte, cultura e tecnologia; considera, a tecnologia, o mundo digital e o mundo cultural emergentes dentro dos campos institucionalizados de produção. Nesse sentido, as atividades do transmediale visam fomentar uma compreensão crítica da cultura e da política contemporâneas saturadas pelas tecnologias midiáticas. Ao longo dos 30 anos de história, transformou-se em um evento importante no calendário de profissionais, artistas, ativistas e estudantes de arte da mídia de todo o mundo.

A edição de 2018 recebeu o nome de “Face Value: As coisas são o que são - mas poderiam ser diferentes?”. “Face Value” teve como objetivo fazer um balanço dos assuntos atuais, reconhecendo as coisas pelo que elas são antes de avaliar de que forma elas poderiam ser diferentes. Foi uma tentativa de investigar os valores, bem como os processos de criação de valor que contribuíram para o momento presente de divisões políticas, econômicas e culturais extremas. O festival buscou possíveis formas de resistir e desconstruir o desenvolvimento alarmante de um populismo digital, a radicalização da cultura de rede e as novas guerras culturais. Ao longo de cinco dias, as palestras, exposições, conversas e exibições investigaram o poder das superfícies. O “Face Value” foi visto como um termo econômico aplicado por ideologias racistas dentro da esfera midiática, com curadoria de Daphne Dragona.

“Levar as coisas ao pé da letra” parece ter se tornado a norma do discurso público em meio às práticas de comunicação reacionárias e algoritmicamente orientadas. O transmediale'18 desafiou esse impulso de julgar as coisas pela aparência imediata e, em vez disso, propôs-se a olhar para questões menos visíveis e profundas em todos os setores da sociedade. Estes aspectos incluem as relações de poder, raramente discutidas em eventos de cultura digital, como desequilíbrios contemporâneos de classe, gênero e raça também construídos em sistemas tecnológicos. De fato, ao invés de proporcionar uma alternativa emancipatória, o festival entende a cultura (pós-)digital como apoiadora do ódio, racismo e poder neocolonial. No entanto, não se propôs “lamentar” um passado em que, supostamente, a Internet e a criatividade digital eram livres; constatou-se uma necessidade de



entender as práticas culturais perturbadoras e unificadoras, assim como o pensamento especulativo profundo para promover a autocrítica.

5.1 Percepções socioespaciais e *eventificação* no *Trasmediale'18*

As entrevistas com os participantes do festival *trasmediale'18* mostraram que 55% dos respondentes eram não berlinenses, e 45% eram berlinenses, confirmando o caráter multicultural do evento, e 61,54% dos participantes consideraram Berlim mais atrativa por causa do festival. Quando perguntados se conheciam o equipamento cultural urbano Haus der Kulturen der Welt antes do festival *transmediale'18*, 59,72% responderam que sim, e 40,28% responderam que não conheciam a HKW antes do evento. Isso demonstra que além do *transmediale* e outros eventos, a história do edifício o reforça como uma referência arquitetônica para a cidade.

Tendo em vista que a HKW é um espaço que comporta diversas atividades, lanchonete e restaurante, perguntou-se por que os respondentes utilizavam o edifício. Com um número bastante expressivo, 87,5% respondeu que utiliza o equipamento apenas em eventos; na sequência 15,63% respondeu que utiliza para atividades de lazer; 6,25% utiliza para outro tipo de atividade não especificado; 3,13% utilizam apenas de passagem; e ninguém utiliza apenas para ir ao restaurante ou por causa da Internet gratuita. Estes dados mostram que apesar da importância arquitetônica e histórica do edifício, os eventos tem grande impacto na motivação para frequentar o equipamento cultural. Quando perguntados sobre a frequência com que visitavam o equipamento cultural, 72,73% apontou a vinculação exclusiva à realização de eventos. Isso demonstra que, apesar da maioria já conhecer o equipamento, a atratividade do espaço está relevantemente associada aos eventos. Ou seja, conhece-se o edifício como ícone-arquitetônico e turístico, mas não necessariamente utiliza com frequência as suas outras funções.

Para as duas perguntas abertas e discursivas do questionário para os berlinenses (grupo 1), a intenção foi relacionar a “cidade”, o “equipamento urbano cultural” e “arte e cultura” à realização do festival, na tentativa de entender a percepção dos visitantes sobre essas possíveis abordagens espaço-temporais, remetendo às variações do conceito de heterotopia. Uma das perguntas solicitava a avaliação do respondente sobre possíveis mudanças na percepção da cidade desencadeadas pelo acontecimento do festival. A outra questão, coletava impressões do público sobre determinados temas relacionados ao festival, ao equipamento, às expressões de arte e cultura, e à cidade. As palavras



citadas nas questões discursivas associadas às categorias (cidade e equipamento urbano cultural) foram consideradas termos referenciais para avaliação.

Em relação à primeira categoria (cidade) foram considerados os seguintes termos de referência: visibilidade, internacionalidade, uso e manutenção do parque e do equipamento, estresse, sujeira, barulho, congestionamento, alteração arquitetônica e planejamento urbano. Para 66% dos respondentes, a percepção da cidade é indiferente em relação ao festival. Para 29% dos visitantes locais, a realização do festival melhora significativamente a percepção sobre Berlim, enquanto 5% acredita que a imagem da cidade é prejudicada pelo evento. Estes resultados representam que, para a maioria dos participantes respondentes, o evento não alterou em nada a percepção na escala urbana. Isto pode confirmar que as políticas culturais na escala local, de alguma forma, não favorecem a todos, como é o ideal do conceito da *eventificação*.

Para a segunda categoria (equipamento urbano cultural), os termos referenciais considerados foram: casa de cultura, lugar de interação social, manutenção do patrimônio e arquitetura-ícone. Neste caso, para 59% pensam que o festival transmedial tem a capacidade de associar uma imagem positiva e atraente ao equipamento urbano cultural HKW. Para 37% dos visitantes, a percepção deste espaço não sofre nenhuma influência do festival ou outros eventos que venha a abrigar, enquanto que para 4% dos respondentes o festival chega a prejudicar a percepção e a imagem que as pessoas têm do HKW. Portanto, um número expressivo visitantes entendem que a percepção dos espaços do edifício são alterados positivamente por causa do evento, reforçando a relação entre espaço e interação.

A última análise desta etapa refere-se à arte e cultura, com os seguintes termos referenciais: cultura, arte, disseminação de conhecimento e inovação tecnológica, artístico, afetividade e percepção da cidade. A maioria representada por 65% dos visitantes considera que o festival contribui para o movimento artístico-cultural na cidade. Outros 27% acham que esse tipo de associação seja indiferente ao transmedial em si, e 4% indicam que o festival afeta negativamente as expressões de arte e cultura em Berlim.

Outro resultado interessante foi em relação ao desejo do participante estrangeiro para que houvesse um festival semelhante ao transmedial em sua cidade de origem. A maioria, 79% dos participantes, responderam que gostaria de um festival como o transmedial em sua cidade. Isto confirma o desejo dessa classe pelo fenômeno da *eventificação* proposto no planejamento urbano.



O festival não tem uma relação direta com a cidade em si, mas, no geral, a mobilização urbana de fomento cultural reforça Berlim como um lugar com apelo turístico cultural. A cidade destaca-se pelo seu reconhecimento local e internacional no cenário da cultura, e como sede de um grande número de festivais de *artemídia* que, conseqüentemente, enfatizam os aspectos da *eventificação* nas políticas urbanas berlinenses.

A partir disso, um dos resultados é que o festival consegue promover, em partes, a interculturalidade. A maioria dos estrangeiros gostariam de um festival como o transmediale em suas cidades, ao mesmo tempo que, o evento foi indiferente na avaliação da interação com a cidade, sob o ponto de vista dos respondentes. Em outras palavras, apesar de ser um encontro atraente culturalmente para os participantes, o festival não estabeleceu meios suficientes que possibilitassem a percepção mais profunda da cidade, simultaneamente.

Um elemento importante para esta leitura dos usuários sobre a cidade por meio do evento, é a estrutura icônica e imponente da Haus der Kulturen der Welt. O edifício e o festival foram considerados dispositivos, pois são elementos históricos que criam relações com os indivíduos. O HKW também foi considerado um espaço heterotópico pois proporciona múltiplas experiências, abrigando espaços para atividades diferentes dentro de um único espaço. Ainda neste sentido, o lugar demonstra aos participantes um grande apelo aos eventos, deixando as outras funções que comporta com menos importância. Mesmo assim, estes outros usos têm capacidade de promover maior permanência e utilização dos ambientes, independente do festival ou outros eventos.

Ou seja, a relação entre participante e cultura foi representativa, assim como, a relação festival e equipamento urbano cultural. Porém, a análise da leitura dos participantes em relação à cidade foi indiferente, o festival não conseguiu atingir da mesma maneira as três escalas estudadas aqui. Apesar de todos os incentivos, a gestão urbana demonstrou pouca atenção à qualidade dos resultados locais destes investimentos. Ou seja, mesmo estando em um espaço público dentro de um contexto histórico e cultural de Berlim, não é completamente acessível intuitivamente. Apenas quem conhece o evento pelas mídias digitais e transpõe as portas consegue participar do evento. Neste sentido, o próprio bairro, mais central, seleciona as pessoas que ali frequentam e os artistas convidados para o evento. Não apresenta características espontâneas em nenhum momento.



6. Conclusão

Apesar da variedade e qualidade do evento, percebeu-se que apenas uma parcela específica da comunidade local e internacional pôde usufruir completamente do conhecimento compartilhado, pois todas as atrações aconteciam dentro do equipamento cultural Haus der Kulturen der Welt, e muitas delas eram pagas. Além disso, a partir do programa apresentado pelo transmediale'18, confirmou-se que o festival pode ser visto como um ponto de interação e sobreposição de espaços urbanos; o evento promoveu a interação de pessoas com culturas e interesses diversificados, berlinenses e estrangeiros, artistas, professores, ativistas, estudantes, curiosos, entre outros. Sendo assim, estimulou o encontro entre desconhecidos e, simultaneamente, por acontecer em um determinado lugar e tempo, trouxe possíveis ligações, por meio da *artemídia*, entre cidade, espaço arquitetônico e sociedade.

O artigo propôs colaborar com reflexões sobre a percepção da escala social, a partir dos participantes do evento transmediale'18, para avaliar as interações socioespaciais urbanas. Tem-se como uma das peças fundamentais deste artigo a gestão urbana, porque esta coordena os eventos, a utilização dos espaços e as percepções individuais apresentadas, direta e indiretamente. Ou seja, as decisões sobre cultura e sobre o espaço urbano tomadas pelo governo, interferem nas escalas estudadas como um sistema interdependente.

Os resultados apresentados compuseram um conjunto de entendimentos cultural, arquitetônico e urbano, que avaliaram a qualidade da imagem da cidade sob a ótica do participante, assim como dos espaços construídos e eventos. Ou seja, esta interpretação compreende as diferentes escalas do estudo e como uma interfere na outra, por isso, torna-se relevante para a gestão das cidades. Foi nítido que realmente há um interesse político, turístico e econômico que sustenta os festivais, portanto, buscou-se avaliá-los sob o ponto de vista do participante, compreendendo de que maneira os investimentos são efetivos na sobreposição de diferentes espaços, na percepção das cidades e no estímulo das interações socioespaciais.

Por isso, foi possível entender que o festival de *artemídia* deste estudo apresenta-se, teoricamente, como uma alternativa para o desenvolvimento da cidade, porém, na prática, destacou-se uma preocupação dos gestores urbanos com as média e macroescalas, isoladamente, deixando em segundo plano a escala social, ou microescala, a dos participantes. Em outras palavras, vê-se o festival de maneira generalizada sem atenção para o retorno real dos participantes e suas percepções sobre a vivência socioespacial na cidade. Refletindo e cruzando estas três esferas, considerando a ótica do



observador, viu-se o fenômeno cultural e artístico com relevância para as decisões urbanas, seja pelo interesse político, econômico ou turístico.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos., 2009.
- ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUGÉ, M. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade* (3.^a ed.) Lisboa: Livraria Letra Livre, 2012.
- BIANCHINI, F. A crisis in urban creativity? Reflections on the cultural impacts of globalization. And on the potential of urban cultural policies. In: International Symposium The age of the City: the Challenges for Creative Cities, Osaka, Japan, February 7th-10th, p. 1-12, 2004.
- BILLE, T. *The Nordic approach to the Experience Economy – does it make sense?*. Copenhagen: Copenhagen Business School, 2010.
- BORJA, J. *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- BOURDIN, A. *L'Urbanisme après la crise*. Avignon: Editions de L'Aube, 2010.
- CASTRO, A. Espaços Públicos, Coexistência Social e Civilidade Contributos para uma Reflexão sobre os Espaços Públicos Urbanos. *Cidades - Comunidades e Territórios*. Dez. 2002, n.0 5, pp. 53-67, 2002.
- CATUNGAL, J. P.; LESLIE, D.; HIL, Y. Geographies of displacement in the creative city: the case of Liberty Village, Toronto. *Urban Studies*, 45(5&6), pp. 1095-1114, 2009.
- FERBER, R. *Handbook of marketing research*. New York: McGraw-Hill, 1974.
- FERRARA, L. D. *Design em Espaços*. São Paulo: Edições Rosari, 2002.
- FIRMINO, R. Securitização, vigilância e territorialização em espaços públicos na cidade neoliberal. *Risco*, 15(1), pp. 23-35, 2007.
- FLORIDA, R. *The Rise of the Creative Class. And how it's transforming work, leisure and everyday life*. New York: Basic Books, 2002.
- FOUCAULT, M. Estética: literatura e pintura, música e cinema. In: MOTTA, Manoel, B. da (org.). Col. Ditos & Escritos Vol. III. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Págs. 411-420, 2015.



GRANDE, N. *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço - Génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*. Coimbra: FCTUC, 2009.

HABERMAS, J. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: Polity Press, 1962.

HÄUßERMANN, H.; SIEBEL, W. Wandel von Planungsaufgaben und Wandel der Planungsstrategie — Das Beispiel der Internationalen Bauausstellung Emscher-Park, in: *Jahrbuch Stadterneuerung*, Berlin: Technische Universität (im Erscheinen). Págs. 121-136, 1993a.

HÄUßERMANN, H.; SIEBEL, W. Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik. In: Häußermann H., Siebel W. (eds) *Festivalisierung der Stadtpolitik*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden. Págs. 7-31, 1993b.

INDOVINA, F. O Espaço público-tópicos sobre a sua mudança. *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*. Lisboa, volume n.5, p.119-123, 2002.

JAKOB, D. *Constructing the creative neighborhood: Hopes and limitations of creative city policies in Berlin*. Energy Policy, 2010.

LANDRY, C. *The Creative City, A Toolkit for Urban Innovators* (2.^a ed.). USA & UK: Earthscan Publications, 2000.

PERRIEN, J. *Recherche en marketing: methodes et décisions*. Gaetan Morin Editeur, Canada, 1986.

PINE, B. J.; GILMORE. J. H. *The experience economy*. Harvard Business Press, 2011.

PRESSE- UND INFORMATIONSAMT DES LANDES BERLIN. Wovoreit präsentierte den “Berlin Day” in New York’, *Pressemitteilung*. Berlin: Presse- und Informationsamt des Landes Berlin, 2007.
Disponível em:
<http://www.berlin.de/rbmskzl/rathausaktuell/archiv/2007/05/17/78109/index.html> Acesso em 05 de outubro de 2018.

SASSEN, S. Why cities matter. In *Cities, Architecture and Society*. Venezia: Fondazione La Biennale, 2006.

N.A. : Artigo baseado nos resultados da dissertação de mestrado “Artemídia e Espaço Urbano: Uma análise de interações socioespaciais no festival transmediale’18”, defendida em 2019 na PUCPR.

N.E.: Conforme normas da 5% A+A



Mini currículos



Luíza Chiarelli de Almeida Barbosa é arquiteta e urbanista (PUCPR), mestre em Gestão Urbana pelo Programa de Pós-graduação em Gestão Urbana da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), artista e professora do Centro Universitário Católica de Santa Catarina. Estudou communication hypermedia na França (USMB). Coautora do livro Vales Imaginários – Vale do Anhangabaú, São Paulo.

Correio eletrônico: chiarelliluiza@gmail.com

Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3087344875349681>



Rodrigo José Firmino é professor titular do Programa de Pós-graduação em Gestão Urbana da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Possui doutorado em Planejamento Urbano e Regional pela Newcastle University e mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. É editor-chefe da revista URBE e membro-fundador da Rede Latino-Americana de Estudos sobre Vigilância, Tecnologia e Sociedade (Lavits).

Correio eletrônico: rodrigo.firmino@pucpr.br

Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1468237540261340>

Como citar:

BARBOSA, Luíza Chiarelli de Almeida; FIRMINO, Rodrigo José. Eventificação urbana: análise das percepções socioespaciais no Festival Transmediale, Alemanha. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, v.1, n. 20, e158, p. 1-22, jul./dez., 2020. Disponível em:

<http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/eventificacao-urbana-analise-das-percepcoes-socioespaciais-no-festival-transmediale-alemanha>

Submetido em: 2020-08-31

Aprovado em: 2020-11-23



PROPOSTA DE UM PARQUE CULTURAL URBANO PARA O MUNICÍPIO DE TREZE TÍLIAS, SC

*Proposal of an urban cultural park for the municipality of Treze Tílias,
SC*

*Propuesta de un parque cultural urbano para la municipalidad de Treze
Tílias, SC*

Inara Pagnussat Camara

Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade de Passo Fundo

Professora de Graduação e Pós Graduação - Universidade do Oeste de Santa Catarina

inara.pagnussat@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/5106405960321512>

Kelly Ferting

Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade do Oeste de Santa Catarina

kelly.fertig@outlook.com

Resumo:

Ao longo do surgimento e evolução das cidades, as áreas públicas com predominância de elementos naturais sempre foram almejadas pela população que buscava por um espaço para o convívio social. Esses locais proporcionam integração com as áreas já construídas e de circulação, ocasionando por sua vez, grande relevância estética, o que influencia de forma positiva na paisagem urbana. O presente estudo abrange uma pesquisa para a proposta de um Parque Cultural Urbano no município de Treze Tílias/SC e tem como objetivo, a criação de um espaço que promova além do lazer aos usuários, a preservação e a manutenção da cultura local. A metodologia busca esclarecer os conceitos dos espaços livres públicos, em especial dos parques urbanos e é complementada através de levantamento de dados urbanísticos da área e pesquisas quantitativas sobre a sua implantação.

Palavras-chave: Parques; Lazer; Qualidade de vida; Turismo cultural



Throughout the emergence and evolution of cities, public areas with a predominance of natural elements have always been longed for by the population seeking a space for social life. In addition, these sites offer integration with already built and circulating areas, which in turn give rise to great aesthetic relevance or to positively influence the urban landscape. This study covers a research for a proposal of an Urban Cultural Park in the municipality of Treze Tílias / SC and aims to create a space that promotes besides leisure to users, a maintenance and maintenance of local culture. A search methodology clarifies the concepts of free public spaces, especially urban parks, and is complemented by a survey of urban area data and quantitative research on their implementation.

Keywords: Free Spaces. Parks Recreation. Quality of life. Cultural tourism.

Resumen:

A lo largo del surgimiento y evolución de las ciudades, las zonas públicas con predominio de elementos naturales siempre han sido deseadas por la población que buscaba un espacio para la vida social. Además, estos sitios proporcionan integración con las áreas ya construidas y de circulación, causando a su vez, gran relevancia estética, lo que influye positivamente en el paisaje urbano. Este estudio abarca una investigación para la propuesta de Un Parque Cultural Urbano en el municipio de Treze Tílias/SC y tiene como objetivo crear un espacio que promueva más allá del ocio a los usuarios, la preservación y el mantenimiento de la cultura local. La metodología busca aclarar los conceptos de espacios libres públicos, especialmente los parques urbanos y se complementa con la encuesta de datos urbanos en la zona y la investigación cuantitativa sobre su implementación.

Palabras clave: Espacios libres. Parques. Ocio. Calidad de vida. Turismo cultural.

Introdução

Parques urbanos são elementos notórios nas cidades contemporâneas. Proporcionam convívio social, equilíbrio ambiental e são valiosos indutores de vitalidade urbana. Entretanto, nem sempre foram vistos como espaços de lazer. Em dado momento, na formação da maioria das cidades brasileiras, os parques eram apenas locais de passeio e contemplação para a nobreza e utilizados com finalidades botânicas. A partir da revolução industrial e do acelerado crescimento das cidades, os parques foram



sendo implantados para a população usufruir de espaços de caráter público e com finalidade de lazer e recreação.

Como nosso foco nesta pesquisa é acerca dos parques urbanos e suas finalidades sociais, entendemos como conceito principal destes espaços, os descritos por Para Macedo e Sakata (2003), que afirmam que parque urbano é todo espaço livre de uso público, que abranja a coletividade podendo conter uma diversidade de massa verde, a presença de elementos naturais (água, árvores), áreas de lazer, com diversidade de práticas, tanto esportivas como culturais e não apenas a destinação básica do lazer contemplativo. Podem ainda, possuir caráter cultural ou histórico, no contexto da cidade ao qual está inserido.

Camara e Moscarelli (2019) afirmam que quando espaços possuem predominância verde (jardins, praças e parques) eles contribuem para a infraestrutura verde, com benefícios para a dinâmica urbana e para a saúde física e psicológica dos usuários que vivem próximos a estes espaços. As autoras ainda afirmam que os elementos que compõem um espaço geográfico podem evocar fortes respostas emocionais resultantes da experiência estética experimentada. Estas respostas emocionais, como prazer, relaxamento (NASAR, 1990, 1994; RUSSEL; SNODGRASS, 1987) ou ainda, medo, frustração e raiva (PIZZATO et al., 2012) acabam por modificar, ou definir a avaliação do indivíduo quanto à qualidade do espaço urbano.

Atualmente há uma infinidade de parques urbanos espalhados pelas cidades do mundo, que além de proporcionarem atividades de lazer e o contato do homem com a natureza, integram em seu projeto a cultura existente no local. Entretanto, estes espaços são diferenciados fisicamente e morfologicamente de acordo com cada cultura.

Ainda, podemos entender o conceito de cada parque, podendo ser com caráter de lazer, contemplação, histórico, botânico, tecnológico entre tantos outros. Um exemplo desta diversidade de espaços verdes, é a cidade de Treze Tílias, localizada no Meio Oeste do estado de Santa Catarina, na qual podemos perceber na paisagem urbana, a estreita relação entre os elementos predominantemente naturais e a tradição austríaca.

Nesta acepção, Treze Tílias, a cidade foco desse estudo, é um local com grande valor histórico/cultural. O município é conhecido nacionalmente pela preservação da cultura austríaca, vinda da região do Tyrol, sendo oficialmente coirmã de uma cidade na Áustria. Esta influência forte e regionalista faz com que a cidade atraia, durante todo o ano, milhares de turísticas em busca de lazer, da sua cultura e tradição e curiosidade pela semelhança da cidade com os alpes austríacos. A



cidade possui boa e diferenciada estrutura hoteleira, entretanto, como exemplo de outras regiões turísticas brasileiras, possui um custo mais alto de hospedagem, gastronomia e lazer.

Levando em consideração esses aspectos, o município carece de espaços livres públicos que proporcionem convivência e lazer aos visitantes e seus respectivos habitantes, de maneira mais social. Os espaços disponíveis atuais são interessantes, atrativos, entretanto pouco remetem à cultura, ficando a tarefa a cargo dos espaços privados. A estrutura dos espaços urbanos presente na cidade é pequena, o que causa a falta de um lugar adequado para tais práticas. Baseado nas atuais necessidades, o presente estudo propõe a implantação de um Parque Cultural Urbano no município de Treze Tílias – SC, através da criação de um ambiente que acima de tudo seja capaz de suprir a necessidade social, com uso de múltiplas atrações, para que seus visitantes e moradores se sintam atraídos e abraçados pela cultura austríaca do imigrante.

Sistemas de espaços livres públicos – conceitos e definições

Sabemos que atualmente existem mais pessoas vivendo nas cidades do que pessoas que vivem no campo. A concentração da população mundial em centros urbanos cresceu alarmantemente desde a revolução industrial, formando cidades complexas, malhas diversas, tramas e uma morfologia particular em cada cidade. Dentre o emaranhado de sistemas que existem dentro de uma cidade, entendemos os sistemas de espaços livres (SELs) como os mais pertencentes às pessoas, com caráter público e forte referência de uma cultura maior, de um número maior de pessoas, pois são as salas de estar urbanas.

Os SELs são uma espécie de subsistema capaz de suprir as necessidades humanas e sociais em espaços de lazer, convívio e presença verde em meio a malha urbana e a densidade de edifícios, vias de tráfego intenso e muita pavimentação cinza da cidade contemporânea. Nestes ambientes, as pessoas podem socializar, descansar, utilizar como espaços de lazer, prática de turismo, esporte, diversão e em geral, possuem forte espelhamento da cultura de um local, com apelo emocional aos habitantes. O SEL é uma parte importante da estrutura urbana pois permite que a cidade possa “respirar” em meio a morfologia das vias, da topografia e principalmente da arquitetura das edificações, que sofrem diferentes transformações ao longo da história, sempre tendendo ao crescimento e densificação.



Macedo (1995), define os espaços livres¹ como sendo todos aqueles não contidos entre as paredes e tetos dos edifícios construídos pela sociedade para sua moradia e trabalho. (MAGNOLI, 2006, p.202) complementa ainda, que o espaço livre é “todo espaço (e luz) nas áreas urbanas e em seu entorno, não-coberto por edifícios”. Em outra abordagem, Pereira Costa et al. (2009), afirma que o sistema de espaços livres urbanos, seja de âmbito público, seja privado, gerado formal ou informalmente, possui uma identidade própria, síntese das condições ambientais urbanas. Os espaços livres e impermeáveis são os destinados à mobilidade de pessoas e veículos como as ruas, avenidas, passagens, os quais, com os demais, criam volumetrias, cores e texturas responsáveis pela personalidade da cidade. Entretanto, podemos considerar diversas definições de espaços livres, de acordo com a abordagem de cada área do conhecimento. Nosso foco aqui, são os espaços livres públicos, predominantemente arborizados e destinados ao lazer da população urbana.

Macedo ainda ressalta que todas as cidades possuem um sistema de espaço livre, sendo a maioria deles, resultado do processo de formação e urbanização ocorrido anteriormente na região (MACEDO, 2011). Estes espaços, que podem ser largos, praças, parques, canteiros arborizados, nada mais são, do que locais de interação social que estruturam e contribuem com a cidade, para que ela esteja viva em meio às edificações e proporcione um “respiro” urbano.

Entretanto, podemos conceituar os espaços livres de caráter público e os espaços livres de caráter privado. Para Barcellos (1999), os espaços livres privados são classificados como os jardins residenciais ou comerciais, pátios e quintais, enquanto os espaços livres de uso público são as praças, parques, ruas, largos, os quais possuem acesso irrestrito e não possuem um “dono” ou regras muito rígidas. Contudo, podemos observar que a segunda categoria, os espaços livres de uso público possuem maior complexidade, são organismos vivos e totalmente mutáveis, como a sociedade que nele vive.

O que diferencia um parque de uma praça, por exemplo, é sua extensão física e principalmente um maior número de usos e atividades que proporciona ao usuário. Podemos ainda, dividir as principais atividades realizadas em um parque como sendo passivas ou ativas: as atividades de passivo correspondem à usos mais calmos, contemplativos e visuais, enquanto as atividades de lazer ativo, são mais movimentadas, podendo ser as atividades esportivas, os playgrounds e similares. No Brasil,

¹ São muitos os locais que podem ser enquadrados e classificados como espaços livres. Neste trabalho, focaremos nos espaços livres abertos e de caráter público, que podem ser parques, praças, largos e demais locais ajardinados em meio a malha densificada e urbanizada. Os principais autores que abordam a temática, conceituando os espaços livres como SELs (Sistemas de Espaços Livres) são do grupo Quapá-SEL, com destaque para Macedo e Sakata – os quais podem ser vistos na bibliografia citada. Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e136, p. 1-18, jul./dez., 2020. ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/proposta-de-um-parque-cultural-urbano-para-o-municipio-de-treze-tilias>



temos uma diversidade classificatória quanto ao uso dos parques públicos, sendo os principais os parques de convívio social, que tem como base o lazer múltiplo e os parques ambientais, destinados apenas para fins de conservação e preservação da fauna e flora.

No decorrer do século XX, novos adjetivos e denominações são utilizados para os parques como as funções esportivas, conservações ambientais, lazer sinestésico (Macedo; Sakata, 2002). De forma mais abrangente pode-se dizer, que eles funcionam como mecanismos para proteção do interesse paisagístico e cultural de uma cidade. Segundo Friedrich “essa diversidade é reflexo das necessidades, do pensamento e do gosto de um grupo, de uma época e de uma situação geográfica” (SCALISE apud FRIEDRICH, 2007, p.40). A concepção de espaços de lazer aliadas a preservação ambiental, pode manter as características próprias do local, uma vez que a paisagem é naturalmente deslumbrante.

Nos últimos anos, é crescente a conservação de áreas de preservação ambiental e a recuperação de áreas degradadas, que se tornam causa do grande crescimento de parques urbanos. As áreas com predominância de vegetação são de extrema importância para a qualidade de vida urbana, uma vez que agem de forma positiva sobre o lado físico mental do homem (LOBODA e DE ANGELIS, 2005, p. 134). Além disso, são organismos vivos que agem nas manutenções do microclima de uma cidade, uma vez que tornam as condições ecológicas, as mais próximas dos ideais encontrados na natureza (DE ANGELIS, 2005). Os parques ambientais, além de proporcionarem melhorias na qualidade de vida e da biodiversidade, também auxiliam o processo de drenagem de águas pluviais dos corpos hídricos. Nessa Perspectiva, Chiesura (2004, p. 130), destaca: “[...] a experiência em um parque pode reduzir o estresse [...], melhorar a contemplação, rejuvenescer o morador da cidade e proporcionar uma sensação de paz e tranquilidade

Neste sentido, os parques surgem como uma área de descanso em meio a vida tumultuada das cidades. Rechia, afirma que as práticas “sociais realizadas, nos interstícios da vida cotidiana, em parques públicos podem significar certa “linha de fuga” ao tumultuado meio urbano” (RECHIA, 2003, p. 92). O turismo é um exemplo de lazer, uma alternativa para despertar a qualidade de vida da população. No turismo, os parques públicos, culturais, ambientais e sociais vêm ganhando expressiva relevância, pois trazem consigo a tranquilidade e bem-estar a aqueles que deles necessitam.

Compreender os espaços livres públicos é um tema estudado em diferentes áreas do conhecimento, pois permite caracterizar os espaços, referenciá-los a uma determinada cultura, compreender as características físicas de uma geografia e refletir os costumes e formas de lazer de uma sociedade. No urbanismo, compreender estes espaços está relacionado com a definição de uso do solo e da propriedade urbana. É um conceito abrangente, pois são realizadas concepções em meio ao desenho



da cidade, como forma de materialização das atividades sociais da população (NARCISO, 2008). Podemos entender essas concepções como as estruturas que condicionam a vida e as práticas cotidianas dos indivíduos, as representações do lugar. Essas estruturas que materializam as atividades, são fruto do desenho, podendo ser os parques, praças, ruas.

Estes espaços estão relacionados diretamente ao meio urbano de socialização, e são considerados um elemento vital para a vida aglomerada. As atividades humanas se desenvolvem através da infraestrutura acessível e contribuem para a relação do homem com a natureza. Rechia (2013) enfatiza que acima de qualquer questão, o convívio com esses espaços públicos de lazer caracteriza a vivência com a cultura e as tradições locais onde “essas práticas envolvem, pelo menos aparentemente, a relação ética com a natureza, o convívio um pouco mais harmonioso com a diferença, a autonomia e a vivência com a cultura local” (RECHIA, 2003, p. 92).

Metodologia

Este estudo é parte integrante de um estudo maior sobre a proposta de implantação de um parque cultural urbano onde foram realizadas abordagens qualitativas e quantitativas acerca da perspectiva urbana do município de Treze Tílias, SC. A pesquisa qualitativa inclui diversos processos que iniciaram por revisões bibliográficas, e abordaram as concepções de sistemas de espaços livres urbanos, em especial dos parques, além da relação deles com a paisagem, população e cultura local. Ademais busca a compreensão da área por meio de visitas *in loco* ao terreno, levantamentos fotográficos e análise da infraestrutura existente, posteriormente utilizadas no desenvolvimento do projeto (GERHARDT e SILVEIRA, 2009).

A pesquisa quantitativa busca avaliar e demonstrar o interesse populacional pela implantação do parque e a relação das principais atividades que ele deve compor, através da aplicação de questionários previamente definidos e elaborados pelas autoras. Foram aplicados questionários através da plataforma Survey Monkey, via Internet, baseados na aplicação de uma pesquisa por Sordi (2016), para a implantação de um parque urbano no município de Quilombo. Desta forma, utilizamos como base esta pesquisa para a aplicação e adaptação à realidade de Treze Tílias. Por fim, somaram um total de 100 respondentes no período de maio a junho de 2019. Utilizamos a representação de gráficos para apresentar os resultados da pesquisa. A seguir apresentam-se os resultados realizados pelos entrevistados.



Treze Tílias, análise da população, cultura e lazer

Santa Catarina é um estado brasileiro localizado no centro da Região Sul. Possui cerca de 295 municípios em uma área territorial de 95.346.181 km², com uma população estimada de 6.249.682 habitantes. (SANTA CATARINA, 2017). Treze Tílias é uma cidade catarinense, localizada no meio oeste do estado, à 420 km da capital Florianópolis, com cerca de 186,642 km² de área territorial. Faz limites com as cidades de Água Doce, Salto Veloso, Arroio Trinta, Iomerê e Ibicaré. Segundo o censo demográfico (IBGE, 2010) possui cerca de 6.341 habitantes (Figura 1).



Figura 1 - Localização de Treze Tílias, Santa Catarina, Brasil. Fonte: Wikipédia2 (2019), adaptado pelas autoras (2019).

Após a 2^o Guerra Mundial, a fome e a miséria atingia a Europa, e como forma de fugir destes agravantes muitas pessoas residentes decidiram migrar para outros países em busca de melhores condições, inclusive habitantes da Áustria. Neste período, o então atual Ministro da Agricultura da Áustria, Andreas Thaler³, viaja pela América do Sul, em busca de terras para instalação de uma comunidade austríaca. Em uma de suas viagens, conheceu a cidade de Ibicaré, local este, que possuía uma estação ferroviária que mais tarde facilitaria a vinda de seus conterrâneos. Andreas, decidiu então optar por terras a 15 quilômetros de Ibicaré, onde havia semelhança geográfica com as montanhas da região de Wildschönau⁴, no estado do Tirol.

Em setembro de 1933, os tirolezes embarcaram em Gênova, onde viajaram oito dias em alto mar, para que chegassem no Rio de Janeiro em direção à São Francisco do Sul e depois do desembarque, através da estrada de ferro até o município de Ibicaré. Em 13 de outubro de 1933, os austríacos chegavam em

² Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Treze_T%C3%ADlias. Acesso em: 24 de abril de 2019

³ Andreas Thaler: Foi ministro da agricultura da Áustria por duas vezes, de 1926 a 1929 e 1930 à 1931. Fundador da colônia austríaca em Santa Catarina, Treze Tílias.

⁴ Wildschönau: É um município da Áustria, situado no distrito de Kufstein, estado do Tirol.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e136, p. 1-18, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/proposta-de-um-parque-cultural-urbano-para-o-municipio-de-treze-tilias>



terras da colônia no Oeste do estado de Santa Catarina, até então habitada apenas por indígenas e caboclos, formando mais tarde o que seria Treze Tílias.

De acordo com o município de Treze Tílias (2019), “além da cultura austríaca, Treze Tílias recebeu descendentes de alemães (principalmente do Hunsrück e Westfalen), de italianos (principalmente de Vêneto e Lombardia), fazendo com que a cultura europeia seja muito influente na cidade e região” (TREZE TÍLIAS, 2019). Estes imigrantes pouco a pouco vão adquirindo costumes locais e adaptando os seus costumes às condições de vida e subsistência existentes nesta região.

Inicialmente, o nome dado pelo Ministro Andreas Thaler para a pequena cidade foi Dreizehnlinden, devido a um livro de poemas do alemão Friedrich W. Weber, chamado de “Die Dreizehnlinden”, que significa “Treze Tílias”. A Tília, é uma árvore nativa da região da Europa, e por coincidência se adapta muito bem à região oeste do estado de Santa Catarina.

A herança cultural vinda da Áustria, é elemento costumeiro no município que marcou diretamente a economia e desenvolvimento desta cidade, e este fato é motivo de muito orgulho da população e destaque no período das festividades culturais. As manifestações culturais estão presentes em cada detalhe. O artesanato, por exemplo, que pode ser encontrado em várias casas comerciais espalhadas pela cidade. O Bauernmalerei (pintura camponesa), com algumas das suas técnicas de pintura na madeira e as guirlandas de sementes são características da cultura. Ainda, o município conta com a Casa do Artesão, um espaço onde são expostos em conjunto os itens fabricados.

A arte da escultura em madeira, foi iniciada com a vinda dos primeiros imigrantes tirolezes em 1933. As esculturas são feitas por diversos escultores em madeira e possuem os mais variados temas, porém a arte sacra é sem dúvida um grande contribuinte para o turismo da cidade e para que ela ficasse nacionalmente conhecida com o título de "Capital Catarinense dos Escultores e Esculturas em Madeira", tendo obras no Brasil todo, com destaque para uma obra de Cristo no Santuário São João Bosco, eleito como uma das 7 maravilhas de Brasília em 2018 pelo Bureau Internacional de Capitais Culturais de Barcelona, Espanha. A peça precisou ser desmontada e levada em partes para ser montada no então Santuário.

Na região central da cidade existem vários edifícios com valor histórico cultural e de grande beleza arquitetônica. Estas edificações, a maioria construída nos anos 90, baseadas no estilo arquitetônico Alpino Tirolês⁵ da região do Tirol, são preservadas até os dias atuais. O município possui ainda, Leis

⁵ Estilo Alpino Tirolês: Traços da arquitetura da Austríaca da região montanhosa no estado do Tyrol, beirais largos, sacadas, floreiras com predominância de madeira, e presença do campanário.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e136, p. 1-18, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/proposta-de-um-parque-cultural-urbano-para-o-municipio-de-treze-tilias>



próprias para preservação da arquitetura austríaca em determinadas regiões e zonas da cidade, podendo construir edificações novas somente com as características pré-determinadas. Estas orientações estão presentes no Código de Obras Municipal e no Plano Diretor de Treze Tílias.

A cidade conta com diversos pontos de visitação. Possui uma rede hoteleira com mais 20 estruturas entre grandes hotéis e pequenas hospedarias, principalmente a forte preservação das características culturais, como por exemplo a alimentação, as danças e o vestuário. Devido as diversas atrações Treze Tílias têm parte de sua economia baseada no turismo local. Conforme relatório da Prefeitura Municipal de Treze Tílias, durante o ano de 2018, cerca de 17.180 turistas passaram pela cidade, com uma média de 47 visitantes ao dia pela média anual, sendo os meses de janeiro e dezembro os períodos de maior fluxo, com cerca de 4.426 visitas/mês.

Através do pressuposto que a cultura é um fator gerador de atividades turísticas, segundo o pensamento de Coelho (1997, apud Peciar, 2010, p.02) podemos conceituar cultura atrelada ao turismo, "onde está remete a ideia da forma que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global, totalizante, apresentando-se sob diferentes manifestações que integram um vasto e intrincado sistema de significações". No âmbito regional, que é o caso do município de Treze Tílias, percebe-se a participação do poder público em diversas atividades geradoras de turismo, pois ele surge como um instrumento econômico para muitas famílias residentes na cidade. Além disso, auxilia na manutenção do patrimônio cultural através do acesso a história e o modo de viver da comunidade.

Resultados e Discussões

O grupo de entrevistados no município de Treze Tílias, teve a abrangência de 12 bairros e além deles a área correspondente ao interior do Município. Dentre eles alguns se destacam, contribuindo com 26,80% dos moradores do centro da cidade, 9,20% do Bairro Santa Catarina, seguido dos Bairros, Lindner, Jardim das Flores e Portal com cerca de 8,25%, Bairro São José 5,15% e Bairro Imigrantes com 4,12%. O gráfico representativo da questão 1, demonstra se os participantes frequentariam um parque cultural urbano e com que frequência o fariam durante a semana.

É um resultado esperado que as praças e parques tenham maior uso durante os finais de semana pois são os horários em que as famílias se reúnem e possuem horários disponíveis para lazer. É aos finais de semana que as crianças e jovens não estão frequentando as escolas e estes locais servem como entretenimento e descanso para os usuários, independente da idade.

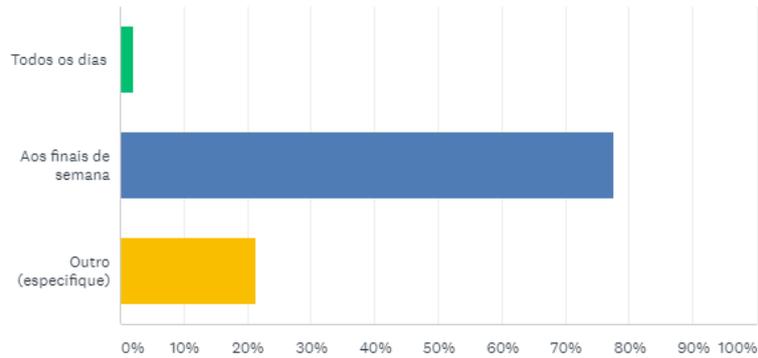


Gráfico 01 - Questão 1 - Você frequentaria o parque público cultural? Quantas vezes por semana?
Fonte: SurveyMonkey (2019), adaptado pelas autoras (2019).

A maior parte dos participantes da pesquisa frequentariam o parque e a maior frequência seria nos finais de semana com (77,55%), seguidos de um percentual de frequentadores em dias alternados (21,43%), e os que frequentariam todos os dias (2,04%). Esses dados demonstram que a existência desse tipo de parque atrairia a população local a frequentá-lo, usufruindo das atratividades deste espaço. O gráfico abaixo, representativo da questão 2, mostra quais serviços os indivíduos gostariam de encontrar no parque.

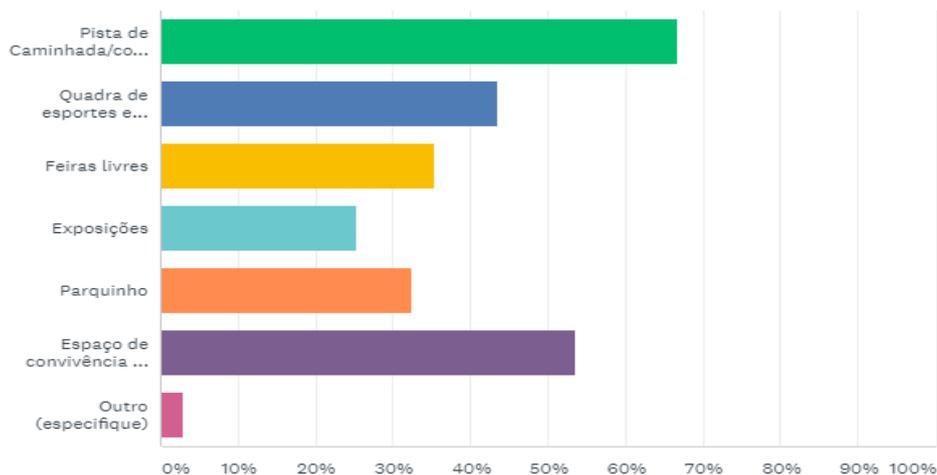


Gráfico 2 - Questão 2 - Quais serviços você gostaria de encontrar no parque?
Fonte: SurveyMonkey (2019), adaptado pelas autoras (2019).

O ranking dos serviços que mais agradariam os respondentes seriam as pistas de caminhada com 66,67% de adesão, seguidas de 53,54% para os espaços de lazer que contemplem mobiliários como churrasqueiras e lugar para piquenique, 43,43% gostariam de encontrar quadras de esportes e atividades relacionadas, além de 35,35% que gostariam de feirinhas livres no parque, 32,32%



parquinho e, por último, 25,25% gostariam de contar com espaços para exposições em geral. Estes indicadores podem ser variáveis se considerarmos o perfil etário do respondente, que pode ser atraído por playground e quadras enquanto crianças e jovens e atraídos por locais para caminhada ou academias ao ar livre, se estes forem mais idosos. As respostas também podem ser variáveis se considerarmos onde a pesquisa é aplicada, o clima predominante local e a época do ano. No entanto, entendemos que a pesquisa aqui é mais abrangente e corresponde exclusivamente a cidade de Treze Tílias. Em estudos futuros, objetivamos dividir em faixas etárias e estações climáticas.

Tendo em vista a carência dos espaços livres disponíveis relacionados a caminhada/corrida e a prática de esportes no município, observou-se que as grandes quantidades de respostas estão relacionadas a esse tipo de utilização. Ainda, as atividades sugeridas no campo "outros", estão relacionadas ao passeio com animais de estimação e a prática de atividades com patins e rollers. Percebemos, através de visitas nos espaços livres de Treze Tílias que a presença de pets de estimação é alta, durante os períodos diurno e noturno. Com isso, entendemos que, os novos espaços implantados precisam estar preparados para os conflitos que os mesmos podem gerar, principalmente na saúde pública.

Na questão 3, o questionamento aborda a visão do usuário relacionada a finalidade do parque urbano. 76,77% dos respondentes, observam o parque como um local de lazer, enquanto, 56,57% acreditam que os parques urbanos têm a finalidade de proporcionar a prática de atividades físicas, 40,40% como um local de descanso e 39,39% como um local de encontro com as outras pessoas.

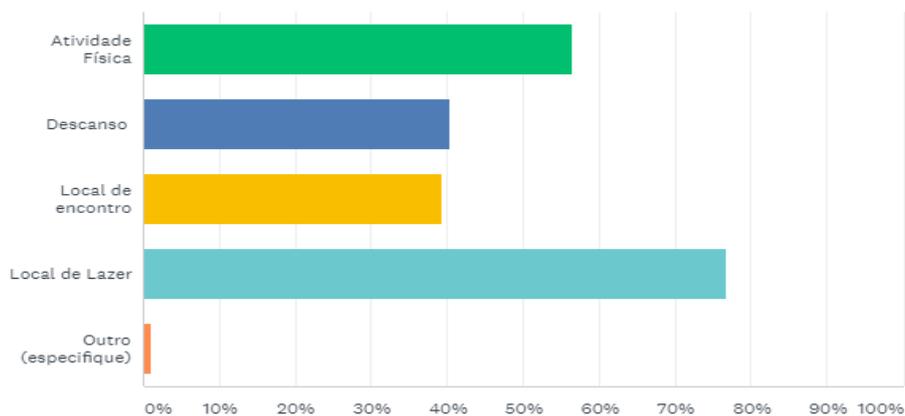


Gráfico 3 - Questão 3 - Para você, qual é a finalidade de um parque urbano?
Fonte: SurveyMonkey (2019), adaptado pelas autoras (2019).

O gráfico abaixo, representativo da questão 4, aborda os benefícios que o parque traria para a população. É importante destacar que, a cultura e forma de apropriação do espaço é reflexo de cada local e da maneira de viver de seus habitantes. Como as pessoas usam e se apropriam de parques



urbanos no Brasil é diferente de como os europeus utilizam os espaços públicos ou espaços ajardinados. Na Europa, os locais ajardinados são utilizados como local de encontro, de piqueniques, de leitura e pouco vemos este uso no Brasil que corresponde muito mais a estruturas esportivas, com diversidade de quadras e modalidades de esporte, pistas de caminhada e ciclismo, parques infantis, playgrounds.

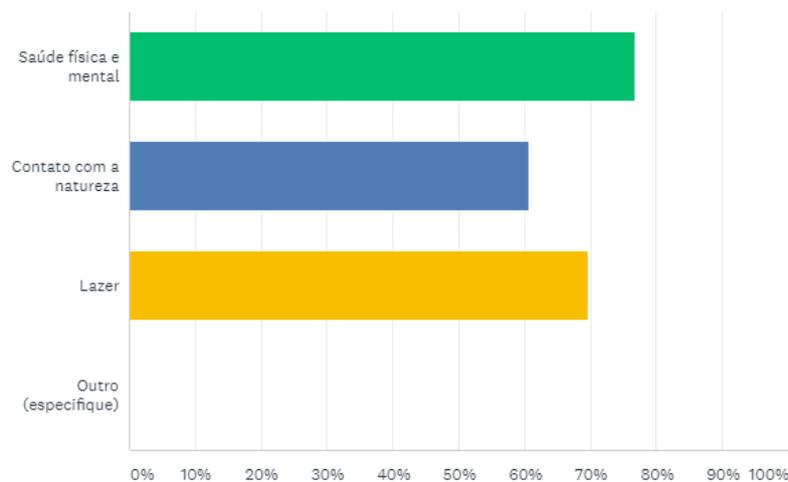


Gráfico 4 - Questão 4 - Quais os benefícios que o parque traria para a população?
Fonte: SurveyMonkey (2019), adaptado pelas autoras (2019).

76,77% responderam que aos parques são elementos ativos que proporcionam saúde física e mental aos usuários, seguido da prática do lazer que é o tempo disponível que as pessoas possuem com 69,70% e 60,61% afirmam que o parque traria o contato com a natureza, embora este contato seja diverso do Europeu (que utilizam os parques para piqueniques) ou Asiático (que utiliza como local de socialização mas de maneira menos próxima), por exemplo.

Na quinta e última questão, foi perguntado aos respondentes, qual o interesse deles em relação ao poder público municipal, para que investisse em um espaço como um parque urbano. Os resultados demonstram que 96,97%, afirmam que o governo municipal deveria investir neste tipo de espaço público, porém 3,03% acreditam que não seja interessante esta opção. Entendemos que, os locais livres ajardinados, predominantemente os parques e praças urbanos, deveriam ser mantidos com parcerias público x privadas, auxiliando as governanças locais na manutenção, preservação e qualidade destas estruturas.

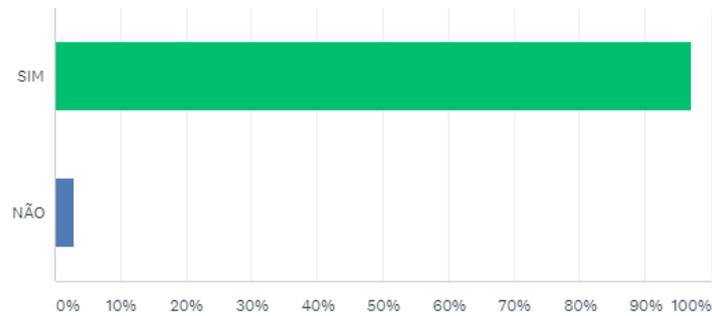


Gráfico 5 - *Questão 5 - Para você é interessante que o governo municipal invista em um parque urbano?*
Fonte: SurveyMonkey (2019), adaptado pela autora (2019).

Podemos perceber, através desta parte da pesquisa, que um parque no município é agraciado pela população e, se unirmos as características culturais à forma urbana deste espaço, podemos atrair turistas que vêm até a cidade em busca das características arquitetônicas e climáticas europeias. Ainda, entendemos que espaços públicos de qualidade são uma necessidade fundamental nas cidades do século atual.

Embora esta pesquisa tenha sido aplicada com os moradores e população local, entendemos que o ponto de vista do usuário diário torna-se muito importante para compreender uma cidade e planeja-la aos números que se somam ao turista. O caráter turístico do município, faz necessário um parque que retrate a miscigenação europeia existente e que proporcione uma leitura do espaço mais abrangente e mais cultural focada na história e características europeias do que, simplesmente em um desenho verde, como comumente vemos nos espaços livres públicos.

Considerações Finais

Após o término do presente estudo, entendemos que os parques urbanos exercem significativos benefícios e são essenciais nas ações sociais e ambientais urbanas e que esses benefícios são possíveis através de um planejamento adequado, considerando o usuário e seu modo cultural de viver. Estas áreas são capazes de minimizar o estresse, proporcionar entretenimento a diversas faixas etárias, estrutura para diversas modalidades de esportes ao ar livre e ainda, embelezamento e cor em meio ao cinza existente nas vias de circulação (ruas, calçadas, paginações) da arquitetura das cidades contemporâneas.

No desenvolvimento, foram elencados alguns aspectos referentes aos entretenimentos, como a prática de lazer e a cultura, a fim de compreender a atual situação da cidade de Treze Tílias em relação a

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e136, p. 1-18, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/proposta-de-um-parque-cultural-urbano-para-o-municipio-de-treze-tilias>



implantação de um parque urbano, que atendesse as suas necessidades, uma vez que o município carece de espaços que proporcionem práticas recreativas, esportivas e de lazer à população e visitantes. Esta carência ficou evidente na resposta dos usuários, o que já era esperado pelas autoras em sua experiência técnica e vivência local.

Com base nos resultados obtidos, na sua grande maioria positivos, é possível afirmar que a implantação de um espaço baseado nos pré-requisitos citados, pode levar a população à uma melhoria na qualidade de vida e proporcionar aos seus visitantes e turistas novas formas de lazer e entretenimento. Entretanto, entendemos que a implantação deste parque deveria possuir estudos mais avançados sobre as relações entre o usuário brasileiro e o usuário europeu, com elementos e desenho que solidifiquem o conceito de parque cultural, evidenciando a diferença entre o parque cultural e os demais espaços ajardinados, parques e praças públicas do município.

Os resultados alcançados são decorrentes da combinação de pesquisas e da conferência teórica sobre os parques urbanos e suas aplicações. O estudo busca satisfazer a demanda do município, trazendo na proposta as potencialidades, costumes e tradições, despertando o interesse turístico daqueles que trocam a vida tumultuada dos grandes centros urbanos pela simplicidade da pequena Treze Tílias.

Referências

- BARCELLO, Vicente. Os parques como espaços livres públicos de lazer: o caso de Brasília. 1999. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- CAMARA, I. P.; MOSCARELLI, F. Análise qualitativa da paisagem do Parque da Gare, Passo Fundo. *Revista de Geografia e Ordenamento do Território*. n.16. 2019.
- CHIESURA, A. The role of urban parks for the sustainable city. *Landscape and Urban Planning* 68 (2004).
- FRIEDRICH, D. O Parque Linear como instrumento de planejamento e gestão das áreas de fundo de vale urbanas. 2007. 273f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. Métodos de pesquisa. 1º ed. Porto Alegre: Editora UFRGS 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>.



- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Treze Tílias: História. 2017. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/campos-do-jordao/historico>>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- COELHO NETO, Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- LOBODA, C. R.; DE ANGELIS, B. L. D. Áreas verdes públicas urbanas: conceitos, usos e funções. *Ambiência – Revista do Centro de Ciências Agrárias e Ambientais, Guarapuava, PR*, v. 1, n. 1, p. 125-139, 2005. Disponível em:<<https://revistas.unicentro.br/index.php/ambiencia/article/view/157/185>>. Acesso em: 18 de abr. 2019.
- MACEDO, S. Espaços Livres. *Paisagem e Ambiente*, n. 7, p. 15-56, 10 jun. 1995.
- MACEDO, S. S.; SAKATA, F. G. Parques urbanos no Brasil. 2. ed. Coleção Quapá. São Paulo: Edusp, 2003.
- MACEDO, Silvio Soares. Paisagismo na virada do século: 1990-2010. São Paulo: Edusp, 2011.
- MAGNOLI, Miranda Martineli. O parque no desenho urbano. *Revista Paisagem Ambiente: ensaios*. N.21 – São Paulo – p.199-2014, 2006.
- NARCISO, Carla Alexandra Filipe. Espaço público: ação política e práticas de apropriação. Conceito e procedências. 2009. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/html/v9n2a02.html>> Acesso em: 01 de mai. 2019.
- NASAR, J., 1990. The evaluative image of place. In: Walsh, B; CRAIK, K; PRICE, R. *Personenvironment psychology: New directions and perspectives* (pp. 117-168). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- NASAR, J., 1994. Urban Design Aesthetics the evaluative qualities of building exteriors. *Environment and Behavior*, v.26.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE TREZE TÍLIAS. Secretaria de Turismo. Relação de visitantes domésticos e estrangeiros de Treze Tílias em 2017. Treze Tílias. 2017.
- PIZZATO, G. Z., GUIMARÃES, L. B. M., Design and emotion into collective public use products? In: *Proceedings of 9 th Design and Emotion conference*. 2014.
- RECHIA, S. Parques públicos de Curitiba: a relação cidade-natureza nas experiências de lazer. 2003. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 2003.



RUSSEL, J. SNODGRASS, J. Emotion and the environment. Handbook of environmental psychology, v. 1, p. 245-280.1987.

SANTA CATARINA. Assembleia Legislativa Do Estado De Santa Catarina. Consultas. Municípios Catarinenses. Florianópolis, 2019. Disponível em: <<http://www.alesc.sc.gov.br/municipios/Treze%20T%C3%ADlias>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

Minicurrículo



Inara Pagnussat Camara

Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade de Passo Fundo - UPF (I/2013).

Especialista em Arquitetura Comercial (IMED, 2016)

Mestre em Arquitetura e Urbanismo (IMED, 2018).

Cursando PhD em Urbanismo, pela Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Portugal (2019-2022).

Professora de Graduação e Pós Graduação - Universidade do Oeste de Santa Catarina /UNOESC.

Correio eletrônico: inara.pagnussat@hotmail.com

Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5106405960321512>



Kelly Ferting

Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade do Oeste de Santa Catarina

Correio eletrônico: kelly.fertig@outlook.com



Como citar:

CAMARA, Inara Pagnussat; FERTING, Kelly. Proposta de um parque cultural urbano para o município me Treze Tílias, SC. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.20, e136, p. 1-18, jul /dez. /2020. Disponível em:

<http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/proposta-de-um-parque-cultural-urbano-para-o-municipio-de-treze-tilias>

Submetido em: 2020-04-15

Aprovado em: 2020-10-13



O realismo na arquitetura

The realism in the architecture

Luiz Carlos Da Cunhaⁱ

Livre docente e doutor em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

lckunha@hotmail.com

alexcunham@gmail.com

Faz uns poucos anos que se pode assinalar modificações significativas na arquitetura brasileira, fugindo ao formalismo desvairado que a popularizou desde o seu aparecimento. Muito embora ela tenha se formado sob a inspiração de conceitos racionalistas, expostos pelo seu mestre mais autorizado – Le Corbusier – as condições básicas de mão-de-obra, equipamentos, clientela e programa, enfim, os meios materiais e sociais de realização se encontravam aquém do nível e qualidade exigidos pelo expressionismo racionalista, ou da expressão estética deduzida da técnica industrial. Nas circunstâncias inarredáveis de adaptação dos princípios à realidade, aqueles foram se fazendo cada vez mais esquecidos, até chegar ao abandono.

A precariedade construtiva de nossas obras, causa da incipiência de nossa indústria em geral, e de nossa indústria de construção em particular, como também do tipo de inversão econômica na construção, impuseram aos arquitetos o pouco caso pelo funcionamento e técnica, em benefício da valorização daquilo que era possível enfatizar numa arquitetura feita sobre tão rudimentares meios construtivos. As formas surpreendentes, a audácia aparente de vãos inexplicáveis, feitos mais para espantar leigos e receber o aplauso de uma crítica despreparada, do que atender a uma necessidade; a preocupação pela exterioridade; a desvinculação do projeto e realização; a função acomodando-se à forma, em substituição ao princípio “a função gera a forma”; ao invés de uma arquitetura pensada estruturalmente, uma arquitetura de aparência estrutural, onde a estrutura verdadeira é escamoteada, para deixar à mostra uma outra, aparatosa, porém falsa.

Dessa atividade surgiram algumas teorias destinadas a justificá-la. Com ligeiras variantes, resumem-se na ideia central de esconder ou menosprezar o conteúdo utilitário e econômico da obra arquitetônica, para fixar sua apreciação em critérios de um estetismo abstrato.



E o mais surpreendente, para nós, é que uma tal conceituação tenha partido de teóricos tidos como marxistas, materialistas dialéticos, por com seguinte. E na elaboração destas teorias metafísicas de esquerda, seus criadores, via de regra, buscam na arquitetura histórica seus melhores argumentos.

Nisto apenas demonstram a incapacidade de aplicar o materialismo histórico na interpretação da arte.

Viollet-le-Duc, interpretando o gótico e seu discípulo Choysie, desbravando a história da arquitetura, distantes de qualquer influência do marxismo, estavam mais avançados que nossos teóricos da arquitetura moderna brasileira. Pelo menos aqueles explicaram a arquitetura construtivamente, analiticamente. É que desaparecidas as gerações usuárias das arquiteturas passadas, desapareceu com elas a utilidade específica que as motivou, restando a obra em si para o julgamento dos pósteros, como se fosse um órgão sem função ou, como designou Goethe, por esta razão, “música congelada”.

A estes interessará menos se as obras atendiam bem ou mal as suas funções.

Elas não mais existem. Então aonde se fixarão para um – correto entendimento do passado? Na expressão construtiva – fundamento da estética arquitetônica. Expressão que é sempre proporcional aos desígnios da função utilitária (por isso que se pode, muitas vezes, desprezá-la na apreciação estética do passado), ao mesmo tempo que constitui o conteúdo objetivo das formas e, portanto, dos valores formais próprios da arquitetura. É assim que, neste aspecto, ela é privilegiada entre as artes, porque sua estesia se prende a fatores concretos, confrontáveis, comensuráveis, capazes, de como é o caso da nossa época, serem traduzidos às leis da matemática.

Possui uma estética que não admite a metafísica, mesmo quando disfarçada de manifestações materialistas. E querer fazer arquitetura hoje, abstraindo o seu conteúdo justificativo e concepcional, além de ser uma antinomia histórica, uma incompreensão da dialética, é fundamentalmente reacionária.

Estas considerações preliminares, tão somente prepararam um preâmbulo ao objetivo principal, que é o de assinalar a transmutação atual que sofre a arquitetura brasileira, notadamente a partir dos grande concursos nacionais como das Assembleias Legislativas do Rio Grande do Sulii, de São Pauloiii, e de Minas Gerais^{iv}, Monumento à Revolução de 32v, Seminário Evangélico de São Leopoldo, Teatro de Campinas, DFSP de Brasília, Sede Nacional da Petrobrás no Rio de Janeirovi, nos quais predominaram a participação de jovens arquitetos oriundos de diversas escolas brasileiras.



Os resultados dos concursos a que nos referimos, vieram acentuar, aprimorar e confirmar uma tendência já demonstrada em obras realizadas dos arquitetos classificados. Os programas complexos exigindo um acurado estudo de funcionalidade; a necessidade de estabelecer um sistema construtivo tão logicamente elaborado, capaz de conquistar de chofre uma comissão julgadora; a previsão de todas as instalações complementares em que diversas soluções técnicas são cotejadas, em autocrítica incansável, até a recomendação da mais econômica, isto é, a mais harmonizada construtivamente com o conjunto das solicitações; as estruturas criteriosamente concebidas; enfim, o esforço competitivo para fazer a melhor arquitetura, através do qual os trabalhos vem adquirindo tal grau de exigências e erudição por parte de seus jovens autores, que alcançam o nível de projetos definitivos.

Esta reconsideração de atitude demonstrada nestes trabalhos, esta volta aos princípios norteadores do racionalismo que os concursos – por suas características de emulação tão bem evidenciam – estão fundamentadas nas modificações havidas na infraestrutura brasileira nos últimos dez anos.

A multiplicação e variedade das indústrias pesada e leve, a penetração de capitais estrangeiros, a expansão do mercado urbano, o crescimento da capitalização nacional, a modernização das inversões imobiliárias, a fortificação de uma burguesia autônoma em relação à burguesia burocrática (como a chamou Caio Prado Júnior – esta classe que acumula capital sob influência e proteção da máquina administrativa estatal) vieram diversificar as possibilidades de realização arquitetônicas.

Paralelamente, o país conhece as maiores inquietações políticas, com a popularização dos debates sobre os problemas nacionais numa amplitude até então desconhecida e impossível de efetivar-se no passado. E se esta popularização não chegou a levar a apreensão correta da realidade, se não chegou ainda ao conhecimento objetivo da dinâmica de nossa evolução, não significa que devam ser consideradas como tentativas inúteis de descobrir uma solução para seus problemas. Podem ter sido transitoriamente prejudiciais, mas foram experiências necessárias ao alcance da verdade.

É preciso compreender – e isto é o mais importante no assunto que estamos abordando – que a arquitetura contemporânea brasileira se formou na vontade de captar a realidade brasileira, expressão que nossa esquerda transformou numa espécie de escudo para muitas estultícias.

Na obstinação de conhecer a realidade, idealizou-se muitas realidades.



Certamente, por esta razão, que se confundiu o arranco inicial da arquitetura moderna no Brasil como sendo uma das expressões mais legítimas da cultura nacional e de raízes populares; e ainda consideradas como fatos categóricos indiscutíveis. Foi um erro compreensível e, até mesmo, justificável, no qual também nós incorremos.

Reconhecemos, outrossim, que as condições que geraram a arquitetura formalista também serviriam para desenvolver uma arquitetura funcionalista ou acadêmica, dependendo da reunião casual das possibilidades.

Logo, foram condições necessárias, indispensáveis, mas não suficientes. A suficiência reside na área de decisão intelectual, quando a consciência plena do fenômeno dá ao artista a capacidade de opção, o que faz de sua própria ação, de sua própria obra, instrumentos de verificação de suas hipóteses e propósitos conceituais. Faz deles os meios, cada vez mais apurados, para chegar à verdade.

A compreensão do problema é que dá lugar à procura da solução.

É neste estágio primeiro, de consciência da realidade e da necessidade, que consideramos as novas manifestações de nossa arquitetura moderna, como um passo à frente, decisivo e fecundo, porque abandona o estágio de alienação nacional para onde, inadvertidamente e irremediavelmente, o formalismo a conduziu. E dizemos que nossa arquitetura moderna foi essencialmente formalista, porque desconheceu a realidade econômica de nosso país e, quase sempre, a realidade utilitária e funcional da obra, que são formas de alienação da realidade econômica.

E sendo o Estado incapaz de estabelecer um controle econômico sobre suas próprias atividades, tão eficientemente como uma organização de livre empresa, em seu regime dominante, compreende-se porque o Estado transformou-se no grande cliente e patrono dessa arquitetura, onde os objetivos da racionalidade e economia na construção inexistem, ou são pouco considerados.

Esta alienação das condições econômicas por parte da arquitetura estatal não seria uma exceção em nosso caso.

Encontramo-la na arquitetura soviética.

Temos ali, sim, um caso extraordinário de alienação econômica, e tanto mais extraordinário e injustificável se atentarmos que ocorre num estado de economia dirigida e que se sustenta pelo princípio da intervenção consciente do homem no seu destino.

Até há pouco menos de dez anos, o estado soviético impôs um classicismo rançoso e formalista de edificações pré-fabricadas com incrustações de gesso.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e161, p. 1-7, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/arquitetura/o-realismo>



No caso brasileiro, o formalismo modernista; no segundo, o formalismo acadêmico, ambos resultantes da alienação das condições histórica, social e econômica de seus países, em cujas concepções arquitetônicas a forma passou a ter valor em si, a ser manuseada como um fim, em contradição com as arquiteturas superiores, nas quais a forma deriva da construtividade, para satisfazer uma necessidade social e cumprir uma função utilitária.

Isto nos explica, entre outras razões exclusivamente brasileiras já apontadas, porque nossa moderna arquitetura se desenvolveu até agora em bases individualistas, preocupada no fundamental com a aparência, a novidade formal, e diferente, que lhe fazem tão próxima do romantismo na literatura e na pintura.

O individualismo, que foi a preocupação, a força, o conteúdo e a própria razão do êxito meteórico, foi também a qualidade essencial do movimento renovador na arquitetura brasileira, que nos levou a associá-lo ao romantismo. Esta primeira etapa de um conteúdo novo, rebelando-se contra uma estagnação passivamente aceita da forma consagrada. E se desencadeia como rebelião anárquica, com aquela nuance de aventureirismo que cobre toda ação romântica ou revolucionária, seja na arte, na política.

Assim como o realismo irrompe nas pegadas do romantismo depois que este esgotou as formas expressivas de sua época, na arquitetura brasileira, cujos primeiros passos se confundem indissolavelmente àquela explosão de criações em pintura, música e literatura que vem dos anos trinta, começa a esboçar, a traços vigorosos, o nascimento do realismo, como designamos esta volta conscienciosa aos princípios da lógica construtiva, deduzindo as formas da função e da técnica, como já apontamos acima em trabalhos de jovens arquitetos de São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul. Não nos referimos a outros estados porque não nos foi possível ainda obter notícia a respeito. Mas sabemos que experiências no mesmo gênero e sentido estético têm surgido na Bahia e no Rio de Janeiro. Por causa disso, não hesitamos em batizar de escola realista as manifestações coerentes da moderna arquitetura brasileira, em resposta aos princípios românticos de sua implantação que, embora coeva das grandes transformações políticas, sociais e artísticas que atravessaram o nosso país no início do século, não chegou a formar escola.

Faltou-lhe a ligadura conceitual de unidade e clareza de propósitos.

No máximo unia, aquele disparatado de brilhantes personalidades, um ideal de socialismo abstrato, comprimidas no grande parêntese genérico do modernismo – prolongamento singular, como



já dissemos, de nosso romantismo. E que em matéria de arquitetura, chegou até nós totalmente desprendido das necessidades do povo brasileiro.

Eis a razão que marca a hora de levantar corajosamente sua crítica e autocrítica: medir sua participação histórica na formação cultural localizando-lhe as articulações mais frágeis que são aquelas de aparência mais forte. Situar o papel das individualidades e, por fim, constatar que um novo caminho já foi aberto a nossa frente.

Um caminho mais longo e difícil, marcado por criações mais caracterizadamente verdadeiras e nacionais, porque é um movimento sinérgico e ascendente, que aproveita a facúndia dos antecessores, aliada à capacidade de formular logicamente as soluções arquitetônicas como podem fazê-lo aqueles que conhecem a realidade.

Unem-se a imaginação e a técnica; o sentimento e a razão; a forma e o conteúdo; o ideal e o real; o projeto e a construção; a intenção e a expressão; a arte e a técnica; e assistimos ao surgimento da grande arquitetura brasileira.

Esta que Ferreira Gullar anteviu quando nos advertia:

“Não podemos viver eternamente de ilusões e de aparências, enquanto os problemas reais, em todos os campos, são compensados por fatos de exceção. Sem pretender dar lições a quem quer que seja, lembro aos arquitetos – e muitos deles já têm consciência disto – que o problema da arquitetura para os profissionais de um país como o nosso não deve se restringir ao campo das realizações individuais, mas que se torna um problema social de grande importância. É hora de derrubarmos os muros erguidos entre os conceitos específicos de arte ou profissão para vermos claro que tais conceitos são falsos, se ignoram a realidade social. Os arquitetos devem lutar para que se crie no país as condições que lhe permitem o exercício real de sua vocação a fim de que eles possam servir ao povo anônimo de sua terra e não apenas às minorias privilegiadas”.

E concluiríamos: mas esta luta deve estar presente na prática da criação arquitetônica.

Brasília, dezembro 1967.

Mini currículo



Luiz Carlos Da Cunha é Livre docente e doutor em Arquitetura pela UFRGS. Catedrático por concurso FAU da UFRGS 1961/64. Professor Titular de Engenharia Civil na UNB (69/83). É autor de *Dialética Urbana* e *Análise e Síntese nas Artes Plásticas*. Prêmio Nacional de Urbanismo com o projeto: Porto Alegre ano 2000. Tem artigos publicados em jornais e periódicos como o *Correio Brasiliense*, *Correio do Povo*, *Zero Hora* e *Civilização Brasileira*.

lckunha@hotmail.com
alexcunham@gmail.com

ⁱ Os Editores se propuseram a um resgate dos arquitetos e urbanistas autores, em número de três, publicados na Revista *Civilização Brasileira*. O presente artigo, cuja publicação, na íntegra, foi autorizada pelo autor, figura na edição ano III mar/abr 68. N.E.

ⁱⁱ Arquiteto Gregorio Zolko. N.E.

ⁱⁱⁱ Arquiteto Adolpho Rubio Morales. N.E.

^{iv} Arquiteto não identificado. N.E.

^v Escultor Galileo Ugo Emendabili. N.E.

^{vi} Arquitetos Roberto Luis Gandolfi, Jose H. Sanchotene, Abraao Assad, Luis Fortes Netto. N.E.

Como citar:

CUNHA, Luiz Carlos Da. O realismo na arquitetura. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.20, e161, p. 1-7, jul./dez./2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/arquitetura/o-realismo>

Submetido em: 2020-09-03

Aprovado em: 2020-09-21



Doze poemas de Matsuo Bashô¹

Gustavo Frade

Professor de Estudos Literários, Literatura Grega e Língua Grega na
Universidade Federal de Juiz de fora

ghmfrade@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/8788212007018941>

Resumo

Tradução de doze hokku (forma mais conhecida como haikai) de Matsuo Bashô com breve introdução e comentários gerais sobre a tradução e específicos sobre cada um dos poemas. Como o gênero oferece o desafio de desenvolver imagens dentro de uma forma fixa extremamente concisa e como a brevidade é marca característica dos poemas, o texto traduzido também segue uma espécie de padrão rítmico 5-7-5 que se aproxima um pouco da contagem japonesa de unidades rítmicas. Como outra marca essencial do gênero é a composição particularmente atenta à construção de imagens e à sequência dessas imagens, essas imagens e a ordem em que elas aparecem no texto são prioridades da tradução. A seleção foi feita com o objetivo de apresentar poemas dedicados a cada uma das estações do ano, de bom humor, de reflexão introspectiva, de algum pensamento sobre a poesia e ainda um caso de métrica peculiar.

Palavras-chave: Bashô, haikai, haiku, hokku, poesia japonesa.

¹ Atualização com dois poemas extras do texto Dez poemas de Matsuo Bashô, publicado na revista *Em Tese*, v. 20, n. 2, 2014, p. 137-146.
Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e160, p. 1-16, jul./dez., 2020.
ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/poesia/doze-poemas-de-matsuo-basho>



Matsuo Bashô e o haikai²

Acredita-se que, em 1644, na antiga província de Iga, localizada em Honshû, a maior ilha que forma o território do Japão, nasceu Matsuo Kinsaku, que depois recebeu o nome de Matsuo Munefasa.³ Diz-se que quando se mudou do centro da capital do xogunato, Edo (atual Tóquio), para Fukagawa, na periferia, chamava a atenção em sua cabana uma bananeira plantada, de uma variedade japonesa que não dá frutos, chamada de bashô (Musa basjoo). Em pouco tempo, bashô passou a designar a cabana e também o poeta que hoje é o mais popular do século XVII japonês.

Dois termos são importantes para uma classificação do gênero dos mais famosos poemas de Bashô: haikai e hokku. Pela recepção ocidental no século XX, adquire importância também o termo haiku. O famoso padrão de cinco unidades rítmicas introdutórias, sete como desenvolvimento e mais cinco como conclusão (5-7-5), desenvolveu-se a partir de formas anteriores. A expressão poética em língua japonesa mais tradicional da aristocracia dos séculos VIII a XII era o gênero clássico chamado de waka, composto pelo padrão 5-7-5-7-7. Nos séculos seguintes, tendo o waka como base, surgiu o renga, em que mais de um poeta, em performance coletiva, se alternavam ligando em sequência estrofes de 5-7-5 e 7-7, expandido a antiga forma de poema curto.

O haikai surge como uma estética específica ou um modo particular de pensar a arte poética aplicada ao renga. Era o haikai no renga, “renga cômico” ou “bem humorado”, abandonando alguns elementos da estética aristocrática do waka e introduzindo o uso de palavras e temas mais populares. Pelo sucesso de público, alguns poetas que se destacavam podiam ganhar a vida como haikaishi, mestres do haikai. As escolas poéticas proliferavam, entre elas, a escola Shômon, de Bashô. Ele introduz um tom mais sério aos poemas e aplica sua estética a outros meios, como a pintura e a escrita em prosa.

Os mais famosos poemas de Bashô são hokku. A forma que se popularizou no Brasil como haikai ou haikai e desenvolveu tradição própria é inspirada pelo hokku, que designa a estrofe inicial

² Embora a proposta aqui seja apenas a tradução, por se tratar, em geral, de um gênero de familiaridade parcial para um leitor de língua portuguesa, incluo aqui uma pequena introdução informativa feita a partir de uma leitura de David Landis Barnhill (2004). Preciso admitir que não sou um especialista acadêmico da área, mas um leitor com interesse pela prática da tradução e do exercício poético. Por esse motivo, os comentários de leitores e avaliadores me foram especialmente úteis.

³ Makoto Ueda (1992, p.17), ao informar sobre essa multiplicidade de nomes, menciona que era prática comum mudar o nome de uma criança ao longo da infância.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e160, p. 1-16, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/poesia/doze-poemas-de-matsuo-basho>



daquelas sequências compostas em conjunto. Essas primeiras estrofes, com o padrão rítmico 5-7-5, seguiam certas convenções de composição: constituíam uma unidade de sentido e apresentavam kigo, uma palavra que (para um receptor japonês do século XVII ou conhecedor da tradição poética) remeteria a uma estação do ano específica. O hokku, desse modo, tem como especialidade captar, de forma sucinta, imagens da experiência humana diante da natureza e das mudanças do espaço e do tempo.

Pela posição especialmente importante nos poemas compostos em conjunto e por ter um sentido independente, poetas começaram a compor hokku sem pressupor uma continuação da sequência. No século XIX, Masaoka Shiki e outros poetas revitalizaram a composição dos poemas curtos, com unidade completa e esquema rítmico 5-7-5. Eles usaram o termo haiku para diferenciar sua nova produção daquela dos antigos mestres do haikai compositores de hokku.

Introdução à tradução

Nas edições japonesas, o poema é geralmente impresso como um verso único (uma só linha, às vezes na vertical, lida de cima para baixo). Ainda assim, é claramente distinguível a estrutura em três partes que sugere a tradução em três versos.

Quanto aos aspectos formais do poema, toda adaptação é problemática e as possibilidades são diversas. Como o gênero oferece o desafio de desenvolver imagens dentro de uma forma fixa extremamente concisa e como a brevidade é marca característica dos poemas, o texto traduzido também segue uma espécie de modelo análogo que também tem como base uma estrutura 5-7-5. Esse padrão inclui na contagem as sílabas finais átonas ao mesmo tempo em que permite o uso de tônicas no fim do verso. Essa escolha produz um verso bem curto e que se aproxima um pouco mais da contagem japonesa de unidades rítmicas, chamadas de on (literalmente, “som”)⁴. Mesmo com a diferença de apresentação entre o texto em japonês e o texto em português, a forma utilizada aqui tenta produzir uma leitura que se aproxima da duração da leitura do texto em japonês.⁵

⁴ Uma característica que pode causar estranhamento em quem lê o texto japonês transliterado esperando sempre o formato 5,7 e 5 sílabas é que sílabas longas como o “ô” (“o” longo, transcrito também “ō”, “ou”, “oo”) e ditongos, como “ai” podem contar como duas unidades. A consoante nasal “n” em final de palavra também pode contar como unidade por si só. Por isso eu utilizo “unidade rítmica”. Outro estranhamento, conforme apresentaremos adiante, é que o poema nem sempre segue esse formato.

⁵ Para uma leitura corrente, as ligações vocálicas em português são consideradas como sílaba única, conforme a métrica tradicional.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e160, p. 1-16, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/poesia/doze-poemas-de-matsuo-basho>



Jogos sonoros como a aliteração, que na tradição ocidental costuma sugerir que o leitor estabeleça relações entre as palavras, não são especialmente significativos na composição dos poemas⁶. Eles acontecem na tradução de forma semelhante à que acontecem no texto original: subordinados ao sentido das expressões e à construção das imagens.⁷

Outra marca essencial do gênero é a composição particularmente atenta à construção de imagens e à sequência dessas imagens. Por isso, as imagens e a ordem em que elas aparecem no texto são prioridades da tradução.

A seleção foi feita com o objetivo de apresentar poemas dedicados a cada uma das estações. Ela apresenta exemplos que correspondem a certa ideia comum sobre haikai (a contemplação de uma imagem natural), exemplos que não correspondem, exemplos do uso de diferentes expressões que identificam uma estação, de fórmulas semelhantes em contextos diferentes, do bom humor, da reflexão introspectiva e de algum pensamento sobre a poesia. O início pelo outono é arbitrário, apenas compondo uma sequência que parte de alguma melancolia e seriedade, passa por uma primavera contemplativa, por um verão bem-humorado e termina com um poema muki, sem identificação sazonal.

Como a seleção final passa também pelo resultado da tradução, ocorreu, a princípio por acaso, algo que não deixa de ser potencialmente interessante para o leitor: três poemas, que aparecem em coletâneas e edições de hokku, contêm desvios métricos do padrão (um 6-7-5, um 5-8-5 e um 5-5-7). Essas variações são reproduzidas na tradução e comentadas na seção posterior.

Para o recorrente conflito na prática da tradução entre manter elementos da cultura de partida ou adaptá-los para aproximá-los ao leitor da cultura de chegada, não há aqui uma norma fixa. Cada poema sugere uma ou outra abordagem conforme as melhores soluções encontradas.

A datação dos poemas é indicada por Barnhill (2004).

⁶ Conforme me advertiu um avaliador anônimo.

⁷ E, em português, com manutenção apenas da repetição, não necessariamente da repetição de um mesmo som específico.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e160, p. 1-16, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/poesia/doze-poemas-de-matsuo-basho>



Fotografia de Ricardo Carranza

Tradução

OUTONO

見送りのうしろや寂し秋の風

miokuri no / ushiro ya sabishi / aki no kaze

(1688)

Na despedida

as costas! Solitário

vento de outono.

旅に飽きてけふ幾日やら秋の風

tabi ni akite / kyō ikuka yara / aki no kaze

(1688)

Cansei da viagem

hoje faz quantos dias?

Vento de outono



物いへば唇寒し秋の風

mono ieba / kuchibiru samushi / aki no kaze

(entre 1684 e 94)

Quem abre a boca

sente os lábios gelados.

Vento de outono.

INVERNO

冬の日や馬上に氷る影法師

fuyu no hi ya / bashō ni kōru / kagebōshi

(entre 1687 e 88)

O sol de inverno:

a cavalo congela

a minha sombra.

霜を着て風を敷き寝の捨子哉

shimo o kite / kaze o shikine no / sutego kana

(entre 1662 e 1669)

Veste geada

e se forra de vento

bebê na rua.

PRIMAVERA

蝶鳥の浮つき立つや花の雲

chō tori no / uwatsuki tatsu ya / hana no kumo

(entre 1684 e 1694)

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e160, p. 1-16, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ◆ Desde 2005 ◆ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/poesia/doze-poemas-de-matsuo-basho>



Borboletas e
aves agitam voo:
nuvem de flores.

なほ見たし花に明け行く神の顔
nao mitashi / hana ni ake yuku / kami no kao
(1688)

Quero ainda ver
nas flores no amanhecer
a face de um deus.

古池蛙飛び込む水の音
Furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto
(1686)

No velho lago,
o sapo pula dentro:
barulho d'água.

VERÃO

ほととぎす今は俳諧師なき世哉
hototogisu / ima wa haikaishi / naki yo kana
(entre 1681 e 1683)

Vozes das aves.
Nessas horas, um poeta
não tem mais mundo.

わが宿は蚊の小さきを馳走かな



waga yado wa / ka no chiisaki o / chisō kana
(1690)

Na minha casa
pernilongo pequeno
é o que ofereço...

五月雨に鶴の足短くなれり
samidare ni / tsuru no ashi / mijikaku nareri
(1681)

Chuva de verão:
perna de garça
agora fica curta.

SEM ESTAÇÃO

月花もなくて酒のむ独りかな
tsuki hana mo / nakute sake nomu / hitori kana
(1689)

Que lua, que flor
nada, bebo umas doses
aqui sozinho.

Comentários

miokuri no / ushiro ya sabishi / aki no kaze
Na despedida / as costas! Solitário / vento de outono.

As imagens se acumulam em progressão. A primeira palavra, *miokuri* (despedida) estabelece o contexto (a partícula *no* pode ter um sentido de indicar o assunto ou pode ser possessivo, “as costas



da despedida”, “por trás da despedida”).⁸ Em seguida, *ushiro* (atrás, costas), talvez a imagem mais básica de uma despedida, seja dando as costas, seja vendo as costas de quem parte. Há aqui o uso de uma organização textual característica do *hokku*, com as partículas chamadas de *kireji* (palavra que corta). Elas indicam ênfase e marcam o fim do poema ou uma cesura. As mais utilizadas são *ya* (que aparece nesse caso) e *kana* (que costuma aparecer no fim dos poemas e receberá atenção no comentário ao quarto poema desta seleção). *Ya* enfatiza a imagem antecedente, divide o poema em duas partes e sugere que o receptor as relacione. Na tradução, o ponto de exclamação tenta reproduzir a cesura no meio do verso e a intensidade emocional provocada pela visão das costas. Solitário é o *aki no kaze* (vento de outono). A natureza aparece como um reflexo do corpo que agora recebe sozinho esse vento pouco confortável, reforço melancólico de sua solidão.

tabi ni akite / kyō ikuka yara / aki no kaze

Cansei da viagem / hoje faz quantos dias? / Vento de outono.

Não estamos mais na despedida, mas “na viagem” (*tabi ni*). O poema aparenta ter uma unidade rítmica a mais que o tradicional (formando 6-7-5)¹⁰. O verbo *akiru* é “cansar-se”, não no sentido de fadiga física ou mental, mas de aborrecer-se ou perder o interesse em algo. A viagem aparece não como lazer ou diversão, mas como o caminho longo, percorrido aos poucos, que logo se torna fastidioso, quem sabe, como metáfora comum de qualquer atividade humana que se estende no tempo. Literalmente, a pergunta é formada por: *kyō* (hoje) *ikuka* (“quantos dias” ou “que dia”) *yara* (que pode indicar semelhança, “tal qual”, e alguma incerteza). O aborrecimento é resultado da repetição de um esforço e não há perspectiva de alívio imediato, porque os dias seguintes, como os anteriores, exigirão a continuação das atividades semelhantes às de hoje. Essa perspectiva é concluída com o vento de outono, seja ele um acréscimo melancólico às condições de viagem, uma triste hostilidade adicional do caminho ou um sopro de tédio.

mono ieba / kuchibiru samushi / aki no kaze

Quem abre a boca / sente os lábios gelados. / Vento de outono.

⁸ Transmite-se a anotação de que se trata de um poema sobre a partida de Yasui, um discípulo (cf. BARNHILL, 2004, p. 81, 203).
Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e160, p. 1-16, jul./dez., 2020.
ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/poesia/doze-poemas-de-matsuo-basho>



Aqui começamos por uma condicional, que, literalmente, poderia ser traduzida por “se falar alguma coisa”. Em posição central, a consequência: o substantivo *kuchibiru* (“lábios”) modificado pelo adjetivo *samushi* (“frios”). Na coleção de Barnhill (2004, p. 38) esse poema é introduzido como um dito de sabedoria propondo que não se fale das falhas alheias e não se vanglorie das próprias virtudes. Nesse sentido, tudo aquilo que é dito pode se voltar contra quem fala, de modo que é mais sensato o silêncio. De todo modo, o desconforto ou a vulnerabilidade que o falador traz para si mesmo é representada imagetivamente pelo frio, que acomete os lábios e leva ao conclusivo *aki no kaze*, “vento de outono”. O vento de outono ressalta que o resultado da má comunicação entre as pessoas, de se dizer o que não deveria ser dito, é a melancolia. A tradução busca se aproximar dos provérbios em português, com uso de “quem” onde se poderia se esperar o “se” e com a inserção de um verbo conjugado no presente, “sente”, aproveitando a sugestão sensorial do adjetivo. A expressão “abrir a boca”, além de expansão da imagem dos lábios, marca em português o sentido desse “falar” condicional (*ieba*) como algo negativo.

fuyu no hi ya / bashō ni kōru / kagebōshi

O sol de inverno: / a cavalo congela / a minha sombra.

Mais uma vez, na esfera da viagem e do trabalho, agora certamente enfrentando condições naturais ameaçadoras. O inverno (*fuyu*) abre o poema com seu dia (*hi*). As imagens seguintes se constroem como oposições ao calor e à luz, o que justifica a especificação de sentido do dia como “sol”. Aqui *ya* corta o fim do que seria o primeiro verso. Como, na sequência de imagens, o sentido é de corte, mas com sugestão de relacionar as duas partes formadas, essa relação pode ser traduzida com o uso de dois pontos. O segundo verso é formado por *Bashō ni* (“montado a cavalo”) e por *kōru* (congelar, intransitivo). O poema termina com a sombra (*kagebōshi*, ocupando toda a última parte). A imagem diz algo sobre o frio, capaz de congelar a sombra que já é por si só uma contraposição ao sol, mas é também a imagem do próprio cavaleiro e seu estado sob o insuficiente sol do inverno (quase como “eu, que me tornei uma sombra”).

shimo o kite / kaze o shikine no / sutego kana

Veste geada / e se forra de vento / bebê na rua.



Shimo é a geada, como objeto (marcado pelo *o*) de *kiru*, vestir. *Kaze* é o vento. *Shikine* parece formado por *shiki* (forro ou esteira) e *ne* (dormir), ou seja, algo com o qual se forra o chão. *Sutego* é criança abandonada, o bebê largado pelos pais à própria sorte, sem nada. Nesse caso, em pleno inverno. *Kana* é um *kireji* (palavra que corta), que aparece muito em finais de poema, produzindo um fecho enfático, sugerindo uma reflexão ou intensidade emocional. Os elementos naturais aqui cumprem uma função peculiar, uma vez que sua hostilidade, na verdade, revela-se uma consequência da hostilidade do mundo humano.⁹

chō tori no / uwatsuki tatsu ya / hana no kumo

Borboletas e / aves agitam voo: / nuvem de flores.

No original, borboletas (*chō*) e pássaros (*tori*) aparecem na primeira parte. Na segunda, o movimento dos dois tipos de animais é descrito: *uwatsuki*, como substantivo formado a partir de *uwatsuku*, (“estar inconstante”, “inquietar-se”) e *tatsu*, que tem o sentido de “levantar”. A construção é algo como “levanta o movimento agitado das borboletas e pássaros”. A imagem final, com *hana* (flor) e *kumo* (nuvem) é como a condensação imagética da revoada. Como uma manifestação da própria primavera, os passarinhos e borboletas se tornam cor em movimento no ar.

nao mitashi / hana ni ake yuku / kami no kao

Quero ainda ver / nas flores no amanhecer / a face de um deus.

Nao (além disso, ainda, ainda mais) inicia a primeira parte, completada com *mitashi*, forma desiderativa do verbo *miru*, ver. Dessa vez o poema não se inicia com uma imagem, mas com a manifestação da curiosidade quanto às imagens que o mundo pode oferecer. Essa imagem desejada, antes de se dar a ver no poema, é contextualizada com outra imagem: “nas flores” (*hana ni*), com a “aurora” ou o “sol nascente” (*ake*) vindo (*yuku*). A última parte apresenta o objeto do desejo: o rosto (*kao*) de uma divindade (*kami*¹⁰). No desejo pela imagem, sugere-se a busca por um momento

9 Observa-se nesse poema a alusão a um *waka* de Fujiwara no Yoshitsune (1169-1206) que apresenta uma queixa sobre dormir na noite gelada só com um forro frio, tendo que se cobrir com as mangas de uma roupa leve, e sozinho. A situação do bebê abandonado estabelece outra escala de desamparo (Cf. BARNHILL, 2004, p.160-1).

10 Conforme explica Joseph M. Kitagawa (1987, p.120-1), *kami* são seres divinos ou sagrados, associados a elementos naturais (tanto vivos, como animais, quanto inanimados), que possuem qualidades ou poderes extraordinários e são dignos de reverência.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e160, p. 1-16, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ◆ Desde 2005 ◆ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/posia/doze-poemas-de-matsuo-basho>



transcendental a partir do contato com a natureza e sua beleza¹¹. Ou a experiência de um contato com algo além do mundo humano¹².

Furu ike ya / kawazu tobikomū / mizu no oto

No velho lago, / o sapo pula dentro. / Barulho d'água.

O poema mais famoso e mais traduzido de Bashō começa projetando o seu cenário. *Ike* pode ser um pequeno lago natural ou artificial, mas sua caracterização como velho (*furu*), provavelmente afetiva, pode sugerir um lago ornamental. A partícula *ya* corta da montagem cenográfica para a ação, e temos, então, o sapo ou rã (*kawazu*) e o verbo *tobikomū*. Tatiane Sousa (2007, p. 76-7) explicita o sentido do verbo *tobikomū* como a junção dos dois verbos que o compõem: *tobu* (voar) e *komu* (entrar). O mergulho, esse voo para dentro do lago, tem como resultado o som (*oto*) atribuído à água (*mizu*) pela partícula *no*. James Hoyt (2011, p. 18-20) indica que, na poesia japonesa da época, o *kawazu* estava relacionado à estação da primavera e aparecia nos poemas acompanhado pela ação de emitir o seu próprio som: coaxar (recorrentemente indicado pelo verbo *naku*, como o som ou canto de vários animais). No fim, se é a percepção do som da água que permite recuperar todo o cenário e a ação apresentadas nas imagens anteriores, ou se esse som é apenas a conclusão de uma pequena cena de contemplação, temos, em qualquer das duas hipóteses, um ruído final que parece subverter as expectativas tradicionais.

hototogisu / ima wa haikaishi / naki yo kana

Vozes das aves. / Nessas horas, um poeta / não tem mais mundo.

Hototogisu é a denominação (onomatopaica, como “cuco”) do cuco-pequeno (*Cuculus poliocephalus*), cuco asiático de canto apreciado.¹³ O nome da ave corresponde a toda a primeira

11 Joseph M. Kitagawa (1987, p.128) acrescenta que no pensamento Xintoísta “o mundo é permeado pela natureza sagrada, de modo que cada montanha, rio árvore, pedra e ser humano é potencialmente um objeto de veneração” (p.128).

12 David Landis Barnhill (2004 p.197-8) comenta que Bashō, em seu livro de relatos de viagem *Oi no Kobumi* (que pode ser traduzido como *Notas da Mala*, porque *oi* é uma caixa de madeira levada nas costas) comenta sobre esse poema, composto a respeito do monte Kazuraki. Bashō diz que o que se contava na região é que o deus (*kami*) ali presente, Hitokotonushi-no-kami, tem um rosto horrórico e, por isso, as pessoas o insultavam. Nesse caso, a curiosidade do poeta passa a incluir, provavelmente com bom humor, a busca pela feiura especial da divindade que parece habitar um lugar belo ou desejo de reverenciar essa divindade propriamente.

13 Seu canto pode ser escutado nos seguintes links: <https://www.youtube.com/watch?v=Zm9-TaWCWRM> e <https://www.youtube.com/watch?v=iH6UAfbDsP8> (acessados no dia 16 de junho de 2020) ou procurando por ホトトギス.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e160, p. 1-16, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ◆ Desde 2005 ◆ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/poesia/doze-poemas-de-matsuo-basho>



parte e traz em si também o seu canto e a audição deste, algo como “escuto o cuco”. O problema é que esse pássaro não sugere um canto bonito para um leitor brasileiro. É mais provável que traga à mente um velho relógio de desenho animado. Da segunda parte em diante, há um comentário bem humorado sobre o canto com uma imagem exagerada: *ima wa* (agora), *haikaishi* (mestre do *haikai*); *naki* (não há), *yo* (mundo) e *kana*. A segunda parte tem uma unidade rítmica a mais que o padrão (5-8-5)¹⁴. Nesse poema a natureza, fonte de inspiração constante, tem um valor estético reconhecido como superior à arte humana, a ponto de esvaziar sua necessidade. Entretanto, a perda de interesse pelos poetas ou a perda do interesse em compor ao escutar o cuco-pequeno, que sugere silêncio das pessoas perante a melodia natural, tem expressão enquanto poema que revela a experiência humana diante da natureza (e alguém poderia dizer que é exatamente esse o mundo do mestre do *haikai*).

waga yado wa / ka no chiisaki o / chisō kana

Na minha casa / pernilongo pequeno / é o que ofereço...

O poema começa com *waga*, um possessivo (meu/minha) e *yado*, que pode ser uma residência, um alojamento, uma pousada, estabelecidos como o assunto (*wa*). A imagem seguinte é formada por *ka* (mosquito) e *chiisaki* (“pequenez” do mosquito, pela atribuição do possessivo *no*), completando a segunda parte do poema. Por fim, uma terceira imagem, *chisō*, que significa uma cortesia que se oferece a alguém ou a refeição que se serve a um hóspede. O corte *kana* direciona a atenção a *chisō*, como se chamando a atenção para a situação do anfitrião (sua presença é marcada no primeiro verso pelo possessivo *waga*) que não tem a nada a servir para um hóspede ou visita que recebe, exceto a garantia de que ao menos os mosquitos são pequenos. Um só substantivo condensa o elemento social de receber alguém, a desculpa pela recepção imprópria (com uma sugestão à pobreza, pela falta do que servir) e a compensação bem humorada.

samidare ni / tsuru no ashi / mijikaku nareri

Chuva de verão: / perna de garça / agora fica curta.

Do conjunto, essa é a tradução mais adaptada ao clima e fauna brasileiros, então é necessário apresentar as ressalvas. Traduzo *samidare* (literalmente: “chuva do quarto mês lunar”) como “chuva

14 Seria uma indicação do mestre do *haikai* que perde a linha ou só a forma a serviço da imagem e da ideia?

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e160, p. 1-16, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/poesia/doze-poemas-de-matsuo-basho>



de verão”, mas a palavra indica, na verdade, as longas chuvas da estação chuvosa japonesa (*tsuyu*). Não cai com breves pancadas violentas, mas com entediante insistência que se estende por semanas antes do início do calor do verão. Apesar da diferente de qualidade da chuva que a imagem de *samidare* e “chuva de verão” sugerem, mantive a associação da chuva com a época úmida do ano. Também *tsuru*, o pássaro muito representado (mas em voo, pernas recolhidas) em formato de origami, não é exatamente uma garça, mas um grou (família *Gruidae*), ave de pernas (*ashi*) longas. A primeira parte estabelece o contexto, a segunda foca as pernas do grou e na terceira temos a ação: tornar-se (*nareri*) curto (*mijikaku*). O alagamento é sugerido sem ser diretamente mencionado. Assim, compõe-se a cena em que um dado natural essencial (ou, se não essencial, ao menos esperado), o comprimento das pernas da garça, é subvertido pela própria natureza.¹⁵ A subversão do naturalmente esperado é realizada no próprio texto e é até mesmo sutilmente comentada. O que seria o segundo verso, que corresponde exatamente à perna do grou, não tem as sete unidades rítmicas esperadas, mas apenas cinco. O verso final explica o fenômeno da parte anterior e repõe as duas sílabas que integram o total de dezessete configuradas num formato 5-5-7.

tsuki hana mo / nakute sake nomu / hitori kana

Que lua, que flor / nada, bebo umas doses / aqui sozinho.

A primeira parte introduz uma imagem com a lua (*tsuki*) e flor(es) (*hana*) também (*mo*), mas a primeira palavra da segunda parte quebra a expectativa negando a presença (*nakute*, “não há”). A ação na verdade é a de beber (*nomu*) *sake*, que pode ser o saquê mesmo, a bebida fermentada de arroz que no século XVII era bem popular e muito produzida, mas pode também ser uma palavra mais genérica para bebidas alcoólicas em geral. À negação bem humorada dos elementos naturais tradicionais da poesia e ao anúncio da bebida segue a palavra *hitori* (sozinho) e o corte reflexivo do *kana*, fechando o poema com um direcionamento à introspecção. O movimento do poema parece uma brincadeira com as imagens tradicionais e uma entrada na vida do humano isolado das paisagens, seja por dispensá-las pela bebida solitária ou pela

¹⁵ Makoto Ueda (1992, p.73) transmite comentários de que se trata de uma resposta (bem humorada) a um trecho do *Zhuangzi* (antigamente transliterado *Chung Tzu*), um dos textos fundadores do Taoísmo no século IV a.C. É o seguinte trecho: “As pernas do pato são curtas, mas se você as estica, o aflige. As pernas do grou são compridas, mas se você as encurta, o entristece. Assim também é a natureza: o comprido nada tem que deva ser quebrado; o curto nada tem que deva ser esticado.” (HAMILL;SEATON, 2005, p.53). Para Bashô o mundo não parece tão simples, repleto de variações possíveis e condições específicas.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e160, p. 1-16, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/poesia/doze-poemas-de-matsuo-basho>



falta de belezas apreciáveis.¹⁶

Referências

BARNHILL, David Landis. **Basho's Haiku: Selected Poems by Matsuo Basho**, translated by, annotated, and with introduction by David Landis Barnhill, Albany: State University of New York Press, 2004.

HAMILL, Sam; SEATON, J. P. **Chuang Tzu: ensinamentos essenciais**. Traduzido e organizado por Sam Hamill e J. P. Seaton (tradução do inglês de Eduardo Pereira e Ferreira). São Paulo: Cultrix, 2005.

HOYT, James. *Silkworms and Silverfish: Creeping Things in Haiku*. Bloomington: Xlibris, 2011.

KITAGAWA, Joseph M. **On Understanding Japanese Religion**. Princeton: Princeton University Press, 1987.

SOUSA, Tatiane de Aguiar. **Haikais de Bashô o oriente traduzido no ocidente**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2007.

UEDA, Makoto. **Basho and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary**. Stanford: Stanford University Press, 1992.

¹⁶ O poema é transmitido como comentário sobre uma pintura que representa um homem bebendo (cf. BARNHILL, p.87).

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 15, volume 01, número 20, e160, p. 1-16, jul./dez., 2020.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/poesia/doze-poemas-de-matsuo-basho>



Mini currículo



Gustavo Frade

Nascido em 1987, possui graduação em Letras (2009), mestrado (2012) e doutorado em Estudos Literários (2017), todos realizados na UFMG. Desde 2015 é professor de Estudos Literários, Literatura Grega e Língua Grega na UFJF.

Correio eletrônico: ghmfrade@gmail.com

Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8788212007018941>

Como citar:

FRADE, Gustavo. Doze poemas de Matsuo Bashô. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 15, v. 01, n.20, e160, p. 1-16, jul./dez./2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/arquitetura/o-realismo>

Submetido em: 2020-06-24

Aprovado em: 2020-09-21

