



Arquitetura + Arte

Sumário

Periódico

Análise sensorial do lugar na perspectiva de Juhani Pallasmaa: um estudo de caso na Praia do Pontal, Florianópolis (SC)

Paula Gabbi Polli

Matheus José Rigon

Leonardo de Oliveira Brito

Maristela Moraes de Almeida

Duas faces da modernidade arquitetônica brasileira:

Analogias e diferenças entre o Edifício Conde Matarazzo

em São Paulo e o Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro

Alessandra Bedolini

Um Caminho na Arquitetura Paulista: Observação de casas projetadas pelo arquiteto Sylvio Barros Sawaya

Luís Octavio de Faria e Silva

Daniela Rosselli

Espaço, corpo e cidade: o papel central da experiência do MuBE

Danrlei Silva Felix de Andrade

Fernando Diniz Moreira

Criatividade nos edifícios de escritórios de Carlos Bratke

Wilson Florio

Haron Gabriel



Arquitetura + Arte

Sumário

Magazine

Plano Piloto de Cotia

Edite Galote Carranza

Teoria do Gesto Único

Ricardo Carranza

Espírito Versus Letra: Dilemas Da Tradução Poética

Oleg de Almeida



Análise sensorial do lugar na perspectiva de Juhani Pallasmaa: um estudo de caso na Praia do Pontal, Florianópolis (SC)

Sensory analysis of the place from the perspective of Juhani Pallasmaa: a case study at Praia do Pontal, Florianópolis (SC)

Análisis sensorial del lugar en la perspectiva de Juhani Pallasmaa: un estudio de caso en Praia do Pontal, Florianópolis (SC)

Paula Gabbi Polli

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

paula.polli@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/1957309080165361>

Matheus José Rigon

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

mj.rigon10@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/5047199203930798>

Leonardo de Oliveira Brito

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

leonardodeoliveirabrito@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/7850022866083962>

Maristela Moraes de Almeida

Docente e pesquisadora no Departamento de Arquitetura e Urbanismo e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

arqtela.ma@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/3716913557299337>



Resumo:

Ao considerar a prática projetual arquitetônica na contemporaneidade, evidencia-se a necessidade de repensar as estratégias envolvidas no processo de análise e projeto do espaço habitado, tendo em vista a recorrente priorização da dimensão visual e de atributos de caráter funcionalista, em detrimento de outros aspectos que conformam a totalidade da experiência do lugar. Nesse cenário, o objetivo deste artigo é investigar estratégias de análise sensorial do lugar a partir da perspectiva do arquiteto Juhani Pallasmaa, importante teórico sobre a fenomenologia da arquitetura. Trata-se de uma abordagem realizada na disciplina “Projeto: investigações teórico-práticas”, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina. Como estudo de caso, o trabalho apresenta uma pesquisa de campo caracterizada por visitas exploratórias realizadas pelos autores na Praia do Pontal, em Florianópolis - Santa Catarina. Adota-se uma abordagem fenomenológica de experimentação do lugar, considerando características visuais, qualidades materiais e táteis, padrões de luz e sombra, particularidades sonoras, dinâmicas antrópicas e relações espaço-tempo. Os resultados evidenciam características sensíveis do lugar, expondo uma narrativa sobre a localidade, que contribui para o conhecimento de uma dimensão imaterial que se funde com o caráter material inerente aos espaços, através da associação de elementos como vegetações, rochas, faixas de areia, condicionantes do entorno, bem como fluxos e concentração de pessoas. Sendo assim, a discussão demonstra que a perspectiva de Juhani Pallasmaa pode contribuir como suporte na construção de estratégias para a análise sensorial do lugar, mediante a imersão do arquiteto no espaço habitado, para então descrever e interpretar a experiência vivenciada, o que pode cooperar como uma etapa da formação de práticas projetuais em arquitetura.

Palavras-chave: Fenomenologia da Arquitetura. Análise Sensorial do Lugar. Juhani Pallasmaa.

Abstract:

When considering the architectural design practice in contemporary times, there is a need to rethink the strategies involved in the process of analysis and design of the inhabited space, due to the frequent priority of visual dimension and functionalist attributes, in detriment of other aspects that make the totality of the experience of the place. In this scenario, the objective of this article is to investigate strategies for sensory analysis of the place from the perspective of the architect Juhani Pallasmaa, an important theorist on the phenomenology of architecture. It is an approach carried out in the discipline “Project: theoretical-practical investigations”, in the Postgraduate Program in Architecture and

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e176, p. 1-23, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/377-analise-sensorial-do-lugar-na-perspectiva-de-juhani-pallasmaa-um-estudo-de-caso-na-praia-do-pontal-florianopolis-sc>



Urbanism at the Federal University of Santa Catarina. As a case study, the paper presents field research characterized by exploratory visits made by the authors at Praia do Pontal, in Florianópolis - Santa Catarina. A phenomenological approach to experimentation of the place is adopted, considering visual characteristics, material and tactile qualities, patterns of light and shadow, sound particularities, anthropic dynamics and space-time relations. The results show sensitive characteristics of the place, exposing a narrative about the location, which contributes to the knowledge of an immaterial dimension that merges with material characteristics inherent to the spaces, through the association of elements such as vegetation, rocks, sand strips, conditioning of the surroundings, as well as flows and concentration of people. Thus, the discussion demonstrates that the perspective of Juhani Pallasmaa can contribute to support the construction of strategies for the sensorial analysis of the place through the immersion of the architect in the inhabited space. Therefore, the act of describing and interpreting the lived experience can appear as a step of the formation of design practices in architecture.

Key-words: Phenomenology of Architecture. Sensory Analysis of the Place. Juhani Pallasmaa.

Resumen:

Al considerar la práctica del proyecto arquitectónico contemporáneo, es necesario repensar las estrategias involucradas en el proceso de análisis y proyecto del espacio habitado, teniendo en vista la recurrente priorización de la dimensión visual y de atributos de carácter funcionalista, en detrimento de otros aspectos que conforman la totalidad de la experiencia del lugar. En este escenario, el objetivo de este artículo es investigar estrategias de análisis sensorial del lugar desde de la perspectiva del arquitecto Juhani Pallasmaa, importante teórico sobre la fenomenología de la arquitectura. Se trata de un planteamiento desarrollado en la disciplina “Proyecto: investigaciones teórico-prácticas”, en el Programa de Postgrado en Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Federal de Santa Catarina. Como estudio de caso, el trabajo presenta una investigación de campo caracterizada por visitas exploratorias realizadas por los autores en Praia do Pontal, en Florianópolis - Santa Catarina. Se adopta un enfoque fenomenológico de experimentación del lugar, considerando características visuales, cualidades materiales y táctiles, patrones de luz y sombra, particularidades sonoras, dinámicas antrópicas y relaciones espacio-tiempo. Los resultados evidencian características sensibles del lugar, presentando una narrativa sobre la localidad, que contribuye al conocimiento de una dimensión inmaterial que se conecta con el carácter material inherente al espacio, mediante la



asociación de elementos como vegetaciones, piedras, franjas de arena, condicionantes del entorno, así como flujos y concentración de personas. La discusión demuestra que la perspectiva de Juhani Pallasmaa puede contribuir como soporte en la construcción de estrategias para el análisis sensorial del lugar, a través de la inmersión del arquitecto en el espacio habitado, para entonces describir e interpretar la experiencia vivida, lo que puede cooperar como etapa de la formación de prácticas de proyecto arquitectónico.

Palabras clave: Fenomenología de la Arquitectura. Análisis Sensorial del Lugar. Juhani Pallasmaa.

Introdução

Ao considerar perspectivas do estudo de filósofos como Edmund Husserl [1859-1938], Martin Heidegger [1889-1976] e Maurice Merleau-Ponty [1908-1961], a fenomenologia¹, entendida como o estudo dos fenômenos, apresenta uma projeção que acompanha a constituição de linhas teóricas que nela buscam respostas para a prática projetual arquitetônica. Essas reflexões provocam questionamentos articulados por aspectos da experiência humana com o espaço habitado (NORBERG-SCHULZ, 1975; BOLLNOW, 2008), enfatizando o papel do arquiteto nesse processo.

No campo da arquitetura, essa discussão tem possibilitado explorar maneiras de pensar a relação humana com o meio, tendo em vista o caráter inerente dos indivíduos enquanto seres essencialmente espaciais. Como afirma Nesbitt (2008), a filosofia, por meio da abordagem fenomenológica, ofereceu uma possibilidade de se refletir sobre a relação humana com o espaço e vice-versa. De acordo com a autora, foi por volta da década de 60 que arquitetos passaram a buscar referências na fenomenologia como suporte à prática, particularmente interessados nas relações entre as pessoas e o ambiente.

Os mesmos constroem uma espécie de abordagem própria sobre o processo de projeto, ainda que com similaridades em relação ao tema, ao investigarem atributos sensoriais do espaço habitado. Com isso, evidenciam-se trabalhos realizados por arquitetos como Christian Norberg-Schulz, Peter Zumthor, Steven Holl e, especialmente, Juhani Pallasmaa, autor foco de investigação deste trabalho.

Juhani Pallasmaa apresenta uma abordagem de estudo do ambiente construído baseado em aspectos sensoriais que mediam a sua relação com o corpo do indivíduo. Essa perspectiva reflete no objetivo

¹ A fenomenologia, ou "estudo dos fenômenos", foi concebida na filosofia entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, discutida entre autores como os filósofos Franz Brentano [1838-1917] e Edmund Husserl [1859-1938], que expuseram uma reflexão sobre a ciência, buscando evidenciar o estudo dos fenômenos da maneira como acontecem, em sua completude. O tema desdobrou-se com contribuições de conceitos explorados por outros filósofos, como Martin Heidegger [1889-1976] e Maurice Merleau-Ponty [1908-1961].

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e176, p. 1-23, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/377-analise-sensorial-do-lugar-na-perspectiva-de-juhani-pallasmaa-um-estudo-de-caso-na-praia-do-pontal-florianopolis-sc>



desta pesquisa, que é a investigação de um procedimento de análise do lugar centrado em parâmetros que utilizem características sensoriais. Por isso, a escolha do arquiteto neste artigo ocorre por propor um pensamento que utiliza uma abordagem sensorial no espaço habitado, ao mesmo momento que se encontra abarcado por um repertório teórico e prático em nível mundial.

Parte-se da premissa de que a análise sensorial do lugar pode atuar como mecanismo mediador da comunicação entre o corpo do arquiteto e o corpo do usuário no processo de apreensão do espaço habitado (PALLASMAA, 2011, 2013a, 2013b, 2017, 2018). Acredita-se na importância do conhecimento, pelo pesquisador/arquiteto, de estratégias de análise que incluam atributos sensoriais, de maneira que a experiência vivenciada em determinado lugar permita a identificação das sensações sobre determinado ambiente.

Essa abordagem reflete no processo desenvolvido na disciplina “Projeto: investigações teórico-práticas”, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina onde foi construído um ensaio experimental interpretativo de elementos que compõem a complexidade do espaço habitado. Adotou-se como base o papel do arquiteto e urbanista como agente mediador, através de um estudo de caso convergente com a linha de pensamento fenomenológico da arquitetura.

Para que essa sensibilidade fosse captada, partiu-se da apropriação do discurso teórico-prático exposto por Pallasmaa, buscando aplicá-lo através de um estudo de caso na Praia do Pontal², localizada no norte do município de Florianópolis (Santa Catarina). A pesquisa partiu da busca de reconhecer atributos desse lugar, de modo que a experiência vivenciada pudesse absorver aspectos provenientes de dinâmicas naturais e antrópicas do espaço habitado, detidos por elementos materiais e imateriais.

Trata-se de um estudo de caso desenvolvido através de uma pesquisa qualitativa com procedimento descritivo, baseado em uma relação participante de abordagem exploratória dos autores em relação à experiência (GIL, 1991; MARCONI, LAKATOS, 2011; YIN, 2015). Com base nisso, o trabalho é

² Este trabalho constitui um recorte de um estudo maior, desenvolvido com vistas a uma proposta de intervenção arquitetônica no lugar em questão. A escolha do mesmo se deu em função de uma atividade proposta na disciplina, que tinha como objetivo a realização de estudos em praias da ilha de Santa Catarina, distribuídas entre grupos de estudantes. Por conseguinte, a Praia do Pontal foi selecionada devido à sua singularidade paisagística, expressa através da diversidade de ambiências configuradas nos percursos entre a área urbanizada e as áreas de preservação natural existentes nesse lugar. Ao final da disciplina, as observações sensoriais serviram de base para o desenvolvimento do projeto de um mirante que expressasse a identidade do lugar.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e176, p. 1-23, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/377-analise-sensorial-do-lugar-na-perspectiva-de-juhani-pallasmaa-um-estudo-de-caso-na-praia-do-pontal-florianopolis-sc>



constituído pela fundamentação teórica sobre Juhani Pallasmaa e o modo de pensar corporificado; aliada à formulação dos procedimentos metodológicos que orientaram as saídas de campo realizadas na Praia do Pontal; seguidos pela descrição do lugar e pela apresentação dos achados interpretativos; tendo-se, por fim, as considerações finais a partir do estudo realizado.

Fundamentação Teórica: Juhani Pallasmaa e o modo de pensar corporificado

Nascido em 1936, Juhani Pallasmaa é um arquiteto e professor finlandês que possui uma trajetória marcada por influências fenomenológicas, apresentando obras teóricas e edificadas que revelam a busca de uma perspectiva da arquitetura que a interliga com a fenomenologia. O autor enfatiza aspectos relacionados com os sentidos humanos, a partir de obras que nascem da necessidade de recriar e de descobrir modos de abrigar o indivíduo em sua multissensorialidade, dividido neste trabalho em cinco publicações: “Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos” (PALLASMAA, 2011); “A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura” (PALLASMAA, 2013a), “As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura” (PALLASMAA, 2013b); “Habitar” (PALLASMAA, 2017); e “Essências” (PALLASMAA, 2018).

Essa multissensorialidade expõe a discussão sobre uma arquitetura que repercute na consideração da existência humana, oferecendo a possibilidade de promover a análise sensorial do lugar por meio da relação entre o corpo do sujeito e o ambiente construído. Trata-se do processo de conhecimento de si mesmo, defendido através de uma prática arquitetônica que inclua o conhecimento corporal, enquanto elemento guiado por atributos que se projetam no espaço habitado, como destaca ao afirmar que:

A autenticidade da experiência da arquitetura se fundamenta na linguagem tectônica de se edificar e na abrangência do ato de se construir para os sentidos. Contemplamos, tocamos, ouvimos e medimos o mundo com toda nossa existência corporal, e o mundo que experimentamos se torna organizado e articulado em torno do centro do nosso corpo.

(PALLASMAA, 2011, p. 61)

Para o autor, a exclusividade da visão pode provocar um distanciamento, enquanto o toque é o sentido da proximidade, de modo que o tato se torna um eixo principal que abarca todos os sentidos, uma vez que recobre todo o corpo, desenvolvendo-se em um papel diferente do princípio único da visão. Nessa perspectiva, a visão pode ser um sentido restritivo da experiência, ao contrário de um enfoque no corpo como um todo, que permite experimentar a materialidade revelada a partir da verdadeira essência, por meio da pele que permite absorver a matéria.



Como consequência, o espaço construído participa da vida humana, sendo que, em vez da mera visão, ou dos cinco sentidos clássicos, ele pode integrar várias esferas da vivência sensorial, que interagem e fundem entre si na totalidade da experiência. Trata-se de uma multissensorialidade, cujas características do espaço são medidas, por exemplo, igualmente pelos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos, ou seja, por todo o corpo humano.

Entende-se que o estímulo dos sentidos pode aperfeiçoar a prática da arquitetura, que pode ser entendida de diversas maneiras a partir da sua corporalidade. Do ponto de vista do processo de projeto, Juhani Pallasmaa acredita que o arquiteto experimenta o espaço habitado considerando a si próprio como recurso metodológico. Existe uma preocupação com a perspectiva do corpo, com recomendações específicas que remetem a uma sensibilidade que desperta todos os sentidos humanos. Sobre isso, o autor discorre que:

Uma edificação é encontrada, não apenas vista; ela é acessada, confrontada, adentrada, relacionada com nosso corpo, percorrida e utilizada como um contexto e uma condição para diversas atividades e coisas. Uma edificação direciona, confere escala e emoldura ações, relações, percepções e pensamentos. (PALLASMAA, 2013a, p.124)

Percebe-se, a partir disso, que o espaço habitado possui relações com as condições do ser humano, ou seja, projetar envolve um modo de pensar corporificado, que ocorre por conta dos sentidos do corpo humano, além da arquitetura em si. Assim, as experiências entre o ambiente construído e a sensorialidade podem fundir-se em uma única dimensão, penetrando consciências, de modo que o arquiteto pode se comunicar com o corpo do frequentador que vivencia o ambiente, intermediando a leitura sensorial do lugar no processo de projeto arquitetônico.

A análise sensorial do lugar na perspectiva de Juhani Pallasmaa

Ao considerar a presença do lugar, verifica-se a importância dos aspectos sensoriais no discurso de Juhani Pallasmaa, de maneira que o corpo do sujeito é o meio pelo qual se vivencia a experiência do ambiente construído, sendo envolvido por um compilado de condicionantes. Trata-se de fenômenos detectados por uma investigação baseada em descrições interpretativas, que são traduzidas em procedimentos metodológicos no processo de projeto, para posterior atribuição na concepção arquitetônica.

De acordo com Pallasmaa (2013b, p. 113), “projetar é sempre buscar algo previamente desconhecido, uma exploração em território desconhecido; e o processo de projeto propriamente dito [...] precisa



expressar a essência desta jornada mental”. Dentre as maneiras de projetar disponíveis para a arquitetura, ressaltam-se, a partir do olhar deste arquiteto, aquelas que auxiliam na conexão da imaterialidade com a materialidade, fazendo com que dimensões sensíveis do lugar se tornem componentes da própria prática do projeto arquitetônico.

Nesse processo, evidencia-se a construção de um pensamento complexo, tratando de aspectos sensoriais no contato direto do sujeito ligado à experiência do ambiente, onde as funções táteis do corpo humano são evidenciadas na relação de cada indivíduo com o espaço, como também em sua projeção no âmbito coletivo. Trata-se de uma experiência interpretada por conteúdos empíricos do indivíduo ou de grupos, que se estruturam “[...] com base nos significados e valores nele refletidos [...], consciente ou inconscientemente” (PALLASMAA, 2017, p. 60).

Por conseguinte, o autor acredita que a atividade do arquiteto envolve realizar a leitura sensorial do lugar, para “intuir ou simular a experiência da entidade não-existente em termos físicos [...] enquanto [...] imaginar a atmosfera ou a sensação [...]” (PALLASMAA, 2018, p. 114-115). Nesse sentido, a arquitetura pode envolver uma modalidade sensorial que tende a enfatizar, seja quando abrandar ou quando propaga seus efeitos, evidenciando um movimento articulado pelo existente.

Nota-se, a partir disso, a aproximação com uma perspectiva proposta pela fenomenologia, que se volta intencionalmente para uma relação com o ambiente, construída na experimentação das pessoas em relação aos fenômenos que as rodeiam. Seguindo esse raciocínio, entende-se que, além do estímulo visual do observador, para que a experiência esteja centrada no corpo, existe a necessidade de ligação com o conteúdo de elementos que incorporam aspectos sensoriais.

Afinal, essa perspectiva demonstra que a análise sensorial do lugar pode ser pertinente no processo de projeto, com vistas à conformação de propostas capazes de despertar uma experiência multissensorial por parte dos usuários. Isso remete à busca de uma leitura atenta com base na interpretação das experiências vivenciadas em determinado espaço habitado, como é o caso, neste trabalho, da praia do Pontal.

Análise sensorial da Praia do Pontal

Também conhecida como Praia da Daniela, a Praia do Pontal, estudo de caso proposto neste trabalho, encontra-se em um distrito situado no norte da ilha de Santa Catarina, no município de Florianópolis (SC). Localizada junto ao acesso à Baía Norte, ela teve sua urbanização iniciada na década de 1970,



acompanhando o processo de urbanização de caráter turístico ocorrido junto às praias do norte da ilha de Santa Catarina, descrito por Bueno (2006).

O local tem sua face principal voltada para o mar, estando a faixa de areia da praia separada do seu entorno urbano por uma faixa de restinga. A área é também caracterizada pela presença de uma curva orientada para a porção sul da ilha, formando um pontal, delimitado em sua face sudeste pela foz do Rio dos Ratores (fig.1). Destaca-se, ainda, a existência de formações de mangue nas proximidades do pontal e junto à foz do Rio dos Ratores, as quais fazem parte da Estação Ecológica de Carijós, unidade de conservação federal de proteção integral.

O estudo da área em questão deu-se a partir da realização de visitas exploratórias, com a captura de fotografias, seguidas pela descrição e interpretação das experiências. Ancorado no olhar proposto pelo autor, o processo de análise sensorial do lugar baseou-se na consideração dos elementos presentes em relação com o corpo, considerando a interação entre o meio natural, a presença antrópica e o ambiente construído (PALLASMAA, 2011, 2013a, 2013b, 2017, 2018). No local, as visitas ocorreram em três diferentes dias e horários (fig. 2).



Figura 1 – Mapa de localização da Praia do Pontal. Fonte: Google Maps (2019), editado pelos autores.

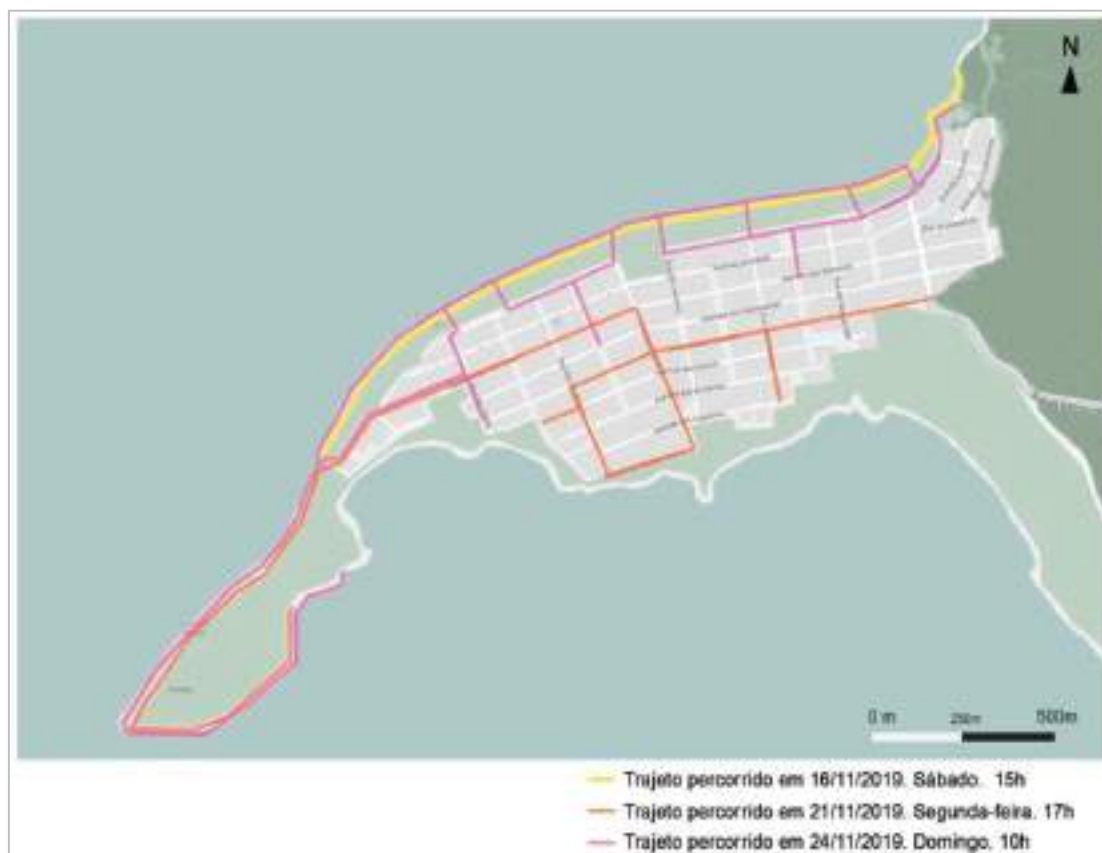


Figura 2 – Mapa ilustrativo dos trajetos percorridos durante as visitas realizadas. Fonte: Os autores (2019).

A partir das visitas exploratórias realizadas no âmbito da praia e sua articulação com o entorno, adotou-se uma abordagem fenomenológica de experimentação do lugar, considerando características visuais, qualidades materiais e táteis, padrões de luz e sombra, particularidades sonoras, dinâmicas antrópicas e relações espaço-tempo. Esse repertório orientou a estrutura descritiva das experiências, colaborando na construção de uma estratégia de análise do lugar guiada por atributos sensoriais, por meio das relações do corpo que media e é mediado pela experiência (PALLASMAA, 2011, 2013a, 2013b, 2017, 2018).

Descrição do Lugar

Partindo do princípio de que a arquitetura pode ser pensada para a vivência do usuário, construiu-se um repertório baseado na experimentação do lugar, da maneira como foi apresentado por Juhani Pallasmaa. Essa proximidade auxiliou no reconhecimento de características que foram delineando-se no decorrer das visitas exploratórias, dentro dos parâmetros sensoriais de investigação supracitados. Sendo assim, na primeira visita houve a seguinte descrição (fig.3):



É sábado, dia 16 (dezesseis) de novembro de 2019 (dois mil e dezenove). São duas horas da tarde. É um dia de sol e calor. Iniciamos a vivência por um deck de madeira, em uma curta e estreita trilha sombreada pela vegetação que separa a praia da área urbana. Adiante, na medida em que acessamos a praia, percebemos as texturas rochosas das pedras e da areia fina e branca. Notamos uma ampla abertura exposta ao sol em contato com os ventos, com vistas para o desenho dos morros da ilha e para o desenho do entorno composto por morros do continente. A água em tons de verde e azul do mar e a linha do horizonte no céu azul entre nuvens. Presenciamos uma densidade de pessoas de diferentes idades, em um momento recreativo, parte delas com roupas de banho coloridas, cobertas pela sombra dos guarda-sóis também coloridos. Observamos vendedores ambulantes que transitam durante o trajeto. As pessoas se fotografando. Percebemos os sons da quebra das ondas do mar e atrito com as pedras, conversas próximas, pássaros que se refugiam no manguezal, e um leve murmúrio da multidão. O público oscila entre o andar de passos lentos e leves corridas, enquanto os acessórios se agitam levemente ao vento. Na medida em que caminhamos, acabam-se as pedras e notamos apenas faixas de areia, que oscilam em diferentes proporções de largura, abarcando diferentes quantidades de pessoas. Quanto mais distante da área urbana e quanto menor a faixa de areia, menos pessoas encontramos. No meio do trajeto, sentimos a água do mar, levemente fria, em contraste com o dia de calor. Adiante, continuamos a caminhada. Já cansados, após o trajeto percorrido, existe uma curva em direção à Baía Norte, formando um pontal com vista para a porção da ilha no sentido sul, sendo parte de sua face voltada para o mar e outra para a foz do Rio dos Ratores. Um novo ponto de vista que se abre e anuncia uma nova parada, dessa vez para reflexão. Aqui, já acabando a faixa de areia, que dá lugar às matas e ao mar em contato com rio, anuncia-se o fim da primeira visita. São cinco da tarde, e depois da primeira caminhada, é hora de partir.

(Os autores, 2019, n.p)



Figura 3 – Registros da primeira visita realizada. Fonte: Os autores (2019).

A primeira visita permitiu reconhecer as impressões iniciais sobre o lugar estudado, caracterizando a apropriação de seus elementos constituintes, como os acessos, fluxos de circulação, setorização de áreas, estruturas naturais e construídas, o entorno, assim como as pessoas e suas respectivas



atividades. Em um segundo momento, por meio de uma reaproximação com o local de investigação, buscou-se vivenciar o espaço em um diferente dia da semana e, por conseguinte, captar diferentes impressões sobre a experiência no espaço vivenciado (fig.4):

É quinta-feira, dia 21 (vinte e um) de novembro de 2019 (dois mil e dezenove), 5 (cinco) dias após a primeira visita. A chegada ao local acontece por volta das 16 horas de uma tarde quente e ensolarada, cuja sensação de calor é potencializada pela aridez da avenida que dá acesso à praia, asfaltada e quase sem nenhum sombreamento. Seguindo em direção à massa verde que emoldura a praia, adentramos em um caminho coberto de grama que leva até a faixa de areia, ocupada por guarda-sóis, de onde se vê o mar de ondas calmas e tom esverdeado onde crianças, jovens e adultos dividem espaço, separado do céu claro pelo conjunto de montanhas que preenche a linha do horizonte. Junto ao único trecho em que há uma via com estacionamentos em contato direto com a praia, muitas pessoas buscam a sombra de árvores na borda da faixa de areia para se proteger do sol. A poucos metros de distância, na direção leste, avistamos um conjunto de pedras, onde alguns sobem para tirar fotos de si mesmos ou da paisagem, ou simplesmente para contemplar o entorno, como em um mirante natural. Em um ponto mais elevado junto a essas pedras, chama a atenção um agrupamento de pitangueiras, cruzado por caminho que conduz à enseada seguinte, em cuja sombra algumas pessoas se abrigam. A partir daí, iniciamos a caminhada em direção ao pontal da praia. Nesse trajeto, percorremos vários dos acessos que fazem a ligação da faixa de areia com a cidade, formando túneis de vegetação entre a cidade e a praia. A maioria desses ocorre em areia – onde se pode caminhar sentindo as folhas secas sob os pés e a maciez da areia fina e clara –, havendo também alguns com plataformas de madeira, além de elementos regulares de pedra ou concreto em algumas situações. Através desses acessos, chega-se a bolsões de estacionamento, quase vazios, delimitados por elementos vegetais que interrompem a continuidade da via. Seguindo em direção ao pontal, encontramos uma equipe com uma retroescavadeira instalando postes brancos metálicos de iluminação na borda da faixa de areia. Logo em seguida, cruzamos com certa dificuldade um trecho marcado por elementos pontiagudos que preenchem a estreita faixa de areia, remanescentes das formações de mangue que aí existiam na época em que o pontal era separado do restante da praia, condição atestada pela existência, em suas proximidades, de uma pequena área de mangue que chega à borda da praia. A partir desse ponto, com o sol já se escondendo e projetando seus raios alaranjados entre as nuvens no horizonte, o olhar se volta para os elementos que emolduram a paisagem do pontal da praia. Inicialmente, avistam-se as ilhas Ratones Grande e Ratones Pequeno, e, ao fundo, uma linha de prédios situados na área continental de Florianópolis. Já no pontal da praia, revela-se a ponte Hercílio Luz, que conecta a ilha ao continente, e o conjunto de morros e edifícios que compõem a paisagem



da porção insular de Florianópolis. Nesse local, a calma das águas da foz do Rio dos Ratores contrasta com o barulho constante das ondas na experiência sonora de até então. Mais adiante, em direção ao mangue, avista-se uma extensa faixa de areia, ocasionada pela maré baixa, em que se destacam uma série de grafismos, que formam texturas onduladas e densas sobre a areia, permeadas por pequenos lagos, onde se observam alguns peixes pequenos. Por uma pequena trilha que serpenteia na lateral dessa faixa de areia, chega-se à borda do mangue, de onde se avistam, ao fundo, algumas edificações. Devido ao terreno pantanoso, já não é possível seguir em diante, de modo que retornamos pelo caminho anterior, com a praia já deserta ao anoitecer.

(Os autores, 2019, n.p)



Figura 4 – Registros da segunda visita realizada. Fonte: Os autores (2019).

Observa-se que a segunda visita permitiu identificar diferentes condições e consequentes apropriações do espaço habitado, com atenção para as ligações entre a praia e os elementos vegetais lineares que a separam do bairro, bem como o acesso em direção ao ponto limite da praia. Na sequência, realizou-se a terceira visita, em outro dia da semana, a partir da qual houve a seguinte descrição (fig.5):

Domingo, dia 24 (vinte e quatro) de novembro de 2019 (dois mil e dezenove), 10h da manhã. 3 (três) dias após a última visita retornamos à praia da Daniela. Dessa vez iniciando nosso percurso por entre as ruelas da área urbanizada. Percorremos a longa e árida Rua das Paineiras e aos poucos fomos nos deparando com os pontos finais das vias. Em alguns momentos a presença da mata verde, densa, surgia, localizada em frente às ruas secas, quentes, ensolaradas. Ao seguir, nos deparamos com a água, inesperada, mas ao mesmo tempo serena, junto à vegetação dos manguezais. Neste momento, aquele espaço adentra uma área restrita, rumo à porção sul da península, banhada em parte pela água do mar, em parte pelas águas do Rio Ratores. Seguindo nosso percurso, agora rumo à praia, nos encontramos diversas vezes com os eixos verdes de preservação que aparentam conectar as duas extremidades de água, estabelecendo aí, uma linha, quase que como um respiro de área verde em meio à trama urbana. Ao chegar na areia da praia, no acesso mais a oeste que encontramos, começamos novamente nossa caminhada rumo ao pontal. Nesta porção da



praia, as pessoas se instalam de forma separada. São famílias buscando espaços reservados, onde, por vezes, observamos grupos de pessoas acampando na parte interna e protegida da mata, deixando seus guarda-sóis e cadeiras à espera na areia quente. Ao nos afastarmos da área com maior concentração de pessoas, rumando em direção ao Pontal, observamos a alteração da vegetação. Essa, por sua vez, apresentando-nos as suas diferentes possibilidades, formas, texturas, configurando novos lugares. A vegetação que começa rasteira, se transforma em pontas, vestígios de galhos, mas que agora não existem mais. Na sequência somos conduzidos às trilhas junto à vegetação, pois o nível do mar parece estar aumentando. Caminhamos junto a uma espécie de grama, margeando um lago que se estende e se mistura com os mangues. Ao chegar no Pontal a paisagem se transforma novamente, vemos dois pescadores nesta posição que parece central. As águas vindas da esquerda e da direita se encontram e criam um movimento em “V” nas ondas do mar. A vista envolve os morros do continente, somados à paisagem da ilha e à parte urbanizada da ilha e da ponte que conecta a ilha ao continente. Ao seguir em direção à foz do Rio dos Ratonos (ao menos achávamos que estávamos nessa direção) observamos um local totalmente diferente, a água agora está calma, já não se ouvem mais as ondas, apenas os pássaros, eventualmente algumas pessoas que vão e vem. A vegetação agora é mais baixa, observam-se ao fundo pequenos lagos, acredita-se que fruto das subidas e descidas da maré. Chegamos até o que parecia ser o final da porção de areia, neste momento paramos e contemplamos o local, onde ao norte vemos os morros do interior da Ilha de Santa Catarina e ao sul observamos parte da porção continental. Neste momento o mar se encontra com o rio que se deságua no mesmo. Trata-se de um lugar em que as condições naturais permanecem presentes e preservam a identidade da atmosfera do encontro das águas.

(Os autores, 2019, n.p)



Figura 5 – Registros da terceira visita realizada. Fonte: Os autores (2019).

Durante as visitas realizadas no local, evidenciou-se que o diálogo entre a interação humana, o espaço construído e o ambiente natural são constantes. Através de um processo gradativo de reconhecimento de características sensíveis que conformam a identidade desse lugar, articularam-se experiências de



pertencimento que reforçaram o senso de realidade da área, externalizadas por meio das descrições apresentadas, as quais serviram de base para a análise interpretativa realizada na sequência.

Achados Interpretativos

A partir das experiências relatadas, evidenciou-se como a interface entre as dinâmicas ambientais e humanas do lugar em questão, marcadas pela sua apropriação por banhistas (moradores locais e turistas), pescadores e comerciantes que ocupam a faixa de areia, possibilita criar uma narrativa sobre a localidade. Esse olhar contribui para o conhecimento de uma dimensão imaterial que se funde com o caráter material inerente aos espaços naturais existentes e aos projetados pela ação humana (fig. 6).

Evidencia-se a conectividade entre os elementos percebidos, configurando o que Pallasmaa (2013a, 2013b) identifica como o potencial de um espaço direcionar, conferir escala, emoldurar ações, relações, percepções e pensamentos. Tal confronto entre o lugar e o corpo dos pesquisadores é verificado por meio das narrativas, que relacionam elementos como a faixa de restinga que separa a praia da área urbana; as densas e sombreadas formações de mangue junto à foz do Rio dos Ratores; assim como a faixa de areia, cujo desenho sinuoso conectado com as formas do entorno natural associa-se ao movimento das ondas e das águas que constroem a dinâmica do lugar.

Somam-se a isso os morros que compõem a paisagem do entorno, os quais assumem diferentes conformações e níveis de proximidade visual no decorrer do percurso, com destaque à vista conformada a partir do Pontal, na direção sul, de onde se tem a visão da baía norte da ilha de Santa Catarina e da ponte Hercílio Luz.

Destacam-se, também, as dinâmicas dos ventos, que se projetam no movimento das ondas, determinando trechos de mar agitado no percurso entre o pontal e a extremidade norte da praia, que contrastam com a silenciosa calmaria das águas na foz do Rio dos Ratores, de onde é possível ouvir o barulho das ondas vindo desde a face oposta da península.



Figura 6 – Elementos naturais e antrópicos que compõem as dinâmicas do lugar estudado. Fonte: Os autores (2019).

As percepções do lugar estudado resultaram no reconhecimento de uma multiplicidade de materiais, cores, formas, texturas, luzes, sombras, sons e outros elementos tangíveis e intangíveis experienciados pelos pesquisadores. Isso retratou a maneira como contemplamos e medimos o mundo com nossa existência corporal (PALLASMAA, 2011, 2017, 2018), sendo recorrente a presença de aspectos fenomenológicos na descrição das experiências.

Por conseguinte, com a associação de diferentes sentidos perceptivos ao se deslocar pelo lugar, observou-se que o trajeto da praia assumiu diferentes perfis ao longo da sua extensão, divididos, neste trabalho, em A, B, C e D (fig.7). Tal interpretação foi possível por uma análise associando as diferentes vivências resultantes das visitas retratadas previamente.



Na área A, que tem como plano de fundo os morros do continente, destaca-se a presença de uma faixa de areia ampla, marcada por grandes rochas em sua extremidade leste, que configuram um limite natural que delimita a praia nessa direção. Este é o único trecho em que há uma rua com acesso de veículos fazendo a intermediação entre a área urbanizada e a faixa de areia, onde se concentram algumas áreas com sombreamento natural; havendo também acessos de pedestres através de trilhas em meio à faixa de restinga, tanto através de caminhos de areia, como por plataformas de madeira. Trata-se da área com maior presença de pessoas na praia, destacando-se famílias com crianças, além de comerciantes que se deslocam pelo local, cuja concentração determina uma sonoridade própria a esse trecho.

Na área B, cuja vista segue voltada para o continente, também existem trilhas envolvidas pela faixa de restinga que separa a praia do bairro, as quais formam, em alguns casos, túneis sombreados de vegetação, observando-se uma faixa de areia de menor largura em relação à área anterior, onde as pessoas instalam barracas e guarda-sóis. Diferentemente do trecho anterior, observa-se aqui uma menor concentração de pessoas, o que faz com que o som das ondas do mar predomine na percepção sonora do ambiente.

Na área C, conformada entre o último acesso à área urbanizada através da restinga e o Pontal, já no domínio da Estação Ecológica de Carijós, também com vista para o continente, chamam a atenção as interfaces entre a faixa de areia e as formações de mangue. Em sua porção intermediária, a mesma se estreita e estabelece contato com a borda do manguezal que, com suas águas turvas e salobras, conecta às duas faces da península. Soma-se a isso a presença de galhos secos remanescentes de mangue que, aterrados em toda a largura da faixa de areia, confrontam aqueles que seguem em direção ao Pontal, fazendo-os diminuir a velocidade da caminhada, de modo a buscar um caminho seguro para atravessar entre os troncos pontiagudos que emergem da areia.



Figura 7 – Interpretação das dinâmicas do lugar estudado. Fonte: Os autores (2019).



Por fim, conformada entre a extremidade do Pontal e a área de mangue situada na face sul da área urbanizada, a área D particulariza-se por apresentar um plano de fundo da paisagem completamente distinto, no qual se visualizam, em primeiro plano, as ilhas Ratones, e ao fundo, a vista da Baía Norte, com a Ponte Hercílio Luz e os morros da ilha de Santa Catarina. Além da calmaria das águas e dos ventos, e da quase inexistência de transeuntes no local, esse trecho se destaca também pela pequena declividade da faixa de areia. Essa faixa se prolonga até fundir-se à área pantanosa que conforma o manguezal existente, cuja largura muda de forma significativa conforme as variações da maré, de modo que são conformadas paisagens distintas com o passar do tempo. Em função disso, em períodos de maré baixa, pode-se caminhar através de trechos de areia com uma textura mais densa, que se contrapõe à maciez característica do restante do percurso.

Diante disso, observam-se diferentes escalas e elementos, fixos e transitórios, que podem ser vivenciados no contexto do habitar humano em integração com as propriedades do lugar em questão, enquanto momento no qual o senso de realidade é reforçado por uma interação multissensorial, no sentido abordado por Pallasmaa (2011, 2013a, 2013b, 2017, 2018).

Nota-se que os elementos percebidos ao percorrer o lugar, sejam esses particulares de cada uma das ambiências relatadas (como as pedras, os remanescentes de mangue na areia da praia, as sonoridades e as distintas dinâmicas antrópicas que as caracterizam), sejam esses comuns às diferentes áreas (como o mar, a faixa de areia e a restinga, que apesar de serem constantes ao longo do percurso da praia, assumem diversas feições), associam distintas características ao longo da área, articulando o espaço habitado. Essa conformação resulta na constituição da experiência por meio de uma dimensão única, composta pelos aspectos do espaço, da matéria e do tempo (PALLASMAA, 2011), que se tornam integrantes da experiência e da existência daquele que vivencia tal contexto espacial.

A partir dessa perspectiva, também se destaca como a passagem do tempo resulta em ambiências de constante dinamismo no lugar estudado. “Toda a matéria existe em um *continuum* temporal” (PALLASMAA, 2011, p. 30). Essa questão é reconhecida tanto pelas variações nas formas de apropriação do espaço da praia pelas pessoas, como por fatores de ordem natural, tal como as marés e a própria trajetória do sol ao longo do dia, cuja luz também se concretiza ao tocar os diversos materiais e superfícies (PALLASMAA, 2018), proporcionando experiências distintas com o passar do tempo.



Considerações Finais

Neste trabalho, Juhani Pallasmaa torna-se referência dentro da discussão sobre uma arquitetura relacionada aos sentidos humanos, revelando discussões que nascem da reflexão sobre descobrir modos de abrigar o sujeito em sua multissensorialidade. Trata-se de uma abordagem que parte da vivência, em busca da harmonização com o meio. A mesma se baseia no experimento através dos sentidos, espelhando aspectos que possibilitam transcender a existência física por meio de experiências.

Assim, a partir dos procedimentos metodológicos aplicados no estudo de caso explorado na Praia do Pontal, encontram-se possibilidades de estruturar uma experiência interativa no espaço habitado. Tal olhar expressa o movimento em que a percepção da realidade é reforçada por uma interação entre o sujeito e o conjunto de elementos que compõem o seu entorno, tendo como protagonista o corpo que se desloca através do espaço.

Dessa maneira, evidencia-se o papel da experiência vivenciada no processo de análise do lugar estudado, onde os autores gradualmente internalizaram a descrição sensorial do espaço e consequentemente externalizaram o conteúdo estudado através da interpretação de seus atributos sensoriais, cuja articulação possibilitou identificar distintas ambiências ao longo da área em questão.

O processo de projeto mediado pelo modo de pensar corporificado pode se tornar, portanto, um recurso de aproximação, uma vez que o arquiteto pode optar pela análise sensorial do lugar como elemento de comunicação sobre como determinado ambiente poderia ser vivenciado. Dessa maneira, destaca-se a necessidade de estudos que possam experimentar determinados espaços, os quais podem servir de suporte para o desenvolvimento de estratégias sensoriais trabalhadas em função do lugar. Trata-se de uma abordagem experimental que foca no encontro da realidade do lugar com o ser humano, de modo a gerar estímulos que posteriormente podem interagir com a imaginação para constituir projetos de arquitetura, tais como futuras intervenções na área estudada.

Essa investigação sensorial incorpora aspectos que podem contribuir de forma substancial no propósito do arquiteto, entendendo que o ambiente construído está diretamente relacionado com as experiências do corpo humano. Assim sendo, considerando estudos futuros, tais práticas também podem ser incorporadas enquanto etapa projetual em ateliês de arquitetura, bem como no ciclo de ensino-aprendizagem, presente no processo de projeto arquitetônico, de modo que essas experiências sejam documentadas para contribuir em estudos sobre o tema.



Referências

BOLLNOW, Otto Friedrich. *O Homem e o Espaço*. 9ª Ed. Curitiba: UFPR, 2008.

BUENO, Ayrton Portilho. Patrimônio paisagístico e turismo na Ilha de Santa Catarina: a premência da paisagem no desenvolvimento sustentável da atividade turística. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2006.

GIL, Antonio Carlos. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. 3ª Ed. São Paulo: Atlas, 1991.

GOOGLE MAPS. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps>. Acesso em: 16/11/2019.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Metodologia científica*. 6ª Ed. São Paulo: Atlas, 2011.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume, 1975.

PALLASMAA, Juhani. *A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura*. Porto Alegre: Bookman, 2013a.

_____. *As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura*. Porto Alegre: Bookman, 2013b.

_____. *Essências*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

_____. *Habitar*. Tradução de: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

_____. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

YIN, Robert K. *Estudo de Caso: Planejamento e Métodos*. 5ª Ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.



Minicurrículos



Paula Gabbi Polli

Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente é estudante de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), tendo como concentração a área de Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. Atua com estudos voltados para urbanismo e paisagem, com ênfase em significados urbanos e a cidade dos sentidos.

Correio eletrônico: paula.polli@gmail.com

Link para currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1957309080165361>



Matheus José Rigon

Arquiteto e Urbanista graduado pela Universidade Comunitária da Região de Chapecó (UNOCHAPECÓ). Especialista em Arquitetura da Cidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), tendo como concentração a área de Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. Atua com estudos focados em interfaces entre cidade, turismo, arquitetura e patrimônio cultural.

Correio eletrônico: mj.rigon10@gmail.com

Link para currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5047199203930798>



Leonardo de Oliveira Brito

Arquiteto e Urbanista graduado pelo Centro Universitário da Grande Dourados (UNIGRAN). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutorando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP). Tem como concentração a área de Projeto de Arquitetura e Urbanismo, na linha de pesquisa em Teoria e



Método Aplicados ao Projeto em Arquitetura e Urbanismo. Atua como Arquiteto e Urbanista na Diretoria de Planejamento e Gestão de Infraestrutura da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Correio eletrônico: leonardodeoliveirabrito@gmail.com

Link para currículo [Lattes: http://lattes.cnpq.br/7850022866083962](http://lattes.cnpq.br/7850022866083962)



Maristela Moraes de Almeida

Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Mestre e Doutora na área de Ergonomia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Docente e pesquisadora no Departamento de Arquitetura e Urbanismo e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordena o Grupo de Pesquisa em Arquitetura Ecopoética. Atua na área de Projeto Arquitetônico, concentrando-se nas interações entre arquitetura, pessoas e natureza.

Correio eletrônico: arqtela.ma@gmail.com

Link para currículo [Lattes: http://lattes.cnpq.br/3716913557299337](http://lattes.cnpq.br/3716913557299337)

Como citar:

POLLI, Paula Gabbi; RIGON, Matheus José; BRITO, Leonardo de Oliveira; ALMEIDA, Maristela. Análise sensorial do lugar na perspectiva de Juhani Pallasmaa: um estudo de caso na Praia do Pontal, Florianópolis (SC). **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 16, v. 01, n.23, e176, p. 1-22, jul./dez. 2021. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/377-analise-sensorial-do-lugar-na-perspectiva-de-juhani-pallasmaa-um-estudo-de-caso-na-praia-do-pontal-florianopolis-sc-3>

Submetido em: 2020-12-06

Aprovado em: 2021-13-10



**Duas faces da modernidade arquitetônica brasileira.
Analogias e diferenças entre o Edifício Conde Matarazzo em
São Paulo e o Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio
de Janeiro**

***Two faces of Brazilian architectural modernity.
Analogies and differences between the Edifício Conde Matarazzo
in São Paulo and the Ministério da Educação e Saúde Pública in
Rio de Janeiro***

***Dos caras de la modernidad arquitectónica brasileña.
Analogías y diferencias entre el Edificio Conde Matarazzo de São
Paulo y el Ministerio de Educación y Salud Pública de Rio de
Janeiro***

Alessandra Bedolini

Doutora e docente do curso de Arquitetura e urbanismo do FIAM-FAAM Centro Universitário

albedolini@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/3203645091606869>

Resumo:

O presente artigo apresenta duas obras arquitetônicas coevas e representativas de duas diferentes acepções de Modernidade: o Edifício Conde Matarazzo em São Paulo (1935-1939) e o Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro (1935-1943). O primeiro, considerado um interessante exemplo de arquitetura fascista fora da Itália, foi financiado por um abastado empreendedor de origem italiana como sede administrativa de suas empresas (as Indústrias Reunidas Matarazzo) e realizado de acordo com as diretrizes projetuais do italiano Marcello Piacentini contando com a presença, no canteiro de obras, de seu colaborador Vittorio Ballio Morpurgo. O segundo, construído por ordem do então Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, apresenta traços característicos da *lectio* corbusiana do período purista, posição assumida pela equipe de arquitetos brasileiros encarregados pela execução do projeto e efetivada pela presença de Le Corbusier no papel de consultor. As argumentações presentes no artigo foram embasadas em pesquisas bibliográficas e visitas de campo.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e180, p. 1-16, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/duas-faces-da-modernidade-arquitetonica-brasileira-analogias-e-diferencas-entre-o-edificio-conde-matarazzo-em-sao-paulo-e-o-ministerio-da-educacao-e-saude-publica-no-rio-de-janeiro>



Objetivo desta contribuição é reconstruir o contexto histórico e ilustrar as características arquitetônicas, construtivas e artísticas das duas obras, tentando explicar por quais razões ambas, apesar das evidentes diferenças presentes em suas soluções formais, eram consideradas Modernas pela sociedade brasileira da época a partir de conceitos não meramente estéticos, mas inerentes suas materialidades, sua eficiência e sua funcionalidade.

Palavras-chave: Arquitetura moderna brasileira. Marcello Piacentini. Le Corbusier.

Abstract:

This article presents two contemporary architectural works that represent two different meanings of Modernity: the Conde Matarazzo Building in São Paulo (1935-1939) and the Ministry of Education and Public Health in Rio de Janeiro (1935-1943). The first, considered an interesting example of fascist architecture outside Italy, was financed by a wealthy entrepreneur of Italian origin as the administrative headquarters of his companies (Industrias Reunidas Matarazzo) and carried out in accordance with the design guidelines of the Italian Marcello Piacentini with the help of presence, at the construction site, of his collaborator Vittorio Ballio Morpurgo. The second, built by order of the then Minister of Education and Health Gustavo Capanema, presents characteristic features of Le Corbusier's experience of the purist period, a position taken by the team of Brazilian architects in charge of executing the project and made effective by the presence of Le Corbusier in the role of consultant. The arguments present in the article were based on bibliographical research and field visits. The objective of this contribution is to reconstruct the historical context and illustrate the architectural, constructive and artistic characteristics of the two works, trying to explain why both, despite the obvious differences present in their formal solutions, were considered Modern by the Brazilian society at the time based on concepts not merely aesthetic, but inherent in its materiality, efficiency and functionality.

Key-words: Modern architecture in Brazil. Marcello Piacentini. Le Corbusier.

Resumen:

Este artículo presenta dos obras arquitectónicas contemporáneas que representan dos significados diferentes de la Modernidad: el Edificio Conde Matarazzo en São Paulo (1935-1939) y el Ministerio de Educación y Salud Pública en Río de Janeiro (1935-1943). El primero, considerado un interesante ejemplo de arquitectura fascista fuera de Italia, fue financiado por un adinerado empresario de origen italiano como sede administrativa de sus empresas (Industrias Reunidas Matarazzo) y realizado de

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e180, p. 1-16, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/duas-faces-da-modernidade-arquitetonica-brasileira-analogias-e-diferencas-entre-o-edificio-conde-matarazzo-em-sao-paulo-e-o-ministerio-da-educacao-e-saude-publica-no-rio-de-janeiro>



acuerdo con las pautas de diseño del italiano Marcello Piacentini con el ayuda de la presencia, en obra, de su colaborador Vittorio Ballio Morpurgo. El segundo, construido por orden del entonces ministro de Educación y Salud Gustavo Capanema, presenta rasgos característicos de la lectio corbusiana del período purista, posición asumida por el equipo de arquitectos brasileños a cargo de ejecutar el proyecto y que se hizo efectivo con la presencia de Le Corbusier en el papel de consultor. Los argumentos presentes en el artículo se basan en investigaciones bibliográficas y visitas de campo. El objetivo de esta contribución es reconstruir el contexto histórico e ilustrar las características arquitectónicas, constructivas y artísticas de las dos obras, tratando de explicar por qué ambas, a pesar de las obvias diferencias presentes en sus soluciones formales, fueron consideradas Modernas por la sociedad brasileña de la época. tiempo basado en conceptos no meramente estéticos, sino inherentes a su materialidad, eficiencia y funcionalidad.

Palabras-clave: Arquitectura moderna brasileña. Marcello Piacentini. Le Corbusier.

Questão de pontos de vista: modernidades comparadas

Dentro do contexto histórico brasileiro, a palavra “regime” identifica geralmente os vinte anos da Ditadura Militar (1964-1984), período durante o qual a experiência da arquitetura moderna, que teve no Brasil uma duração mais extensa se comparada com outros contextos nacionais¹, já estava próxima ao seu término². Contudo, o Brasil vivenciou outra fase – também caracterizada pela presença de um governo de cunho autoritário – correspondente à Era Vargas (1930-1945), assim chamada em virtude de sua conexão com a atividade política do então Presidente Getúlio Vargas (1882-1954).

¹ É opinião difusa entre os historiadores da arquitetura moderna que a arquitetura moderna brasileira esteja ligada principalmente à lectio corbusiana do período purista (ou seja, à praxe projetual adotada por Le Corbusier na década de 1920), hipótese corroborada pela presença do arquiteto franco-suíço na América do Sul nos anos 20 e 30 e concretizada pelo papel de consultor por ele desempenhado em ocasião da construção do MESP. Para aprofundamentos acerca da relação intercorrente entre os expoentes do modernismo brasileiro e Le Corbusier, cf., por exemplo, MINDLIN, H. *Modern architecture in Brazil*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956; DOS SANTOS, C. R. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987; NOBRE, A. (org.) *Lúcio Costa. Um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; RAGON, M. *Histoire Mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne*. Tournai: Casterman, 1971

² Numerosos historiadores da arquitetura afirmam que a fundação de Brasília (1957) coincide com a fase final da produção arquitetônica moderna no Brasil. Para aprofundamentos, cf., por exemplo, FICHER, S. ACAYABA, M. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Projeto, 1982; BASTOS, M. A. J. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2003; GORELIK, A. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005; MONTEZUMA, R. (org.) *Arquitetura Brasil 500 anos: uma invenção recíproca*. Recife: UFPE, 2002; ANDREOLI, E. FORTY, A. (org.) *Arquitetura moderna brasileira*. London: Phaidon Press, 2004; CAVALCANTI, L.; DO LAGO, A. *Ainda moderno? Arquitetura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005; CONDE, L. KATINSKY, J. PEREIRA, M. *Arquitetura brasileira após Brasília. Depoimentos*. Rio de Janeiro: IAB RJ, 1978



Inaugurada em 1930 como resultado das ações de um movimento armado político-militar (a Revolução de 1930) em contraste com a configuração política vigente, prosseguida em 1934 com a proclamação da Nova República e por fim concluída com a fundação do Estado Novo após o golpe de 1937, a Era Vargas caracterizou-se por um processo de transformação estrutural, no âmbito do qual o Estado empregou seus recursos econômicos e educacionais na formação de cidadãos novos (o assim chamado Homem Novo), plenamente conscientes de sua própria identidade.

Líder de um movimento político marcadamente nacionalista, Vargas promoveu numerosas iniciativas finalizadas à construção de uma identidade genuinamente brasileira; para atuar este propósito, o Presidente e seus Ministros trabalharam em diversos âmbitos, entre os quais registraram-se significativas iniciativas para favorecer o progresso do País em âmbito cultural que envolveram, também, os campos da arquitetura e da arte. Uma das iniciativas mais determinantes neste sentido foi a instituição, em 1930, do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), órgão encarregado de fortalecer - espiritualmente e fisicamente - os novos homens e mulheres brasileiros.

Visando realizar um projeto político tão ambicioso e complexo, da mesma maneira atuado por outras configurações políticas análogas, as artes foram também envolvidas na construção do tão desejado Novo. Desta maneira, a produção arquitetônica tornou-se representação de uma determinada orientação cultural e entrelaçou-se à construção de um Estado Nacional moderno, embasado no ideal de nacionalidade como principal critério de identidade e definido por uma estrutura racionalizada, funcional e eficiente.

Isto não significa, todavia, que, para melhor representar a nova configuração política, tenha sido imediatamente escolhida a arquitetura decorrente da progressiva adoção, em território nacional, das proposições do Movimento Moderno: não neste momento, pelo menos. Num primeiro momento, com efeito, a afirmação deste tipo de linguagem arquitetônica se deu de maneira bastante lenta, tornando-se mais consistente nas décadas de 1940 e 1950 para, afinal, alcançar seu ápice durante a presidência de Juscelino Kubitschek e a consequente construção da nova Capital, Brasília, fundada em 1957.

A inicial lentidão em aceitar a arquitetura moderna de derivação internacional deve-se, em primeiro lugar, à dificuldade de estabelecer com clareza ao que, exatamente, corresponderia o conceito de modernidade. No Brasil das décadas de 20 e 30, com efeito, a ideia de uma arquitetura moderna estava



ligada principalmente com os aspectos materiais e construtivos da obra, deixando em segundo plano a linguagem arquitetônica propriamente dita (RECHDAN, 2011)³.

Consequentemente, os edifícios realizados no âmbito de movimentos que utilizavam referências historicistas como, por exemplo, o Neocolonial, eram considerados modernos tanto quanto os que se inspiravam nas vanguardas europeias, pois, assim como estes últimos, valiam-se de materiais e técnicas construtivas de tipo não tradicional. Um exemplo claro desta posição observa-se comparando as sedes do Ministério da Fazenda e do Ministério da Educação e Saúde Pública, construídas no mesmo período no Rio de Janeiro. A primeira obra (visível no plano de fundo da Figura 1 através dos pilotis da segunda) apresenta elementos decorativos de inspiração historicista; a segunda, pelo contrário, articula-se a partir de traços marcadamente corbusianos. Apesar disso, tendo sido concebidas com base em ideais funcionalistas, e sendo sustentadas por sistemas estruturais em concreto armado, ambas as obras eram consideradas, por parte da opinião pública e por boa parte dos profissionais da área, exemplos de arquitetura moderna.

À luz deste recorte, focado prevalentemente nos aspectos técnicos e materiais – e que permite distinguir, dentro do conceito de Moderno, edifícios portadores de diferentes modernidades – serão analisadas duas obras realizadas na mesma época (entre a segunda metade da década de 30 e os primeiros anos 40) e localizadas, respectivamente, em São Paulo e Rio de Janeiro. Fato curioso, as vicissitudes que levaram à construção dos dois edifícios apresentam uma série de interessantes analogias. Em primeiro lugar, ambos resultaram de concursos (promovidos por particulares, o primeiro, e pelo Estado, o segundo) cujo êxito não agradou os clientes, tornando assim necessário operar uma revisão dos projetos vencedores. Em segundo lugar o fato que, durante a reelaboração dos projetos, registrou-se a presença de arquitetos estrangeiros (respectivamente, Marcello Piacentini e Le Corbusier), convidados no Brasil para fornecerem consultorias.

³ Uma idéia de modernidade reconhecível também de um ponto de vista estético (e embasada, por exemplo, na ideia de abolição da ornamentação e das referências historicistas) difundiu-se entre os arquitetos brasileiros a partir da segunda metade da década de 1930. Os escritos dos arquitetos Gregori Warchavchik e Rino Levi, publicados em 1925 como reivindicação da necessidade de renovar a arquitetura nacional, constituem uma rara exceção. Para aprofundamentos, cf. WARCHAVCHIK, G. *Acerca da arquitetura moderna e LEVI, R. *Arquitetura e estética das cidades*.*



Figura 1: A sede do Ministério da Fazenda (atual Palácio da Fazenda) aos fundos, através dos pilotis do MESP (atual Palácio Capanema) no Rio de Janeiro (Autoria: A. Bedolini, 2011).

O primeiro caso, o Edifício Conde Matarazzo, foi construído por um abastado empreendedor de origem italiana como sede administrativa de suas empresas (as Indústrias Reunidas Matarazzo), e constitui um interessante exemplo de arquitetura fascista fora da Itália. O projeto definitivo foi desenvolvido por Marcello Piacentini a partir de uma proposta anteriormente concebida por um escritório paulistano; a elaboração do projeto executivo e a construção do edifício foram confiadas ao arquiteto romano Vittorio Ballio Morpurgo, colaborador de Piacentini.

O segundo caso, o Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), foi construído por ordem do então Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema; sua configuração definitiva deriva, mais uma vez, da revisão do projeto vencedor do concurso lançado pelo Ministro. A concepção do edifício, em termos tanto de articulação dos espaços quanto de solução formal, apresenta traços característicos da *lectio* corbusiana do período purista, posição assumida pela equipe de arquitetos brasileiros encarregados pela execução do projeto definitivo e efetivada pela presença de Le Corbusier no papel de consultor.

O Edifício Conde Matarazzo em São Paulo

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e180, p. 1-16, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/duas-faces-da-modernidade-arquitetonica-brasileira-analogias-e-diferencas-entre-o-edificio-conde-matarazzo-em-sao-paulo-e-o-ministerio-da-educacao-e-saude-publica-no-rio-de-janeiro>



A chegada do arquiteto italiano Marcello Piacentini ao Brasil foi propiciada por uma carta datada 12 de junho de 1935 e assinada pelo Ministro da Educação Gustavo Capanema.

Incumbido pelo Presidente Getúlio Vargas de planejar um processo de rigorosa reorganização da estrutura educacional e cultural do Estado Novo, Capanema havia decidido aproveitar a experiência de Piacentini neste tipo de projeto (remonta ao mesmo ano a edificação da Cidade Universitária de Roma) e o convidava para elaborar uma proposta para a nova cidade universitária do Rio de Janeiro, sucessivamente abandonada. Durante sua estadia no Brasil, de 13 a 24 de agosto de 1935, Piacentini teve oportunidade de visitar São Paulo, cidade onde lhe foi confiada a revisão de um projeto já parcialmente encaminhado: o da sede das Indústrias Reunidas Matarazzo.

Alguns meses antes, o conde Francisco Matarazzo Júnior, abastado empresário de origem italiana, havia convocado um concurso voltado à elaboração de um projeto para o edifício-sede de suas empresas, a ser construído num importante terreno localizado no novo centro empresarial da capital paulista. O concurso havia sido ganho pelo Escritório Técnico Severo & Villares, a mesma empresa edilícia que, em fase de construção, teria cuidado também do canteiro de obras. Todavia a proposta, com suas fachadas marcadas por elementos decorativos historicizantes de matriz eclética, não havia satisfeito o cliente. Portanto, visando contornar o descontentamento suscitado pela aparência superada da solução vencedora, foi confiada a Piacentini uma revisão do projeto, que deveria ser reformulado a partir dos parâmetros de derivação clássica que ele havia desenvolvido no âmbito do movimento racionalista italiano.

Realizado a partir das diretrizes do arquiteto romano, o edifício constitui um interessante exemplo de arquitetura fascista⁴ fora da Itália e, com seus treze pavimentos, é um dos poucos projetos de edifícios verticalizados elaborados por Piacentini durante sua trajetória profissional. Esta solução em altura, solicitada pelo cliente, alinhava-se ao contexto arquitetônico brasileiro da época, durante o qual nos

⁴ Na Itália, durante os vinte anos de vigência do Regime Fascista (1922 – 1943) floresceram numerosas tendências arquitetônicas, comunmente agrupadas, de maneira abrangente, sob o nome de Arquitetura Fascista. Na verdade, ao analisar as características específicas das diferentes contribuições, podem ser distinguidas três correntes principais: a arquitetura racionalista (alinhado com as vanguardas funcionalistas europeias), o Movimento Novecento (caracterizado pela recusa da vanguarda e a adoção de elementos classicistas) e o Monumentalismo (também chamado de Neoclassicismo Simplificado). Marcello Piacentini foi o maior expoente deste último grupo, que atuava numa posição intermediária entre as primeiras duas e que se tornou a linguagem oficial do Regime. Para aprofundamentos, cf. CIUCCI, Giorgio. *Gli architetti e il fascismo. Architettura città 1922 – 1944*. Milano: Einaudi, 1989



principais centros urbanos havia começado, já há alguns anos, a corrida para a verticalização inspirada pelos arranha-céus norte americanos (TOGNON, 1999).

Após sua primeira estadia, Piacentini nunca mais voltou ao Brasil. A direção das obras de construção do edifício, ocorridas entre 1937 e 1939 e realizadas por Severo & Villares (a mesma empresa que havia ganhado o concurso convocado por Matarazzo), foi entregue a Vittorio Ballio Morpurgo (1890-1966), seu colaborador de confiança. O engenheiro e arquiteto romano permaneceu no Brasil durante três meses, viajando entre Rio de Janeiro e São Paulo para acompanhar os diversos encargos confiados ao escritório de Piacentini pelos clientes brasileiros⁵.

O Edifício Conde Matarazzo ocupa um terreno caracterizado por forte declividade, situado em cima do desnível existente entre o relevo natural que abriga o centro histórico da cidade de São Paulo e o vale fluvial do Anhangabaú, reorganizado alguns anos antes de acordo com o projeto do urbanista francês Joseph-Antoine Bouvard, que o havia transformado em um prestigiado parque linear. O acesso aos dois pavimentos inferiores do imóvel, que constituem uma espécie de subsolo, acontece pelo nível do parque; o terceiro andar, correspondente à entrada principal, se dá por uma cota mais alta, que coincide com o cume da colina e com o leito carroçável do Viaduto do Chá, infraestrutura construída para ligar o topo dos dois relevos que flanqueiam o pequeno vale.

O volume, em forma de paralelepípedo, é extremamente compacto e adota uma solução clássica tripartida, constituindo-se como uma verdadeira “coluna urbana” composta por base (ocupada por pórticos), volume central (marcado por aberturas retangulares, encavadas em profundos nichos que escavam a fachada em sulcos longitudinais) e coroamento (ênfatisado por um beiral contínuo muito saliente, inserido entre o décimo primeiro e o décimo segundo pavimento). A solução tripartida observa-se em outras obras de Piacentini desenvolvidas em altura, como a proposta apresentada para o concurso da sede do Chicago Tribune (1922), o Torreão da INA em Brescia (1928-32) e o Edifício Invernizzi (hoje conhecido como Torre Piacentini) em Genova (1937-41). A partir do terceiro pavimento as quatro fachadas, revestidas em mármore travertino branco importado da Itália, são

⁵ De acordo com Tognon (1999), além do projeto do edifício sede das Indústrias Reunidas Matarazzo, Piacentini recebeu outros encargos, como por exemplo a realização de algumas residências particulares.



marcadas por uma geometria regular, apresentam os mesmos princípios compositivos e são construídas com base em sólidos critérios de simetria.

A solução arquitetônica é enriquecida pela presença de elementos artísticos de valor considerável. Os cinco portais monumentais que propiciam o acesso ao grande saguão localizado no térreo (que, na verdade, corresponde ao terceiro nível acima do solo) são complementados por cinco baixos-relevos que representam as atividades produtivas das Indústrias Reunidas Matarazzo, quais o setor têxtil, a indústria, a agricultura, a manufatura química e o comércio. Internamente, o forro do amplo salão com gabarito duplo é sustentado por uma série de pilares com seção quadrada; os dois mais próximos do acesso principal são adornados por relevos monumentais esculpidos no travertino, representando cenas de trabalho nas fábricas e nos campos (Figuras 2 e 3). Os relevos são atribuídos (TOGNON, 1999) ao escultor figurativo italiano Francesco Coccia, colaborador frequente de Morpurgo em obras como os edifícios residenciais do IRBS (Istituto Romano Beni Stabili) na rua Antonelli em Roma, de 1936⁶. Na parede de fundos do grande saguão, acima dos seis elevadores, um mapa monumental do Brasil realizado com a técnica do mosaico ilustra a distribuição das filiais das Indústrias Matarazzo no território nacional.



Figuras 2 e 3: Relevos esculpidos no Ed. Conde Matarazzo (Autoria: A. Bedolini, 2016).

⁶ Tognon (1999) sugere que os esboços dos relevos possam ser atribuídos a Coccia, mas não indica fontes que corroborem sua afirmação.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e180, p. 1-16, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/duas-faces-da-modernidade-arquitetonica-brasileira-analogias-e-diferencas-entre-o-edificio-conde-matarazzo-em-sao-paulo-e-o-ministerio-da-educacao-e-saude-publica-no-rio-de-janeiro>



O Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro

O segundo caso apresentado é o do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), construído no Rio de Janeiro, então Capital Federal, entre 1937 e 1943 e inaugurado em 1945, poucos meses antes da destituição do Presidente Vargas. O edital para a construção do edifício foi banido pelo recém sediado Ministro da Educação Gustavo Capanema em fevereiro de 1935.

Dentro do plano de minuciosa reorganização estadual promovida por Vargas, as novas sedes dos Ministérios deveriam constituir uma expressão física da nova ordem estabelecida; para presidir de maneira o mais competente possível ao júri que julgaria o concurso, portanto, Capanema havia estudado pormenorizadamente uma série de edifícios de uso análogo, construídos nos mesmos anos na Europa e nos Estados Unidos. O Ministro nunca havia se declarado defensor de uma linguagem arquitetônica específica (e diversas eram as que, na época, disputavam a primazia no contexto arquitetônico nacional⁷); todavia, ele tinha ideias bem claras no que diz respeito ao tipo de edifício que desejava construir, e que deveria ser racional, eficiente e moderno. Capanema, ademais, estava com pressa de concluir o processo, pois em 1938 o prazo da Presidência de Vargas teria se esgotado sem possibilidade de reeleição⁸.

O terreno escolhido para a sede do Ministério, com formato retangular e perfeitamente plano, não apresentava desafios do ponto de vista topográfico e morfológico; todavia, a legislação urbanística que regulava o uso e ocupação do solo daquela área da cidade apresentava uma série de prescrições extremamente restritivas. A “Esplanada do Castelo”, área dentro da qual o terreno estava localizado, era uma área central mas de recente urbanização, resultando da demolição de um relevo natural: a colina histórica d Castelo⁹.

Trinta e cinco projetos, elaborados por trinta e quatro arquitetos, participaram do concurso. O processo seletivo articulava-se em duas etapas de avaliação subsequentes: após a primeira, já haviam

⁷ De acordo com a leitura de Bruand (1981), principalmente o Neocolonial e a arquitetura do Movimento Moderno, além de alguns exemplares tardios de Ecletismo.

⁸ Circunstâncias, estas, que acabaram não ocorrendo, devido ao golpe atuado por Vargas em 1937.

⁹ Para aprofundamentos acerca das reformas urbanas do Rio de Janeiro que, ademais, acarretaram a demolição das colinas históricas de Castelo e de Santo Antônio, cf. BENCHIMOL, J. L. *Pereira Passos: um Haussmann tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e180, p. 1-16, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/duas-faces-da-modernidade-arquitetonica-brasileira-analogias-e-diferencas-entre-o-edificio-conde-matarazzo-em-sao-paulo-e-o-ministerio-da-educacao-e-saude-publica-no-rio-de-janeiro>



sido desclassificadas trinta e duas propostas que, de acordo com o júri, violavam pelo menos uma das normas estabelecidas pelo edital ou pela legislação local. Desta maneira, apenas três projetos participaram da segunda etapa de avaliação que, afinal, acabou premiando a única proposta que não ultrapassava o orçamento estipulado. O desfecho do concurso, porém, foi infausito: com seus elementos decorativos inspirados nas cerâmicas *marajoara* do Norte do Brasil e sua solução espacial excessivamente rígida, com efeito, a proposta elaborada pelo arquiteto Arquimedes Memória decepcionou o Ministro, que optou por não a concretizar. Conforme já foi dito, Capanema nunca havia posicionado em favor de nenhum dos movimentos que, naqueles anos, disputavam entre si o domínio da cena artística e arquitetônica brasileira: seu principal objetivo era, simplesmente, responder de maneira eficiente às questões técnicas e administrativas que, segundo ele, o projeto de Memória não conseguiria absolver de maneira adequada. Valendo-se, assim, de uma cláusula que ele havia oportunamente inserido no edital, Capanema resolveu não edificar o projeto vencedor, que sim recebeu o devido prêmio em dinheiro, mas foi imediatamente posto de lado. Devido ao cronograma enxuto, porém, tornava-se necessário encontrar uma solução alternativa; assim, o intelectual de vanguarda e chefe do gabinete do Ministro, Carlos Drummond de Andrade, sugeriu que Capanema confiasse ao arquiteto Lucio Costa a liderança de uma equipe¹⁰ encarregada pela elaboração de um novo projeto.

Foi exatamente neste momento que os êxitos do convite feito por Capanema a Piacentini em maio de 1935 para a elaboração do plano da Cidade Universitária do Rio de Janeiro – e já resumidas na primeira parte deste artigo – entrelaçaram-se com os fatos que propiciaram a presença de Le Corbusier no Brasil em julho de 1936. A equipe de arquitetos reunidos por Costas, com efeito, compunha-se de jovens admiradores do mestre franco-suíço, adversos às ideias piacentinianas, que eles consideravam portadoras de uma identidade fascista e romana, desprovida de qualquer internacionalidade. Por isso, eles reivindicaram a necessidade de atuar uma nova arquitetura embasada nos princípios do *Esprit Nouveau*, como a economia, a racionalização, a compatibilidade com as especificidades climáticas e o respeito da tradição, mas sem reproduzi-la passivamente.

¹⁰ Grupo composto por Lúcio Costa, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Machado Moreira, Eduardo Affonso Reidy e Oscar Niemeyer.



Le Corbusier havia visitado a América Latina alguns anos antes, em 1929¹¹, em ocasião d um ciclo de palestras proferidas na Argentina e no Brasil, durante as quais havia tido a oportunidade de divulgar suas ideias e fazer com que elas fossem apreciadas. Após muito insistir com o Ministro Capanema e até mesmo com o próprio Presidente Vargas, Lucio Costa, líder intelectual do grupo ao qual havia sido confiada a elaboração do novo projeto do MESP, conseguiu subvenções do Governo Federal para financiar uma nova viagem de Le Corbusier ao Brasil. Oficialmente, o arquiteto francês apresentaria um novo ciclo de palestras; na realidade, durante sua estadia, Le Corbusier teria trabalhado como consultor nos projetos da nova Cidade Universitária (substituindo, assim, a proposta de Piacentini) e do MESP.

À luz do cronograma excepcionalmente enxuto, Le Corbusier desembarcou no Rio de Janeiro em 12 de julho de 1936 após uma viagem de dois dias a bordo do zepelim Hindenburg; sua estadia durou cerca de um mês, até 15 de agosto do mesmo ano. O projeto definitivo do MESP foi elaborado em seguida, com base em seus esboços, resultando num dos primeiros exemplares de arquitetura de inspiração corbusiana na escala monumental.

O edifício articula-se em dois paralelepípedos em lâmina de diferentes alturas, que se conectam perpendicularmente configurando um conjunto com implantação assimétrica. O volume mais baixo abriga um auditório e um espaço expositivo, acima do qual foi implantado um jardim suspenso projetado pelo paisagista Roberto Burle Marx. O outro bloco é constituído por uma torre de dezesseis andares ocupada por escritórios.

Observam-se, na solução final, quatro dos cinco “pontos da nova arquitetura” (o único ausente é a janela em fita) publicados na revista *L'Esprit Nouveau* em 1926. Os pilotis do piso térreo levantam os dois volumes, favorecendo uma total permeabilidade do quarteirão, que pode ser cruzado livremente em todas as direções. As coberturas planas são utilizadas: acima do bloco mais baixo há um jardim suspenso, enquanto no topo da torre foi alocado um restaurante panorâmico para os funcionários do Ministério, transformado em escritório na década de 1960. Por fim, a estrutura

¹¹ Muito interessantes as considerações de Le Corbusier acerca da identidade (inclusive arquitetônica) brasileira, registradas em seus escritos de 1929 *O espírito sul-americano*, *Prólogo americano* e *Corolário brasileiro*, reproduzidos integralmente em língua portuguesa em DOS SANTOS, C. R. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987



independente em concreto armado permite compor livremente plantas e fachadas, concretizando assim os conceitos de planta livre e fachada livre.

Apesar da inspiração marcadamente corbusiana, o MESP é também um emblema das contribuições locais ao desenvolvimento da arquitetura moderna. Na composição do edifício, com efeito, observa-se a presença de três elementos considerados (BRUAND, 1981) característicos de uma modernidade genuinamente brasileira e amplamente reproduzidos em numerosos projetos da época. Em primeiro lugar, a aplicação de sistemas para a amenização da incidência solar: os brises-soleil constituíam uma evolução dos tradicionais sistemas de sombreamento, como os *muxarabis*, grades fixas de madeira ou cerâmica de origem inicialmente islâmica e sucessivamente ibérica, utilizados no período colonial. Além de desempenhar uma função de sombreamento, os brises-soleil propiciavam também efeitos estéticos consideráveis, doando às fachadas plasticidade, dinamicidade e infinitas possibilidades de se brincar com os efeitos de luz e sombra, enriquecendo assim a textura das superfícies arquitetônicas.

Segundo elemento amplamente desenvolvido em âmbito regional são os revestimentos cerâmicos (Figura 4), importante referência à tradição colonial dos azulejos de majólica de origem árabe, difusamente utilizados pelos portugueses em sua pátria e em suas colônias ultramarinas. A partir da década de 1930, os arquitetos brasileiros colaboraram com frequência com artistas plásticos que propuseram uma releitura dos temas e dos desenhos dos azulejos tradicionais: é o caso dos famosos painéis de majólicas brancas e azuis realizados por Cândido Portinari no MESP. O emprego destes elementos estabeleceu uma sólida relação entre pintura e arquitetura, até constituir uma verdadeira ponte entre edificação e artes figurativas – o que constitui a base do conceito de Síntese das Artes¹², reconhecível tanto no Edifício Conde Matarazzo quanto no MESP já que os espaços arquitetônicos de ambos são complementados por obras de arte de natureza variada quais pinturas, esculturas, relevos, painéis de azulejaria e mosaicos.

¹² O conceito de “síntese das artes” recorre, nos mesmos anos, em âmbito francês, nas reflexões de Le Corbusier e dos outros membros do círculo de arquitetos e artistas, como Fernand Leger e André Bloc, que gravitavam à sua volta. Um estudo aprofundado do mesmo conceito em âmbito brasileiro é apresentado em SILVA, F. F. *Síntese das artes e cultura urbana. Arte, arquitetura e cidade em São Paulo, 1950*. São Paulo, 2014



Terceiro e último elemento, o paisagismo tropical: o reconhecimento do valor e da beleza da flora brasileira promoveu a criação de “jardins nacionais” com desenhos abstratos, inspirados na concepção figurativa das pinturas murais e dos painéis cerâmicos realizados a partir do conceito da interpenetração das formas. Trata-se de uma verdadeira “pintura dos jardins” em evolução contínua: arte figurativa que nasce, cresce e se desenvolve oferecendo estímulos visíveis e táteis de hora em hora novos e diferentes (BEDOLINI, 2007).



Figura 4: Pannel de azulejos de Cândido Portinari (Autoria: A. Bedolini, 2016).

Considerações finais

Ainda no final da década de 1930, no Brasil, costumava-se definir Moderno o edifício capaz de alinhar-se com as mais recentes inovações no campo das técnicas construtivas e do conforto termoacústico (RECHDAN, 2011). Moderna, ademais, era aquela obra que se inseria de maneira conveniente na paisagem urbana das grandes metrópoles, fornecendo respostas adequadas às demandas por elas impostas. As referências adotadas para a construção de uma arquitetura nova, portadora de modernidade dos pontos de vista técnico e funcional, eram buscadas nas publicações europeias e norte americanas, constituídas prevalentemente por revistas especializadas nos âmbitos da arquitetura e da engenharia. Quando a indústria nacional, ainda embrionária, não tinha como



fornece-los, os materiais e as componentes edilícias, necessários para contribuir à modernização do Estado Nacional brasileiro, eram importados do exterior.

A arquitetura constituía uma manifestação física das políticas de desenvolvimento atuadas pelo Estado; isso, todavia, não acontecia através de desdobramentos meramente estéticos ou atrelados a uma única linguagem arquitetônica, e sim em termos de materialidade, de eficiência, de funcionalidade. Neste contexto, portanto, o Edifício Matarazzo e o Ministério da Educação e Saúde Pública, cada um com sua específica composição arquitetônica, mas ambos concebidos a partir de princípios funcionalistas e realizados por meio de técnicas construtivas não tradicionais, constituíam duas distintas versões da maneira de conceber a modernidade arquitetônica.

Referências:

- BEDOLINI, Alessandra. *Architetture moderne brasiliane: identità e tutela. L'istituto Sedes Sapientiae di Rino Levi a São Paulo*. 2007. Trabalho final de graduação. Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, Milano, 2007
- BEDOLINI, Alessandra. *Banco Hipotecário Lar Brasileiro. Análise das realizações no Estado de São Paulo (1941-1965)*. 2014. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, 2014
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981
- CIUCCI, Giorgio. *Gli architetti e il fascismo. Architettura città 1922 – 1944*. Milano: Einaudi, 1989
- LISSOVSKY, Maurício. DE SÁ, Paulo Sérgio Moraes. *Colunas da educação*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1966
- LORES, Raul Justes. *São Paulo nas alturas*. São Paulo: Três estrelas, 2017
- RECHDAN, Luís Henrique Junqueira de Almeida. *Moderno entre modernos*. São Paulo: Annablume, 2011
- SEGRE, Roberto. *Ministério da Educação e Saúde. Ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)*. São Paulo: Romano Guerra, 2013
- TOGNON, Marcos. *Arquitetura italiana no Brasil. A obra de Marcello Piacentini*. Campinas: Editora UNICAMP, 1999



Minicurrículo



Alessandra Castelo Branco Bedolini é arquiteta formada no Politecnico di Milano (Itália), possui título de Mestre e Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. É docente no curso de Arquitetura e Urbanismo do FIAM-FAAM Centro Universitário, com ênfase nas áreas de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo e de Patrimônio e Restauro. Atua como tradutora e revisora de publicações científicas de e para o italiano e o português.

Correio eletrônico: albedolini@gmail.com

Link para currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3203645091606869>

Como citar:

BEDOLINI, Alessandra. Duas faces da modernidade arquitetônica brasileira. Analogias e diferenças entre o Edifício Conde Matarazzo em São Paulo e o Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 16, v. 01, n.21, e180, p. 1-15, jul. dez/2021.

Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/uncategorised/duas-faces-da-modernidade-arquitetonica-brasileira-analogias-e-diferencas-entre-o-edificio-conde-matarazzo-em-sao-paulo-e-o-ministerio-da-educacao-e-saude-publica-no-rio-de-janeiro>

Submetido em: 2020-22-01

Aprovado em: 2021-10-07



**Um Caminho na Arquitetura Paulista:
Observação de casas projetadas pelo arquiteto Sylvio Barros
Sawaya**

*A Path in Paulista Architecture:
Observation of houses designed by architect Sylvio Barros
Sawaya*

*Un Camiño en la Arquitectura Paulista:
Observación de casas diseñadas por arquitecto Sylvio Barros
Sawaya*

Luis Octavio de Faria e Silva

Professor da graduação e pós-graduação stricto sensu na Universidade São Judas e coordenador do coordena o curso de Pós-graduação Lato Sensu Habitação e Cidade

lfariaesilva@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/1819856357349357>

Daniela Rosselli

Professora na graduação em Arquitetura e Urbanismo na USCS-Universidade Municipal de São Caetano do Sul e UNINOVE e Mestre pela Universidade São Judas Tadeu.

drosselli9@hotmail.com
<http://lattes.cnpq.br/2208094954685752>

Resumo

O presente artigo traz reflexões sobre a produção do arquiteto Sylvio Barros Sawaya, a partir da observação de alguns de seus projetos de casas unifamiliares. O material aqui apresentado foi desenvolvido para uma dissertação de mestrado realizada no programa de Pós-graduação Stricto Sensu da Universidade São Judas Tadeu, a partir de pesquisa no sentido de identificar e compreender princípios e elementos projetuais característicos na produção do arquiteto. Objetiva-se, com este artigo, além de colocar a luz em projetos que têm sido pouco ou nada observados pela historiografia e pela crítica, apresentar algumas contribuições no sentido de entender transformações na arquitetura paulista ao longo do período da produção observada. Este artigo mostra parte do resultado da



dissertação mencionada, na qual foram produzidas fichas com fotografias antigas e realizadas a partir de visitas, e com o resultado de atividade empreendida através da qual os projetos residenciais selecionados foram redesenhados segundo critérios comuns. A partir das fichas foi realizada análise dos projetos, com a identificação de seus elementos diferenciais e característicos, tais como aqueles decorrentes da preocupação com a paisagem, do raciocínio sobre os materiais a serem utilizados, sistemas construtivos adotados etc. Questões entendidas como básicas nos projetos estudados foram mote para leituras utilizadas como baliza para a compreensão da produção do arquiteto. Diante do material observado, sua contextualização e algumas reflexões decorrentes, entende-se que a partir do recorte de produção aqui apresentado chegou-se a contribuições para compreender o período de transição entre uma arquitetura chamada moderna e caminhos diversos resultantes da revisão crítica empreendida quanto à sua aplicação na realidade paulista.

Palavras-chave: 1. Projetos Residenciais. 2. Arquitetura Paulista 3. Arquitetos Contemporâneos.

Abstract

This article reflects on the production of architect Sylvio Barros Sawaya, based on the observation of some of his projects for single-family houses. The material presented here was developed for a master's thesis carried out in Stricto Sensu Program at Universidade São Judas Tadeu, based on research aimed at identifying and understanding principles and characteristic design elements in the architect's production. The aim of this article is, in addition, to shed light on projects that have been little or not observed by historiography and critics, to present some contributions in the sense of understanding transformations in São Paulo architecture throughout the observed production. This article shows part of the result of the aforementioned dissertation, in which files were produced with old photographs and those taken from visits, and with the result of an activity undertaken through which the selected residential projects were redesigned according to common criteria. From the sheets, an analysis of the projects was carried out, with the identification of their differential and characteristic elements, such as those arising from the concern with the landscape, the reasoning about the materials to be used, construction systems adopted, etc. Issues understood as basic in the studied projects were the motto for readings used as a beacon for understanding the architect's production. Given the material observed, its contextualization and some resulting reflections, it is

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, numero 22, e18 /, p. 1-25, jul/dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em:

<http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/384-um-caminho-na-arquitetura-paulista-observacao-de-casas-projetadas-pelo-arquiteto-sylvio-barros-sawaya>



understood that, based on the production cut presented here, contributions were made to understand the transition period between a so-called modern architecture and different paths resulting from the critical review undertaken regarding its application in the reality of São Paulo.

Keywords: 1. Residential Projects 2. Paulista Architecture 3. Contemporary Architects.

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la producción del arquitecto Sylvio Barros Sawaya, a partir de la observación de algunos de sus proyectos para viviendas unifamiliares. El material presentado aquí fue desarrollado para una tesis de maestría realizada en el Programa de Posgrado Stricto Sensu de la Universidade São Judas Tadeu, basado en una investigación dirigida a identificar y comprender principios y elementos de diseño característicos en la producción del arquitecto. El objetivo de este artículo es, además de arrojar luz sobre proyectos poco o no observados por la historiografía y la crítica, presentar algunos aportes en el sentido de entender las transformaciones de la arquitectura paulista a lo largo del período de producción observado. En este artículo se muestra parte del resultado de la mencionada tesis, en la que se elaboraron archivos con fotografías antiguas y extraídas de las visitas, y con el resultado de una actividad desarrollada a través de la cual se rediseñaron los proyectos residenciales seleccionados según criterios comunes. A partir de las láminas se realizó un análisis de los proyectos, con la identificación de sus elementos diferenciales y característicos, como los derivados de la preocupación por el paisaje, el razonamiento sobre los materiales a utilizar, los sistemas constructivos adoptados, etc. Temas entendidos como básicos en los proyectos estudiados fueron el lema de las lecturas utilizadas como faro para comprender la producción del arquitecto. Dado el material observado, su contextualización y algunas reflexiones resultantes, se entiende que, a partir del corte de producción aquí presentado, se hicieron aportes para comprender el período de transición entre una llamada arquitectura moderna y diferentes caminos resultantes de la revisión crítica realizada en torno a su aplicación en la realidad de São Paulo.

Palabras-clave: 1. Proyectos residenciales 2. Arquitectura paulista 3. Arquitectos contemporáneos.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e187, p. 1-25, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em:

<http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/384-um-caminho-na-arquitetura-paulista-observacao-de-casas-projetadas-pelo-arquiteto-sylvio-barros-sawaya>



Introdução

A intenção deste artigo é mostrar algo da atuação do arquiteto paulista Sylvio Barros Sawaya, a partir da observação e contextualização (em relação ao panorama da arquitetura brasileira e a reflexões sobre o tema da casa) de projetos residenciais por ele desenvolvidos ao longo de cinquenta anos de sua atividade profissional (1967-2017).

A produção do arquiteto se deu em um período posterior a um momento marcado pela publicação “Brazil Builds”, em 1943, quando houve, em uma historiografia por muito tempo dominante, a inclusão da arquitetura brasileira no panorama mundial da chamada arquitetura moderna. Aquela publicação mostra que, após exemplos isolados, criação de arquitetos chamados de pioneiros, mudanças na arquitetura brasileira foram incentivadas ao longo da Era Vargas (1930-45). Essas mudanças consolidaram-se nas décadas seguintes em edifícios institucionais e residenciais multifamiliares, e muito nos projetos de moradias unifamiliares.

Projetos de casas unifamiliares, em um país com grande crescimento populacional, sobretudo urbano, possibilitou o exercício continuado de um grupo de profissionais que, inclusive, caracterizou a consolidação da arquitetura como uma profissão de destaque no Brasil.

Atuantes nos anos após a segunda guerra, nomes como João Batista Vilanova Artigas, Joaquim Guedes, Carlos Barjas Millan, entre tantos, fazem parte dessa trajetória e influenciaram novas gerações de arquitetos a partir dos anos 1960.

Os arquitetos citados acima tiveram sua obra revisada e analisada em diversos trabalhos. Outros arquitetos, no entanto, com produção não menos significativa, que tiveram relevância, alguns que inclusive mantêm atuação até os dias atuais, não receberam ainda um olhar específico. Muitos deles são discípulos dos mestres citados, trabalharam em seus escritórios, onde participaram de vários projetos.

Neste segundo grupo insere-se Sylvio Barros Sawaya, arquiteto paulista formado pela FAUUSP em 1967, cuja produção conta com diferentes respostas oferecidas a projetos de residências unifamiliares (Fig. 1)



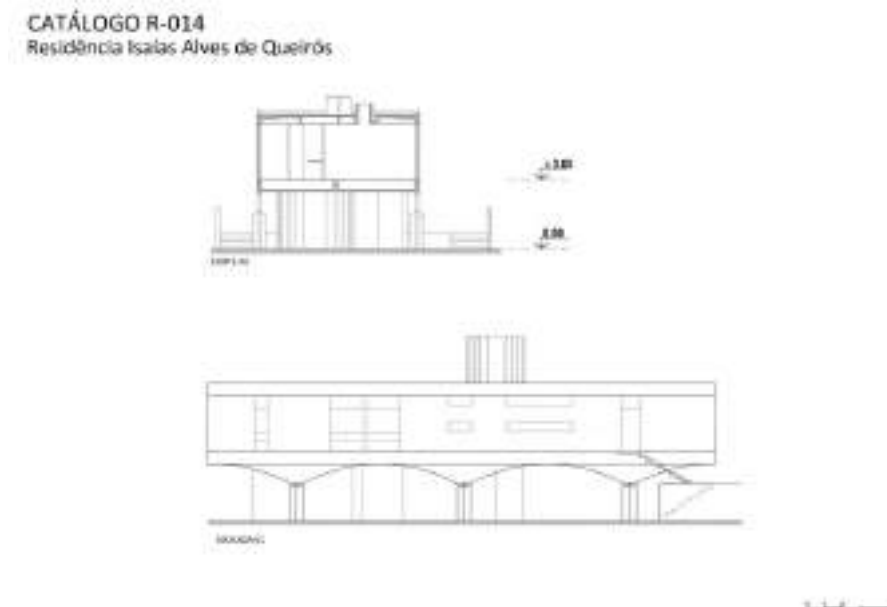
FICHA	ANO	STATUS	PROJETO	LOCAL	EQUIPE
R-001	1965	Não construída	Resid. Sr. Prospero	Monumby – São Paulo - SP	Sylvio Sawaya, Edmilson Tinoco, Luiz Carlos Daher, Cristiano Mascaro, Francisco
R-002	1965	Construída	Resid. Paulo Sawaya – casa caçaria	São Sebastião - SP	Sylvio Sawaya
R-003	1968	Não construída	Resid. Sr. Anibal Paes de Barros	São Paulo - SP	Sylvio Sawaya e Edmilson Tinoco
R-004	1968	Construída	Resid. Sr. Hermínio Bianchi	sem informações	Sylvio Sawaya e Pedro Tadei (enquanto exilado)
R-005	1968	Construída	Resid. João Martino	Monumby – São Paulo	Sylvio Sawaya e Edmilson Tinoco
R-006	1968	Não construída	Tulha Sr. Roberto Millan - reforma	Itatiba - SP	Sylvio Sawaya
R-007	1968	Não construída	Resid. Sr. Fernando Ribeiro do Val	São Simão - SP	Sylvio Sawaya
R-008	1970	Construída	Resid. Sylvio Sawaya – casinha 35m²	Carapicuíba - SP	Sylvio Sawaya e Lúcia Mayumi
R-009	1970	Construída	Resid. Sra. Denise e Iete	Palmas do Tietê - SP	Sylvio Sawaya e Edmilson Tinoco
R-010	1970	Construída	Resid. Márcio Freitas São Sabá	Bragança Paulista - SP	Sylvio Sawaya e Edmilson Tinoco
R-011	1971/2	Não construída	Resid. Cantagalo	Carapicuíba - SP	Sylvio Sawaya e Edmilson Tinoco
R-012	1972	Construída	Resid. Renê e Vera	Pinheiros – São Paulo - SP	Sylvio Sawaya e Edmilson Tinoco
R-013	1972	Não construída	Resid. Jo e Nil	Monumby – São Paulo	Sylvio Sawaya
R-014	1972	Construída	Resid. Isalaz Alves de Queiroz	V. Modaleria – São Paulo	Sylvio Sawaya e Edmilson Tinoco
R-015	1972/3	Não construída	Resid. Alton Russo	São Paulo - SP	Sylvio Sawaya e Edmilson Tinoco
R-016	1973	Constr. c/ alteração	Resid. Roberto Marino - 02	Carapicuíba - SP	Sylvio Sawaya
R-017	1973/4	Não construída	Resid. Valdir Rival	São Paulo - SP	Sylvio Sawaya
R-018	1973/4	Construída	Resid. Bruno Masotti	Cotia - SP	Sylvio Sawaya e Nelson Yamaga
R-019	1973	Construída	Resid. Mo. Amélia Pereira-Casa Redonda	Carapicuíba - SP	Sylvio Sawaya
R-020	1975	Construída	Resid. J. Altivo Leite Pinto	Carapicuíba - SP	Sylvio Sawaya e Alton Yamashita
R-021	1980	Construída	Resid. Paulo Sawaya – [Sra. Gisela]	Carapicuíba - SP	Sylvio Sawaya
R-022	1982	Não construída	Resid. Sr. José Carlos Barros	São Roque	Sylvio Sawaya
R-023	1983	Não construída	Resid. Luiz Gonzaga e Miriam - taipa	São José - SP	Sylvio Sawaya e equipe
R-024	1983	Construída	Resid. Julio e Ana	Carapicuíba - SP	Sylvio Sawaya, Cristina Schichl, Eloise Torres
R-025	1984	Não construída	Casa experimental - Seminário	Carapicuíba - SP	Sylvio Sawaya, Marisa Mazza
R-026	1984	Construída	Resid. Augusto Vitorino Pereira	Salvador - BA	Sylvio Sawaya
R-027	1984	Constr. c/ alteração	Habitação favela São Remo	USP – São Paulo - SP	Sylvio Sawaya, Maxim Bucarechi, Paulo Fecarotta, Isabel Tavares
R-028	1984	Construída	Resid. Sonia Lima	Vinhedo - SP	Sylvio Sawaya, Nuno, Claudia Leite
R-029	1987	Construída	Resid. Família Bracher	São Paulo - SP	Sylvio Sawaya e equipe
R-030	1987	Construída	Resid. Ursula - reforma	São Paulo - SP	Arquitetura Cabodá, Nuno Fonseca, Claudia Leite
R-031	1987	Não construída	Resid. Silvio Brenner Pereira	Itaboraí - SP	Sylvio Sawaya e equipe
R-032	1987	Construída	Resid. Thomas Lutz	sem informações	Sylvio Sawaya, Paulo Fecarotta
R-033	1987	Construída	Resid. Pier Novei - reforma	sem informações	Sylvio Sawaya, Nuno Fonseca
R-034	1988	Construída	Resid. Família Bracher	São Sebastião - SP	Sylvio Sawaya, Leticia Aschier
R-035	1988	Construída	Resid. Rogério Sawaya	Santo Amaro – São Paulo	Sylvio Sawaya e equipe
R-036	1988	Construída	Resid. Nuno e Guila	Sumaré - SP	Paulo Fecarotta - Sylvio Sawaya colaborador
R-037	1990	Não construída	Resid. Monica e Eda	Cotia - SP	Sylvio Sawaya, Elsa Siefer
R-038	1990	Construída	Resid. Isalaz Alves de Queiroz - praia	São Sebastião – São Paulo	Sylvio Sawaya e Nelson Yamaga
R-039	1991	Não construída	Fazenda Paulo Sawaya	São Carlos - SP	Sylvio Sawaya
R-040	1992	Não construída	São Lúcio	Santo Antônio do Pinhal - SP	Sylvio Sawaya e equipe
R-041	1992	Construída	Resid. Pedro Nosi Neto	Cotia - SP	Arquitetura Cabodá, Elsa Siefer
R-042	1992	Construída	Resid. Jacira Barroso	São Paulo - SP	Sylvio Sawaya, Elsa Siefer, Stella Tedesco
R-043	1992/3	Não construída	Resid. Luiz Gonzaga	São José dos Campos - SP	Arquitetura Cabodá, Elsa Siefer, Stella Tedesco
R-044	1993	Construída	Resid. Kaphan/ Sawaya - reforma	São Paulo - SP	Sylvio Sawaya, Elsa Siefer, Stella Tedesco
R-045	1994	Construída	Resid. Raquel Figueiredo - reforma	Brooklin – São Paulo - SP	Sylvio Sawaya, Elsa Siefer e equipe
R-046	1994	Não construída	Resid. Paraty Mirim	Paraty Mirim - RJ	Sylvio Sawaya, Elsa Siefer e equipe
R-047	1994	Não construída	Resid. Roberto Saito	São Paulo - SP	Sylvio Sawaya, Elsa Siefer e equipe
R-048	1996	Construída	Resid. Paulo Cunha e Jari Vargas	Cotia - SP	Sylvio Sawaya, Stella Tedesco, colaboradora Lúcia Mayumi
R-049	1996	Construída	Resid. Gilio Moraes Ferreira	Compinas - SP	Sylvio Sawaya, Lúcia Mayumi, Luis Octavio de Faria e Silva
R-050	1998	Construída	Resid. Mo. Amélia Pereira – Casa Hexagonal	Carapicuíba - SP	Sylvio Sawaya e Lúcia Mayumi
R-051	2002	Construída	Resid. Fatima Belo	Caucaia do Alto - SP	Sylvio Sawaya e equipe
R-052	2011	Construída	Resid. Roberto Marino - 02	Carapicuíba - SP	Sylvio Sawaya e Lúcia Mayumi
R-053	2015/7	Construída	Resid. Gláucia Rodrigues	Carapicuíba - SP	Sylvio Sawaya e Lúcia Mayumi

Figura 1 – Tabela com indicação de projetos de residências por parte do arquiteto Sylvio Sawaya entre 1965 (quando ainda era estudante da FAUUSP) e 2017 - as linhas marcadas em azul correspondem aos projetos ilustrados neste artigo.

Fonte: Os autores



Essa produção do arquiteto não tem sido prontamente relacionada à arquitetura moderna ou à chamada Arquitetura Paulista, exceto pela associação a esta de alguns de seus projetos iniciais (fig. 2).



*Figura 2 - Projeto de Sawaya de 1972, associado à chamada Arquitetura Paulista.
Fonte: Os autores*

Sawaya iniciou o curso de Arquitetura na FAUUSP em 1961, e teve o arquiteto Vilanova Artigas como um de seus professores mais marcantes. Em 1964, Sawaya conheceu aquele que se tornaria uma referência e grande incentivador: o arquiteto Carlos Barjas Millan. Foi estagiário no seu escritório de maio a novembro daquele ano, quando Millan morreu em um acidente automobilístico. Sawaya fez também estágio com os arquitetos Joaquim Guedes e Benedito Lima de Toledo e, quando finalizou os estudos em 1967, abriu escritório com o colega Edmilson Tinoco. Já formado, trabalhou como colaborador junto ao escritório do arquiteto Jorge Wilhelm. Sobre a experiência de trabalho com Guedes e também com Millan, Sawaya comenta em entrevista realizada a propósito de tese defendida na Universidade Presbiteriana Mackenzie:

O Guedes foi sócio, muito amigo e compadre do Carlos Millan, e eles ainda estavam juntos no escritório, na época da casa Cunha Lima. (...) [Millan] tinha todo um requinte daquela elaboração sutilíssima de projetos, entendia de tecidos e de marcenaria como ninguém. Ele se despojava de tudo isso a partir da leitura do Corbusier e vai fazer uma arquitetura muito enxuta, muito consequente. E não era a Arquitetura Paulista que estava estabelecida, pois ela



já possuía, na sua simplicidade, um grau de inteireza e de elaboração absolutos que iam do todo ao detalhe. Então, o Guedes e o Millan também eram muito próximos nesse sentido de trabalhar o objeto construído completamente. (SCHIMIDT 2016, p.265).

Para refletir sobre a produção de Sawaya, é importante lembrar que percorre um período que vai, no Brasil sobretudo, de um momento de adoção da arquitetura moderna por parte de maioria dos profissionais atuantes a uma condição de crise e revisão dos princípios daquela arquitetura, situação a que certos comentadores se referem como pós-moderna, quando há uma pluralidade de caminhos que se revelam, alguns dos quais que vão em busca do sentido profundo da transformação humana do meio - algo que se vê na produção de Sawaya. Nesse sentido, o presente artigo traz reflexões sobre o sentido da palavra *casa* na medida em que uma busca pela essência da casa parece perpassar a investigação propositiva do arquiteto (figs. 3 e 4), que ao pensar sobre a arquitetura, defende que trate “dos lugares criados para além das formas, e que fale da vida nelas abrigada e da transformação dessa vida. Da arquitetura como lugar de agregação e resposta a uma dinâmica cultural” (SILVA; ROSSELLI, CARRANZA, 2016, p.176). Há, pois, na produção do arquiteto, uma confluência de inquietações em geral associadas à condição pós-moderna e uma formação de forte tempero modernista.

CATÁLOGO R-053
Residência Gláucia Rodrigues

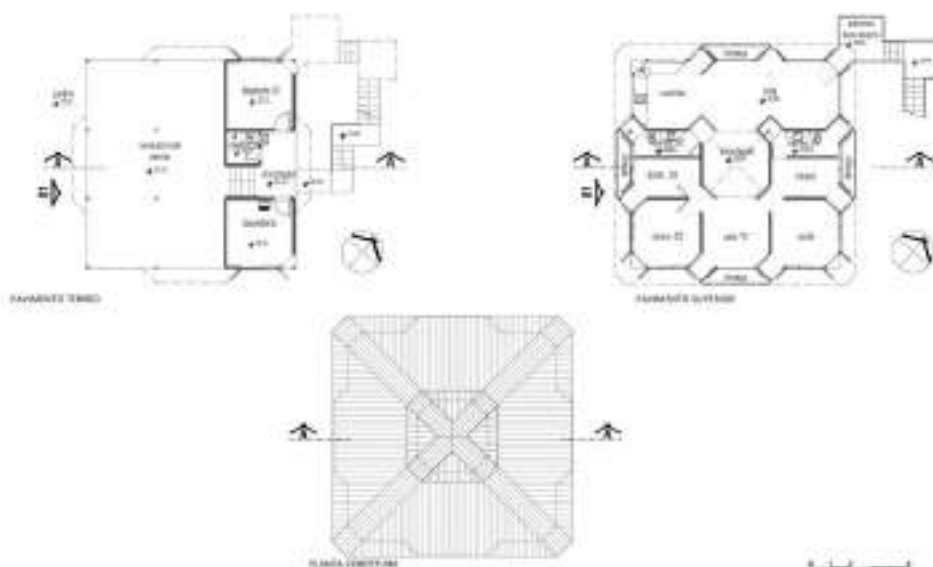


Figura 3 - Projeto de Sawaya de 2015, em que diversos materiais e sistemas construtivos são utilizados e com geometria que leva em consideração anseios do cliente, relação com a paisagem e que vai em busca de uma condição de refúgio.

Fonte: Os autores

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e187, p. 1-25, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em:

<http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/384-um-caminho-na-arquitetura-paulista-observacao-de-casas-projetadas-pelo-arquiteto-sylvio-barros-sawaya>



A Casa

(...) o homem em suas origens primitivas, sem qualquer ajuda, sem outro guia além do instinto natural de suas necessidades (...) deseja um lugar para acomodar-se. Ao lado de um córrego tranquilo, ele avista um prado; a relva fresca agrada seus olhos, a maciez o convida. Ele se aproxima; e reclinando sobre as cores radiantes desse tapete, pensa somente em desfrutar da paz, as dádivas da natureza; nada lhe falta e ele nada deseja; mas logo, o calor do sol começa a crestá-lo, forçando-o a procurar abrigo... Uma caverna surge à sua frente: ele escorrega para dentro, sentindo-se protegido da chuva e encantado com sua descoberta. Mas novas inconveniências tornam essa moradia do mesmo modo desagradável: ele vive no escuro, obrigado a respirar o ar insalubre. Ele deixa a caverna, decidido a compensar com sua indústria as omissões e negligências da natureza. O homem deseja uma moradia que o abrigue sem enterrá-lo. (LAUGIER apud RYKWERT, 2003, p.40).

A casa é vista como um ninho, uma concha (BACHELARD, 1993), e a ligação da casa com a identidade pessoal é recorrente quando da intenção de compreender o comportamento humano. Memórias da infância, trazidas pela recordação das casas, são estudadas em psicologia em função de sua relação e influência quanto a quem nelas habita.

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Reimaginamos constantemente sua realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa. (BACHELARD, 1993, p.208).



*Figura 4 - Croquis do arquiteto Sylvio Sawaya – Resid. Gláucia Rodrigues. Arquivos do arquiteto.
Fonte: Os autores*



Nem mesmo o tempo retira das pessoas a relação marcante delas com as casas onde cresceram. Isso pode ser percebido quando, após uma mudança, tempos depois, ao retornarem à casa onde viveram, tenham boas ou más sensações. Isso ocorre porque “(...) ela proporcionou não apenas refúgio físico, mas também psicológico. Tem sido uma guardiã da identidade. Ao longo dos anos, seus donos retornaram depois de períodos de ausência e, olhando ao redor, lembraram quem eles eram” (BOTTON, 2007, p.10). Bachelard, inclusive, afirma que “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (1957, p.200). (fig. 5)

Precisamos de um refúgio para proteger nossos estados mentais porque o mundo, em grande parte, se opõe às nossas convicções. Precisamos que nossos quartos nos alinhem com versões desejáveis de nós mesmos e mantenham vivos os nossos aspectos importantes e evanescentes. (BOTTON, 2007, p.107)

Nessa dimensão, a casa é um universo de significados, “onde compreendemos nossa existência, onde partimos e voltamos, aprendemos a existir, este lugar é a casa”. (NORBERG-SCHULZ apud MIGUEL, 2002, s.n.).

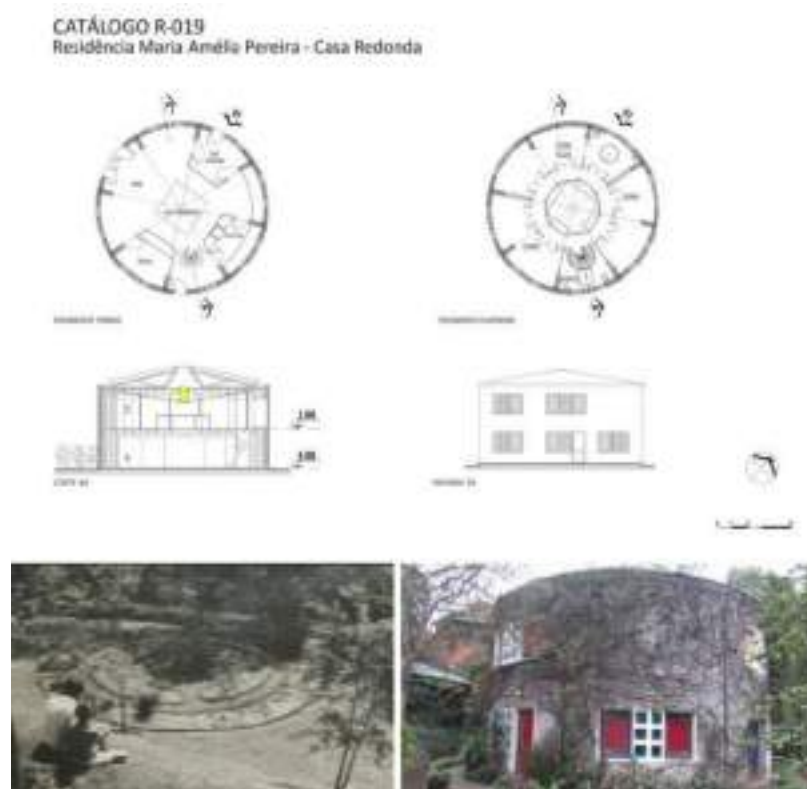


Figura 5 - Casa Redonda, projeto de 1975, em sintonia com críticas ao que se refere como movimento moderno na arquitetura e marcadamente expressão de um lugar central, de um cosmos que se revela.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e187, p. 1-25, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em:

<http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/384-um-caminho-na-arquitetura-paulista-observacao-de-casas-projetadas-pelo-arquiteto-sylvio-barros-sawaya>



Nota: Ficha produzida pelos autores, com foto de Sawaya e Pêo observando o centro estabelecido para a futura residência chamada posteriormente de Casa Redonda (acervo pessoal Maria Amélia Pereira - Pêo, pedagoga com quem Sawaya foi casado) e foto recente da Casa Redonda, convertida em Escola Infantil – o espaço central da casa corresponde ao lugar demarcado e observado pelo casal. Fonte: Os autores

Da Escola Paulista a um Caminho Alternativo?

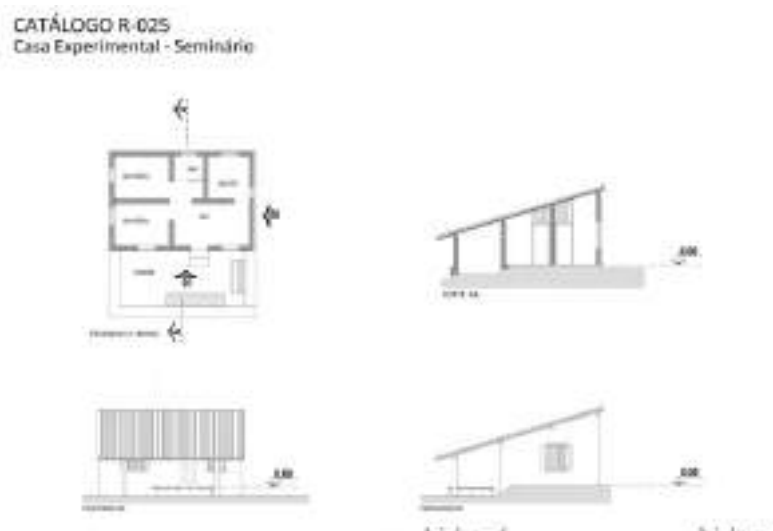


Figura 6 - Projeto em taipa de pilão não construído de Sawaya, apresentado em Seminário sobre arquitetura com terra crua (1984). Claramente este projeto se refere a uma arquitetura tradicional revisitada. Nota: Ficha produzida pelos autores. Fonte: Os autores

Quando se fala em arquitetura paulista, remontamos às antigas casas do período bandeirista, que também foram, de certo modo, adaptadas em proporção e programa a lotes urbanos. Feitas em taipa de pilão, com planta retangular, sem limitações de divisas de propriedades (FLORIO, 2012, p.48), com a urbanização e o parcelamento dos terrenos, em vilas como São Paulo do século XIX, foram adaptadas a um programa mais simplificado, com aberturas frontais e posteriores e onde ambientes se sucediam em direção ao interior do lote (LEMOS, 1985).

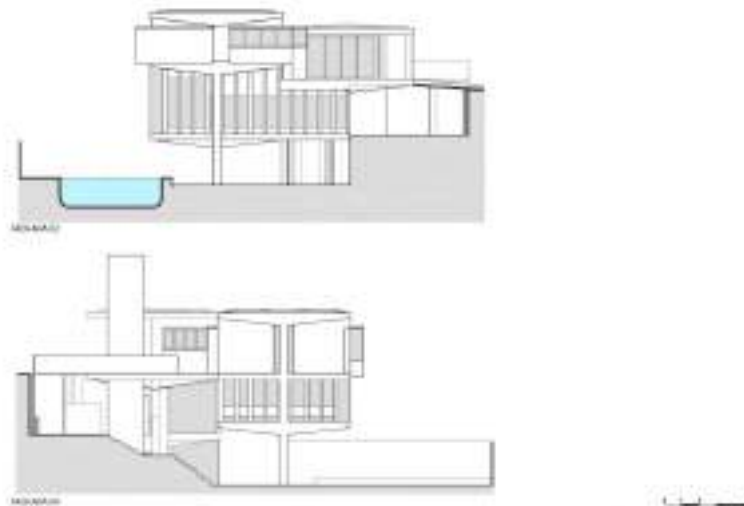
Quando havia mais espaço, as casas urbanas paulistas possuíam recuo lateral para coches e elevavam-se do solo com porões ventilados (REIS FILHO, 1995; FLORIO, 2012).

Com a riqueza que surgiu na cidade de São Paulo no chamado período do café, a partir da segunda metade do século XIX e no início do século XX, mudanças marcantes ocorrem na forma das moradias urbanas paulistanas da classe média e alta. As moradias mais simples também se modificaram, sobretudo por influência dos imigrantes europeus que afluíram às terras paulistas (LOUREIRO,



1981). Depois desse um período em que as casas burguesas nas grandes cidades revisitaram quase todos os estilos do passado, as diretrizes do chamado movimento moderno prometeram acabar com os excessos e impor as normas do funcionalismo à arquitetura. Casas representativas do movimento moderno, nesse sentido, impactaram pela simplicidade, apesar de a ela se agregarem inúmeros novos elementos.

CATÁLOGO R-005
Residência João Marino



*Figura 7 - Projeto de Sawaya de 1969, com estrutura em concreto armado que faz pensar em uma árvore. Trata-se de projeto publicado no guia Arquitetura Moderna Paulistana, de Carlos Lemos e Eduardo Corona. Nota: Ficha produzida pelos autores.
Fonte: Os autores*

Nos anos 1940/1950, São Paulo se transforma vigorosamente e passa a contar com arranha-céus, grandes avenidas, luminosos, teatros e cinemas em áreas centrais. Nessa São Paulo reinventada por sobre a cidade que se produzia até então, o uso do concreto aparente tornou-se tão característico na produção edilícia local, que passou a compor o que se chamou de “brutalismo paulista”.

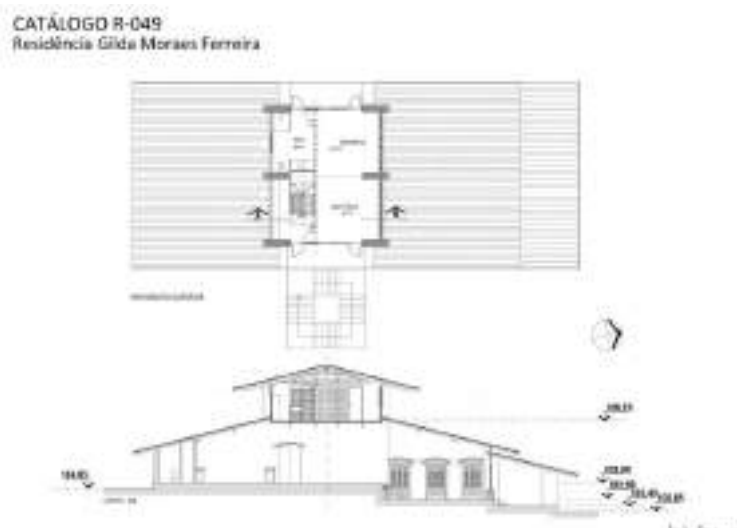
A busca das origens da tendência brutalista de São Paulo nos leva à sua afinidade com o Novo Brutalismo inglês, no que se diz respeito à predominância das questões éticas no projeto de arquitetura, e à obra tardia de Le Corbusier em relação à utilização do concreto bruto. (SANVITTO, 1994, p.44)



Segundo Sanvitto (1994), as residências projetadas nesta linha se caracterizam por dois conceitos: “prisma elevado” e “grande abrigo”, o que significa volumes isolados no lote e erguidos do solo, caracterizados também pela opção de desenho em planta livre seguindo eixos e malhas onde se alocam os elementos estruturais, descolados das vedações (fig. 7).

A forma de projetar dos arquitetos de São Paulo, tanto em edifícios como em residências, acabou se reproduzindo por todo o país, a partir da sua visibilidade que se intensificou a partir dos anos 1960, período ápice da arquitetura brasileira no contexto mundial e início de uma crise - tanto ápice quanto início de crise relacionados à construção de Brasília.

É nessa situação que uma nova geração de arquitetos, discípulos dos precursores da arquitetura moderna no Brasil, conclui a formação em cursos universitários.



*Figura 8 - Projeto de Sawaya de 1996 com paredes em taipa de pilão. Reinvenção da utilização da taipa de pilão na condição contemporânea. Nota: Ficha produzida pelos autores.
Fonte: Os autores*

Carranza (2012), ao observar a arquitetura a partir dessa nova geração, refere-se a ela como uma produção diferenciada, uma “Arquitetura Alternativa”, impactada pela movimentação contracultural ocorrida ao longo das décadas de 1950 e 1960 em diversas partes do mundo, resposta à tensão provocada pela Guerra Fria, com a standardização comportamental da família e da sociedade, industrialização crescente e massificação.



A Arquitetura Alternativa, como produção contracultural, é parte integrante de um universo de questionamentos ao *establishment* em que novas pautas surgem no cenário arquitetônico. Essa arquitetura se posiciona à margem da nascente Escola Paulista Brutalista (1953-1973) questionando alguns de seus valores, tais como: o uso da tecnologia mais avançada, com ênfase à tecnologia do concreto armado aparente em soluções que valorizam a plástica através do conceito de “estrutura como arquitetura”; partidos com coberturas geralmente planas com tetos em grelhas “utilizando lajes nervuradas uni ou bidirecionais”; vedos modulares com alvenarias de tijolos de barro ou blocos de concreto sem revestimento para evidenciar a estrutura, soluções projetuais moduladas visando a serialização e possível industrialização dos componentes. A Arquitetura Alternativa se insere, também, nas discussões críticas ao Movimento Moderno e ao Estilo Internacional. CARRANZA (2012, p. 23).

Toda a contestação que marcou os anos 1960 foi fundamental para dar novo fôlego à produção artística (e também arquitetônica) no mundo e reverberou no Brasil. O despojamento proposto pelo movimento *hippie*, a música, a moda, o cinema, o teatro e também a indústria foram responsáveis por uma alteração comportamental-estética notável, da qual a arquitetura não ficou desconectada. Tratava-se de uma reação a obras que se apoiavam na perspectiva da racionalidade e funcionalidade, resultando em conjuntos construídos que se distanciavam de uma identidade local. Nesse contexto, a reaproximação do arquiteto com a construção, que é defendida por muitos desde a crise e debate no âmbito da arquitetura nos anos 1960, reforçou o diálogo com os materiais e com a paisagem, recuperando o valor de técnicas locais (figs. 6 e 8).

Trajetória e aspectos da produção do arquiteto Sylvio Sawaya

Sawaya atuou como arquiteto em projetos de diferentes usos e dimensões como a Residência João Marino (1969) – (fig. 7), o Templo da Igreja Messiânica junto à Represa Guarapiranga (1989/91) e o prédio da FAPESP, projeto que coordenou no escritório do arquiteto Jorge Wilhelm (1974). Foi Presidente da EMPLASA – Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano S. A. (1986/87), co-fundador e presidente da ABCTerra (Associação Brasileira dos Construtores com Terra) (2000) e diretor da FAUUSP entre 2007 e 2010.

Foi o arquiteto Hélio Queiroz Duarte que o convidou para lecionar na FAUUSP no início dos anos 1970. Fez então seu doutorado sobre o Largo da Concórdia, sob a orientação de Nestor Goulart Reis Filho. Entre 1976 e 1977, obteve licença da FAUUSP e lecionou na Universidade de Brasília-UnB, a convite do arquiteto e professor Paulo Zimbres. Em 1978, já de volta a São Paulo, passou a dar aulas no curso de Pós-Graduação da FAUUSP.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e187, p. 1-25, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em:

<http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/384-um-caminho-na-arquitetura-paulista-observacao-de-casas-projetadas-pelo-arquiteto-sylvio-barros-sawaya>



Por conta dos contatos realizados no período em que lecionou em Brasília, Sawaya participou de um trabalho de apoio e pesquisa urbana no estado de Rondônia, tendo o geógrafo Milton Santos como um de seus colaboradores diretos, sob patrocínio do Banco Mundial (SILVA; ROSSELLI, CARRANZA, 2016).

Entre 1986 e 1988, trabalhou junto à Prefeitura Municipal de Salvador, Bahia, no Governo do Prefeito Mario Kertsz, no levantamento do bairro do Pau Miúdo.

Ao mesmo tempo que tinha essa diversificada atuação, ao longo de sua trajetória, Sawaya sempre manteve escritório próprio, junto ao qual desenvolveu vários projetos residenciais, alguns dos quais apresentados neste artigo. Quanto a esse tema da residência unifamiliar, o arquiteto declara uma forte influência do ambiente doméstico de sua infância e adolescência com sua família numerosa. Sawaya percebeu em sua experiência familiar pessoal que a casa é composta de espaços de integração e convívio, com relações fluidas entre espaços internos e externos. Suas memórias afetivas, em contato com anseios dos clientes que lhe solicitaram projetos residenciais, resultaram em propostas a partir de uma concepção de viver e morar pautada pela alegria e aconchego no âmbito de dinâmicas coletivas, algo moldado por sua experiência pessoal. Percebe-se, nos projetos que desenvolveu, uma preocupação em permitir a comunicação de espaços, pessoas e acontecimentos. (SILVA; ROSSELLI, CARRANZA, 2016)

Alternando, na juventude, a vivência da cidade, do campo e da praia, Sawaya acabou por incorporar nos seus projetos residenciais a ludicidade da “casa de férias”, com elementos capazes de estimular a alegria e a descontração que se vivenciam nos ambientes de lazer.



CATÁLOGO R-048
Residência Paulo Cunha e Jorri Vargas

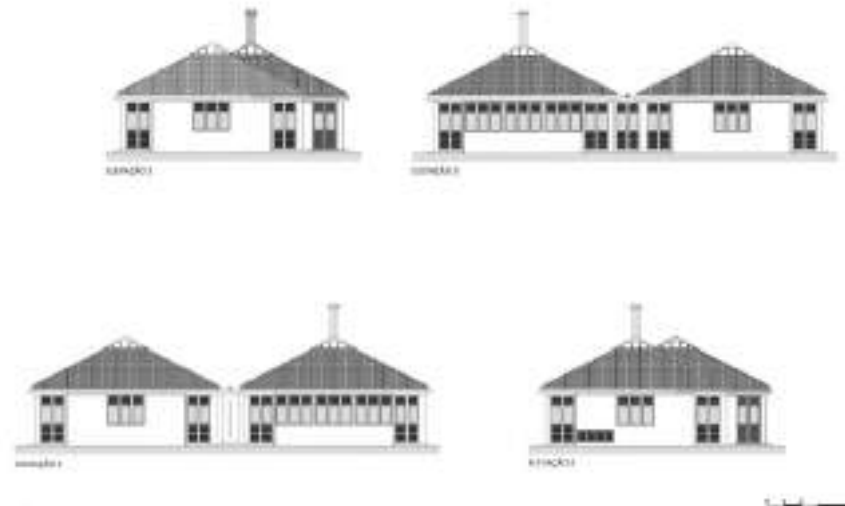


Figura 9 - Projeto de Sawaya de 1996 com alvenarias em tijolos, inicialmente previstos para serem assentados com barro.

Nota: Ficha produzida pelos autores.

Fonte: Os autores

Por outro ângulo, percebe-se também uma prática do arquiteto no sentido de explorar ao máximo a capacidade dos materiais empregados, algo que o aproxima tanto do movimento moderno com sua busca da verdade dos materiais, como do que se denominou regionalismo crítico em função da utilização de materiais locais.

CATÁLOGO R-051
Residência Fatima Belo



Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e187, p. 1-25, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em:

<http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/384-um-caminho-na-arquitetura-paulista-observacao-de-casas-projetadas-pelo-arquiteto-sylvio-barros-sawaya>



Figura 10 - Projeto de Sawaya de 2002, estrutura em madeira e fechamentos em tijolos assentados com barro, em Cotia, SP.

Nota: Ficha produzida pelos autores.

Fonte: Os autores

Algumas casas projetadas por Sawaya ecoam casas avarandadas de fazendas, por vezes têm os pisos frios das casas caiçaras, janelas coloridas do sul da Bahia, paredes de taipa paulista (figs. 6 e 8) e fazem pensar em refúgios arquetípicos (figs. 3, 4, 9 e 10). Muitas delas seguem habitadas pelas famílias originais que as construíram, passando de uma geração a outra sem terem sido comercializadas. Percebe-se, ao visitá-las, um grande vínculo afetivo com elas estabelecido.

Ao se analisarem os elementos projetuais característicos do arquiteto Sylvio Sawaya, percebe-se o uso reincidente de retângulos e quadrados nas plantas, mas também experimentações a partir de modulações com polígonos diversos, dentre os quais o hexágono e o octógono, associados entre si em plantas flexíveis e passíveis de acomodar diversos programas. Mesmo entre os projetos do arquiteto associados à chamada Escola Paulista é possível perceber alguma investigação quanto à forma, na utilização de paredes curvas, algo recorrente nos banheiros e lavabos, o que não era incomum entre arquitetos de sua geração. Sawaya faz esse uso das curvas também na configuração dos espaços de lavanderias e áreas de serviço e, além disso, é notável a planta circular da casa por ele projetada que se popularizou como "Casa Redonda" (Fig. 5) - a organização em planta circular tampouco pode ser entendida como estranha à produção dita modernista.

Em certos projetos coordenados por Sawaya, algo remonta às casas bandeiristas, tanto pelo uso de materiais ditos tradicionais, como pela integração de ambientes centrais de distribuição e também, quando possível, por conta de varandas e alpendres.

Na arquitetura moderna, as vedações são, de forma geral, elementos coadjuvantes e há um destaque para a estrutura, preferencialmente independente. Sawaya e outros arquitetos paulistas fizeram uso dessa estratégia muito associada ao que nos referimos como movimento moderno.



O arquiteto soube tirar partido de outro recurso dito modernista - o uso de pilotis, em projetos residenciais, sobretudo para lidar com desníveis topográficos acentuados e, em lotes urbanos menores, para garantir uma impressão de amplitude (Fig 2).

Faz parte do posicionamento modernista, em especial da Escola Paulista a exploração profunda dos materiais utilizados para as obras, bem como, a preocupação com a execução de detalhes construtivos. No caso de Sawaya, soma-se a isso o elemento afetivo: o arquiteto trouxe de suas memórias pessoais muitos detalhes, como as portinholas presentes nas janelas da Casa Redonda, criadas em alusão às fornalhas das casas rurais.

A observação dos projetos residenciais aqui expostos mostrou uma grande versatilidade do arquiteto Sawaya. Identificou-se uma capacidade de dar respostas diferentes à temática da casa, sem necessariamente abandonar premissas do movimento moderno como, por exemplo, na experimentação de possibilidades dos materiais, ainda que se perceba grande abertura à revisão crítica, quanto à arquitetura de forma geral, que se deu no período de sua produção.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOTTON, Alain de. *A arquitetura da felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

CARRANZA, Edite Galote R. *Arquitetura Alternativa: 1956-1979*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FLORIO, Ana Maria Tagliari. *Os projetos residenciais não-construídos de Vilanova Artigas em São Paulo*, Tese de Doutorado, FAUUSP, São Paulo, 2012.

LEMONS, Carlos A.C. *Alvenaria Burguesa*. São Paulo: Nobel, 1985.

LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. *Evolução da casa paulistana e a arquitetura de Ramos de Azevedo*. São Paulo: Voz do Oeste. Secretaria de Estado da Cultura. São Paulo, 1981.



MIGUEL, Jorge Marão Carniello. Casa e Lar: a essência da arquitetura in *Arquitextos*, revista Vitruvius, São Paulo, 2002.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

ROSSELLI, Daniela. *Um caminho na arquitetura paulista: observação de casas projetadas pelo arquiteto Sylvio Barros Sawaya*. São Paulo: 2017. Dissertação de mestrado em arquitetura e urbanismo, Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2017.

RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANVITTO, Maria Luiza Adams. *Brutalismo Paulista: Uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil (1900-1990)*. São Paulo: Edusp, 2010.

SCHIMIDT, Rafael Patrick. *Um estudo sobre os procedimentos projetuais do arquiteto Joaquim Guedes*. Tese de Doutorado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016.

SILVA, Luis Octavio de Faria e; CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; ROSSELLI, Daniela. Depoimento do Arquiteto Sylvio Sawaya sobre sua trajetória, sobre Arquitetura. *Arq. Urb*, n. 17, São Paulo, 2016, p. 163.

SILVA, Luis Octavio de Faria e; CARRANZA, Edite Galote; ROSSELLI, Daniela. *Caminhos outros na arquitetura paulista. A produção de Sylvio Barros Sawaya*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 19, n. 222.00, Vitruvius, nov. 2018 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/19.222/7151>>.



Minicurrículos:



LUIS OCTAVIO DE FARIA E SILVA

arquiteto formado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), com mestrado (2001) e doutorado (2008) pela mesma instituição. Professor no Programa de Pós-graduação Stricto Sensu na Universidade São Judas Tadeu (PGAUR-USJT) e na Escola da Cidade, onde coordena o curso de Pós-graduação Lato Sensu Habitação e Cidade. Participa do Grupo Papo Terra, baseado no PGAUR-USJT, do Grupo de Estudos e Práticas (GEP) Camboatã Território Natureza e opera na Plataforma Arquitetura e Biosfera, instância de pesquisa engajada acolhida pela Associação Escola da Cidade.

Correio eletrônico: lfariaesilva@gmail.com

Link para currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1819856357349357>



DANIELA ROSSELLI

Arquiteta e Urbanista formada pela Universidade do Grande ABC (2000), com MBA em Gestão Empresarial para o Segmento de Material de Construção pela Universidade Corporativa ANAMACO (2010) e Mestrado pela Universidade São Judas Tadeu (2016). Docente nos Cursos de Graduação em Arquitetura e Urbanismo na USCS-Universidade Municipal de São Caetano do Sul e UNINOVE.

Correio eletrônico: drosselli9@hotmail.com

Link para currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2208094954685752>

Como citar:

SILVA, Luis Octavio P.; ROSSELLI, Daniela. Um Caminho na Arquitetura Paulista: Observação de casas projetadas pelo arquiteto Sylvio Barros Sawaya. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, v.01, n.22, e187, p. 1-19, jul./dez., 2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/382-criatividade-nos-edificios-de-escritorios-de-carlos-bratke>

Submetido em: 2021-03-26

Aprovado em: 2021-11-13



Espaço, corpo e cidade: o papel central da experiência no MuBE

Space, body and city: the key role of experience at the MuBE

Espacio, cuerpo y ciudad: el papel central de la experiencia en MuBE

Danrlei Silva Felix de Andrade

Arquiteto graduado pela Universidade Federal de Pernambuco

danrlei@outlook.com

<http://lattes.cnpq.br/1447635910827696>

Fernando Diniz Moreira

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

fernando.diniz.moreira@gmail.com

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

Resumo:

Nas últimas décadas, os museus deixaram de ser simples espaços de colecionismo de obras de arte e tornam-se locais de celebração da própria cidade onde estão locados, por vezes fazendo parte de estratégias de revitalização urbana. Frequentemente encomendados a renomados escritórios de arquitetura, os edifícios que abrigam estes grandes museus têm sido vistos como obras de arte, com forte carácter imagético, e se mostrado cada vez mais dissociados do lugar onde se inserem. Ao contrário desta tendência, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha destacou-se na produção de museus inseridos em contextos urbanos consolidados, levando em consideração as particularidades do lugar. Adotando o Museu Brasileiro de Escultura (MuBE) em São Paulo (1986-1995) como objeto de estudo, este artigo procura explicitar, por meio de uma abordagem fenomenológica, como o arquiteto manipulou luz, material e a topografia do terreno, para despertar sensações e criar um museu que valoriza a continuidade entre os espaços aberto e público e os espaços mais introspectivos que oferecem concentração para se admirar obras de arte em seu interior, se unindo-se à cidade como um espaço-continuum e tornando-se parte integrante desta.

Palavras-chave: Museu 1. Fenomenologia 2. Paulo Mendes da Rocha 3.



Abstract:

In recent decades, museums have ceased to be simple spaces for collecting works of art and have become places to celebrate the city where they are located, sometimes as part of urban revitalization strategies. Often commissioned from renowned architectural firms, the buildings that house these museums have been seen as works of art, with a strong imagery character, and have been shown to be increasingly dissociated from the place where they are located. Opposing this trend, the architect Paulo Mendes da Rocha excelled in the production of museums inserted in consolidated urban contexts, taking into account the particularities of the place. Adopting the Brazilian Sculpture Museum (MuBE) in São Paulo (1986-1995) as an object of study, this article seeks to explain, through a phenomenological approach, how the architect manipulated light, material and the topography of the land, to awaken sensations and create a museum that values the continuity between open and public spaces and more introspective spaces that offer concentration to admire works of art inside, joining the city as a space-continuum, becoming an integral part of it.

Key-Words: Museum 1. Phenomenology 2. Paulo Mendes da Rocha 3.

Resumen:

En las últimas décadas, los museos han dejado de ser simples espacios de colección de obras de arte para convertirse en lugares para celebrar la ciudad donde se ubican, en ocasiones como parte de proyectos de dinamización urbana. A menudo encargados a reconocidas firmas de arquitectura, los edificios que albergan estos grandes museos se han visto como obras de arte, con un fuerte carácter de imagético, y se ha demostrado que están cada vez más disociados del lugar donde se ubican. Contrario a esta tendencia, el arquitecto Paulo Mendes da Rocha se destacó en la producción de museos insertados en contextos urbanos consolidados, teniendo en cuenta las particularidades del lugar. Adoptando el Museo Brasileño de Escultura (MuBE) de São Paulo (1986-1995) como objeto de estudio, este artículo de investigación busca explicar, a través de un enfoque fenomenológico, cómo el arquitecto ha manipulado la luz, la materia y la topografía del terreno, para despertar sensaciones y crear un museo que valore la continuidad entre espacios abiertos y públicos y espacios más introspectivos que ofrezcan concentración para admirar obras de arte en su interior, uniéndose a la ciudad como un espacio-continuo, convirtiéndose en parte integral de la misma.

Palabras-clave: Museo 1. Fenomenología 2. Paulo Mendes da Rocha 3. .



Introdução

Ao se tornarem mais um produto da cultura de consumo em massa, os museus deixam de ser simples espaços de colecionismo de obras de arte e tornam-se locais de celebração da própria cidade onde estão locados, além de incorporarem novos usos ao programa, como lojas, cafés e bibliotecas. Frequentemente encomendados a renomados escritórios de arquitetura que fazem destes edifícios obras de arte a serem contempladas, estes edifícios, muitas vezes, têm reforçado o carácter imagético e se mostrado cada vez mais dissociados do lugar onde se inserem. Como os museus contemporâneos podem ser equipamentos de destaque na cidade, contribuir para a revitalização urbana de seus arredores e, ao mesmo tempo, estabelecerem uma sensível mediação com o lugar em que se inserem? Como conciliar e tirar partido dos espaços da cidade ao seu redor? Como conciliar espaços mais abertos, públicos, de encontro e celebração com espaços mais introspectivos que ofereçam concentração para se admirar obras de arte em seu interior?

Entre os arquitetos que mais tem se destacado nas últimas décadas com museus inseridos em contextos urbanos consolidados, estava Paulo Mendes da Rocha. Embora a reação da crítica aos seus projetos não tenha sido unânime, eles são fruto de estratégias projetuais caracterizadas por uma pesquisa densa da realidade, absorvida e sintetizada por meio de gestos arquitetônicos ousados e aparentemente simples.

Reconhecida internacionalmente, a obra de Paulo Mendes da Rocha frequentemente é analisada e levando em consideração as espacialidades criadas (PIÑON, 2002, p. 28), na relação entre o edifício e o lugar (SOUTO, 2010, p. 243), historiografia (ZEIN, 2000, p. 161) e a relação entre desenho e projeto (OTONDO, 2016, 2013, p. 37). No entanto, a questão da experiência em suas obras e a forma como o arquiteto manipula materiais, luz e terreno, para despertar sensações nos usuários, pouco foi estudada nessa literatura. Estes temas devem receber ainda mais atenção quando são manipulados para criar uma ambiência na qual o usuário possa desfrutar de obras de arte – particularmente esculturas, que por si sós encerram uma dimensão espacial – como é o caso do Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), realizado na cidade de São Paulo entre 1986 e 1995. Por meio da manipulação desses três elementos (material, luz e terreno), o arquiteto cria um museu que busca articular um percurso desde uma dimensão pública constante na cidade até uma dimensão individual que favoreça a concentração e circunspecção para que o indivíduo se defronte com uma obra de arte, por meio da conexão entre cidade e edifício e entre seu espaço interno e externo.



Este artigo busca explicitar a relação entre cidade, museu, indivíduo e obras expostas no MuBE. A pesquisa toma como base teórica a fenomenologia, particularmente de autores como Christian Norberg-Schulz ([1976] 2006, p. 449), Juhani Pallasmaa (2012, p. 41), e Mohammed Reza Shirazi (2014, p. 157-159), que entendem a experiência do corpo no lugar, como o modo mais completo de perceber a dimensão sensorial da arquitetura. Para tal, foram feitas visitas, com registros das descrições das sensações e experiência do espaço do museu, além de registros fotográficos.

O artigo está dividido em duas partes. A primeira oferece uma breve apresentação do arquiteto e do MuBE, tratando de alguns condicionantes que foram essenciais para a concepção do projeto. A segunda parte apresenta a descrição fenomenológica do MuBE, auxiliados pelos fundamentos da fenomenologia, particularmente apoiados particularmente nas metodologias de Shirazi (2014) e de Pallasmaa e McCarter (2012).

MuBE – O Projeto

Paulo Mendes da Rocha foi frequentemente apontado como pertencente a uma importante geração de arquitetos que compõem a chamada Escola Paulista de Arquitetura, constituída por de arquitetos que priorizaram o uso da estrutura em concreto armado, a racionalidade da construção e da clareza da estrutura, bem como valorização do espaço interno comum, da simplicidade volumétrica e da continuidade entre interior e exterior (ZEIN, 2000, p. 39). Mendes da Rocha explorava a plasticidade do concreto como meio de permitir ao espaço um grau único de liberdade, utilizando-se dos espaços amplos e da assertividade estrutural, para conceber uma arquitetura de soluções ousadas e que conta com um grande refinamento técnico (SUBIRATS, 2012, p. 13). Em uma entrevista em 1991, Sophia Telles argumenta que a obra de Mendes da Rocha se caracterizava pela forma singular como são estabelecidas relações entre técnica e natureza, espaço e matéria, objeto e terreno (OTONDO, 2013, p. 29). Ao analisar as obras do arquiteto, pode-se perceber uma expressão que se embasa na condensação dos elementos construtivos atingindo por consequência, uma arquitetura que se reduz ao mínimo, limpa e crua (OTONDO, 2013, p. 63).

Uma de suas obras mais icônicas é o Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia – MuBE, projeto que teve sua história iniciada muito antes do primeiro traço do arquiteto. O MuBE está localizado em uma das mais nobres regiões da cidade de São Paulo, o bairro do Jardim Europa, no cruzamento da Avenida Europa com a Rua Alemanha. Antes de sequer se cogitar a presença de um museu no local, um grupo empresarial propôs a construção de um Shopping Center no terreno. Contudo, um grupo de



moradores pertencentes à Sociedade dos Amigos dos Museus se opôs a tal proposta e protestou junto à prefeitura, alegando que o projeto feria o caráter residencial do bairro. Tão grande foi a pressão dos moradores, que a prefeitura doou o terreno, com a condição de que os moradores apresentassem num prazo de um ano, um projeto para o local, que atendesse a algum interesse social. Foi então que os moradores, provavelmente influenciados pela presença da família Brecheret, decidiram pela construção de um museu de esculturas (PIÑÓN, 2002, p. 27). Tendo isso em mente, os moradores convidaram alguns dos principais arquitetos de São Paulo na época, para um concurso fechado, no qual Paulo Mendes da Rocha saiu-se vencedor, com um projeto de requinte técnico e estrutural.

Partindo da ideia de que as “esculturas gostam muito de estar, a maioria delas, ao ar livre” (PIÑÓN, 2002, p. 28), o arquiteto pensou em um museu que pudesse expor obras tanto ao ar livre, em ambiente externo, quanto no espaço interno. Como o próprio Mendes da Rocha afirma em entrevista, pareceu bastante oportuno, levando em consideração os condicionantes topográficos do terreno, fazer um museu em diferentes níveis, já que há uma diferença de mais de 4 metros entre a cota mais alta do terreno (FRACALOSSO, 2015). O projeto foi pensado a partir da topografia e da condição urbana do lote, com um piso térreo que estaria no mesmo nível da Av. Europa, e um piso subsolo, que aproveitaria o nível mais baixo da Rua Alemanha. Dessa forma, o arquiteto buscava fazer uma integração entre o espaço do museu e a cidade, criando uma continuidade, com o edifício ao nível da rua tanto na cota mais alta, quanto na mais baixa (PIÑÓN, 2002, p. 28). Para ele, não deveríamos pensar em espaços públicos e privados. O único espaço verdadeiramente privado seria o pensamento humano e como mesmo esse queremos tornar público, a arquitetura deveria refletir isso (MENDES DA ROCHA, 2012, p. 91).

No MuBE há uma continuidade do espaço público para o espaço mais reservado e individual. A céu aberto tudo o que se vê é uma imensa esplanada capaz de receber obras imensas, em diferentes níveis, e o edifício do museu em si, discretamente rebaixado, tomando uma posição em segundo plano, com relação à grande esplanada. Segundo o arquiteto havia a necessidade de ancorar aquele museu, criar um marco, um lugar. Para tal, resolveu criar uma grande coberta, com dimensões aproximadas de 12 metros de largura, por 60 metros de comprimento, com o objetivo de incorporar as mesmas funções que historicamente foram atribuídas aos coretos, e pergolados, uma “pedra no céu” como relata em uma entrevista na Revista Projeto em 1995. Considerando as necessidades do programa do subsolo, viu-se que a melhor orientação para ela, seria de modo perpendicular à Av. Europa (PIÑÓN, 2002, p. 28).



Ainda no nível térreo, além da esplanada de exposição de obras permanentes e transitórias, há um teatro ao ar livre, dois espelhos d'água e um jardim, projetado por Burle Marx, com bromélias, um arvoredor e algumas flores características da região (MENDES DA ROCHA, 2000, p. 86). O jardim atua como um contraponto à esplanada de concreto, que domina a área central. No entanto, como já mencionado, o museu também dispõe de um piso no subsolo, responsável por abrigar tanto as exposições internas, transitórias, com obras de menor porte, como as áreas administrativas e de serviço, além de um auditório e um café, que tem ligação direta com a Rua Alemanha. Por meio da valorização e manipulação da topografia, o arquiteto atende tanto a questões ligadas à cidade, como a já citada continuidade entre espaço público e privado, mas também resolve questões do próprio programa de um museu, como o isolamento acústico e térmico da área de exposição das obras exibidas no ambiente interno.

O MuBE marcou a carreira de Paulo Mendes da Rocha, ao resumir todos os elementos a uma forma essencial, pura e tecnicamente ousada, que explora as possibilidades da tecnologia do concreto.. O arquiteto cria um lugar que, por meio da experiência do percurso, permite diferentes formas de se experimentar as atividades que ali são desempenhadas.

Espaço, corpo e experiência no MuBE

Para o entendimento do edifício do MuBE e de sua relação com a cidade, recorreu-se a uma abordagem proveniente da fenomenologia da arquitetura, particularmente em autores como Christian Norberg-Schulz e Juhani Pallasmaa. Norberg-Schulz contribuiu com o conceito de *genius loci*, a ideia de um espírito próprio de cada lugar e de espaço e caráter. Apoiado nas reflexões de Merleau-Ponty sobre a *experienciação* do mundo por meio do corpo, Juhani Pallasmaa elabora uma crítica ao empobrecimento da arquitetura contemporânea, indicando que a experiência real da arquitetura vem sendo negligenciada, em favor de uma arquitetura mais preocupada com o jogo de formas e imagens. Para ele, a arquitetura deve atender aos princípios da existência humana e trazer consigo o apelo à percepção, baseada na experiência do corpo, de maneira multissensorial (PALLASMAA, 2005, p. 41). Baseado nestes e em outros autores contemporâneos, o crítico Mohamed Reza Shirazi propôs um método de descrição fenomenológica, baseado na experiência do usuário por meio de um percurso na obra quando os fenômenos são descritos da maneira como se apresentam, que revelou-se apropriado para a nossa pesquisa (SHIRAZI, 2014, p. 157-159).



Como já mencionado, o MuBE está localizado em um importante cruzamento no Jardim Europa, bairro que possui ruas bastante sinuosas e arborizadas (figura 01), com um traçado que procura se adequar aos condicionantes topográficos, e apresenta uma atmosfera tranquila que hoje parece funcionar como um pulmão para a cidade.



Figura 01 – Imagem do entorno do MuBE. Fonte: Google Earth. Acessado em 16 jul 2019. Elaborada pelos autores.

Ao visitar o museu, logo na chegada, procuramos nos desligar de qualquer conhecimento prévio acerca do projeto, algo que Shirazi (2014, p. 151-156), baseado na *epoché* de Husserl, conceitua como *presuppositionlessness*, uma recusa a concepções prévias, com a finalidade de capturar os fenômenos da forma como eles se apresentam. Como a esquina entre Avenida Europa e a Rua Alemanha é o ponto mais movimentado em relação ao tráfego de automóveis e pedestres, pareceu-nos natural iniciar a descrição fenomenológica a partir desse ponto (figura 2). Então, ao nos aproximarmos a partir da esquina oposta, o museu vai se revelando por meio de uma sucessão de camadas no horizonte, que passo a passo vão sendo percorridas com o olhar.

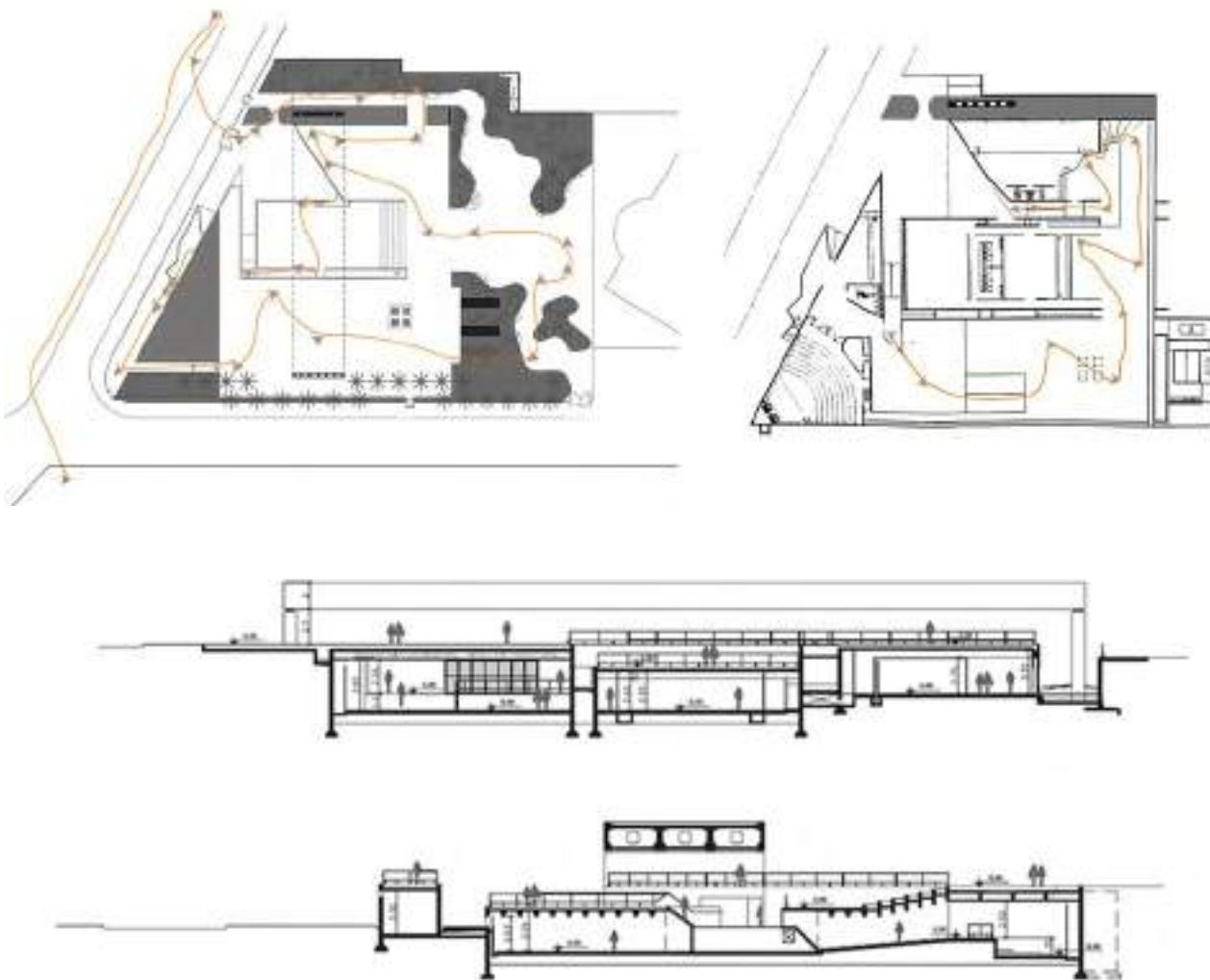


Figura 02 –Plantas com a locação das fotos tiradas no MuBE, de acordo com o deslocamento realizado. À direita a planta do pátio, à esquerda a planta do subsolo. Abaixo, cortes do MuBE. Fonte: Paulo Mendes da Rocha, 2000, p. 88-89, com edição de Danrlei Andrade, 2019 e <http://pa3museu.blogspot.com/2011/08/mube-museu-brasileiro-da-escultura.html>> (cortes)

Ainda na esquina oposta, vemos uma mureta que, seguindo o alinhamento das palmeiras, define um limite entre o que está dentro e fora do conjunto e que parece embasar uma imponente viga suspensa ao fundo. Sentimo-nos atraídos a ir àquele lugar, há a criação de uma direção existencial, embora não percebamos qualquer entrada próxima (figura 3/01). Então, decidimos explorar o caminho da Rua Alemanha, de onde o edifício não chama tanta atenção por seu tamanho, podendo até passar despercebido, escondido por entre as árvores (figura 3/02). Porém, a medida em que caminhamos em direção ao edifício, ele vai se revelando e parece crescer gradualmente. O que antes víamos como um paredão maciço, se transforma num imenso vazio, com uma enorme coberta de concreto que parece flutuar, desafiando a gravidade. Através da experiência do caminhar e observar, a espacialidade do



edifício vai se configurando e revelando. Ao olhar aquele elemento em sua totalidade, percebemos-nos imersos em dois sentimentos aparentemente opostos que conjugam a leveza da peça com a certa inquietação diante de um frágil equilíbrio (figura 3/03). Quando recuperamos o fôlego, temos nosso olhar direcionado por duas paredes que se estendem abaixo daquela coberta e um piso de pedras brancas irregulares, direcionando-os para um grupo de pessoas que sob ela se abrigam, protegidas à sombra, o que nos faz ter vontade de ir até lá, para também nos sentirmos abrigados (figura 3/04).

Olhamos à esquerda e é impossível não notar o espelho d'água ao nosso lado que se estende até quase se perder de vista. Através do contraste a água escura e as pedras claras do piso, o espelho d'água apresenta-se como uma subtração ao plano por onde caminhamos ao mesmo tempo que parece criar uma superfície que faz a empena que sustenta a grande coberta parecer não tocar o chão, mas se perder na escuridão da água (figura 3/05). Nessa mistura de contrastes, tons de vermelho (carpas coloridas) se somam ao cinza do concreto e das pedras, ao verde das árvores e ao preto da água. Segundo Steven Holl, a água é uma das lentes fenomênicas, que tem o poder de reunir os elementos ao seu redor, por meio dos reflexos e da refração dos raios de luz (HOLL, PALLASMAA, PÉREZ-GOMÉZ, 2006, p.80-81). De fato, o espelho d'água parece articular estas dimensões (a coberta de concreto, a copa das árvores e o céu) provendo uma experiência multissensorial única, da qual ficamos imersos, resistindo a subir o caminho de pedras ao seu lado (figura 3/06).



Figura 03 – Perspectivas externas do MuBE. Fonte: Danrlei Andrade, 2019. Observar as partes do percurso de 1 a 6.



Balizados pela empena de concreto e pelo guarda-corpo à direita e pelo arvoredado à esquerda, o caminho reto e bem definido da suave rampa nos direciona a um ponto mais alto (figura 4/ 07). A um determinado ponto, após a empena de concreto, vão se descortinando coisas novas que não eram visíveis: um campo de fundo composto pelas esculturas, um jardim e uma grande esplanada (figura 4/ 08). Então, chegamos ao fim do caminho de pedras e percebemos a grande esplanada se abrir e organizar os elementos, estabelecendo um lugar, abrindo um mundo e reunindo todo o entorno, como a famosa ponte discutida por Heidegger em *Construir, Morar e Pensar* (HEIDEGGER, ([1954], 1971, p.150-151). A esplanada, junto ao jardim, às esculturas e à coberta, cria um espaço fluido, contínuo, mas que ao mesmo tempo reserva certas particularidades, como um microcosmos. Nesse momento, o espaço interno do museu parece ficar em segundo plano, nada parece ter tanta importância quanto aquele lugar que mais parece uma grande praça.

Atravessamos uma ponte que estabelece um limite entre o dentro e fora da esplanada (figura 4/ 09), saindo do piso de pedras portuguesas e adentrando um piso de concreto, com linhas bem definidas e regulares que criam um padrão, uma série de quadrados no chão que se perdem à medida que se afastam de nós, reforçando a noção de profundidade, estabelecendo um chão para toda a praça, como nas pinturas renascentistas de cenas urbanas. Enquanto as linhas que seguem em frente direcionam nosso olhar para a Avenida Europa, as linhas mais horizontais direcionam para dois lugares bem distintos. À esquerda um jardim com árvores e esculturas, no qual o verde e a sombra prevalecem, e à direita um espaço aberto dominado pelo concreto e pelas formas geométricas, cuja aridez é atenuada por uma sombra, como um tipo de abrigo, que nos atrai devido à uma diferença de piso que parece esconder algo (figura 4/ 10).

Sob a sombra da coberta, os limites do piso e a coberta direcionam nosso olhar para a rua, vemos o movimento das pessoas na rua, entrando e saindo do museu, ouvimos o barulho dos automóveis e do farfalhar das árvores que balançam com o vento suave. Aqui, a arquitetura faz parte de uma experiência multissensorial, que nos faz sentir de volta à cidade (figura 4/ 11). Quando olhamos para cima, a grande coberta, que está quase ao alcance de nossas mãos, guia nosso olhar para sua outra extremidade. A coberta e a sombra que ela projeta conferem um senso de direção ao nosso olhar, que é intensificado na medida em que as diferenças de nível criam a ilusão de uma escada que guia até a outra extremidade. De onde estamos percebemos que essas diferenças de nível estabelecem diferentes lugares para as pessoas, que podem conversar, namorar, meditar, contemplar, repousar, dançar, se



exercitar, e até comprar e vender em certos dias, enfim, tudo o que se pode fazer em um espaço público (figura 4/ 12).



Figura 04 – Perspectivas externas do MuBE. Fonte: Danrlei Andrade, 2019. Observar as partes do percurso de 07 a 12.

A partir deste ponto, as linhas do piso e a da cobertura direcionam nosso olhar para o contraste entre o construído, a escadaria e o piso de concreto cuja precisão de artefatos humanos é realçado pela iluminação, e o natural, a porção verde e sombreada ao fundo que abriga esculturas (figura 05/13). À medida que caminhamos para o espaço verde, ouvimos algumas placas do piso se movimentarem com nossos passos, é só então lembramos que não estamos andando sobre o solo em si, mas sobre uma laje que abriga os espaços internos do museu.

Junto às árvores vemos duas esculturas, um labirinto de tijolos e um empilhamento de pedras. A primeira desperta nossa curiosidade não pela sua forma, mas pelo som de crianças brincando que vem de lá, o que nos fez seguir até lá (figura 05/14). Tendo passado pela escultura de tijolos, percebemos que, de fato, estamos em um lugar diferente daquela grande esplanada, ou do abrigo da grande cobertura. Aqui a experiência multissensorial é aguçada mais uma vez, particularmente pela ativação de nossa visão periférica (PALLASMAA, 2005, p.65, 2014, p.38-39). É mais frio, mais sombreado, o vento corre mais forte, e ouvimos o farfalhar da copa das árvores. O piso verde e irregular daqui, contrasta com o cinza e geométrico de lá, reforçando a noção de lugares distintos. Longe de ser um resto de terreno no qual se implantou um jardim, este espaço funciona como um contraponto



necessário à grande coberta e esplanada de concreto, um é fundamental para a existência do outro (figura 05/15). Os livros e revistas de arquitetura, devido à ênfase em seu objeto primordial, geralmente exibem plantas de edifícios retiradas de seu contexto e entorno imediato, mas estes são fundamentais para o entendimento de um edifício, particularmente um como o MuBE.

Aproximamo-nos da escultura que consiste em um empilhamento de pedras, uma grande massa apoiada em poucos pontos, o que nos intriga pela aparência de um frágil equilíbrio e, também, por ali encontrarmos referências à grande coberta (figura 05/16). Passamos aquelas esculturas e seguimos por um caminho mais sinuoso, definido pelas árvores locadas à sua margem e pelas placas concreto. O caminho nos conduz para outras esculturas mais a frente reforçam ainda mais essa noção de sentido a seguir, de uma direção existencial (figura 05/17). Seguimos o caminho e ao virar para a direita, duas esculturas emolduram a paisagem, destacando o grande e leve volume que se apresenta como pano de fundo, que desperta nosso desejo de estar lá, ao abrigo da coberta, que volta a ser protagonista (figura 05/18).



Figura 05 – Perspectivas externas do MuBE. Fonte: Danrlei Andrade, 2019. Observar as partes do percurso.

Agora, de volta ao abrigo, vemo-nos no lado oposto ponto 12 do trajeto, mas a diferença dos níveis parece ser mais aguda. Em parte isso se dá, devido a marcante parede inclinada da entrada do museu, que parece querer tocar a plataforma onde estou (figura 06/ 19). Ao nosso redor percebemos o espelho d'água que, embora apareça de maneira discreta, chama bastante nossa atenção por seu contraste com



aquele piso rígido e cinza de concreto. O verde da água cria uma transição entre o chão e a copa das árvores, que recebe um contraponto, uma escultura, cinza, que age como um ponto focal nessa composição, reunindo em si, todo o seu entorno, como na já mencionada ponte de Heidegger. (figura 06/ 20).

Ao chegarmos perto do espelho d'água, vemos as copas das árvores e o céu refletidos nele. Ao seu lado há um caminho bem definido, delimitado verticalmente pelo espelho d'água e por um canteiro com palmeiras, que parecem seguir as linhas das placas de concreto do piso. O caminho vai escavando a terra à medida em que vai se prolongando. Sentimo-nos convidados a percorrê-lo, curiosos pelo que há por trás do espelho d'água (figura 06/ 21). Concluimos a primeira parte do caminho e, ao nos virarmos, vemos a cobertura em toda sua riqueza tectônica, apoiada em duas grandes empenas, abraçando o volume que se inicia com a quina do espelho d'água e se estende até perder de vista. Por meio da sua inserção no terreno, é nítida a relevância da grande cobertura para se estabelecer aquele lugar (figura 06/ 22). Aqui, o caminho segue e à esquerda onde encontramos uma escada, de forma geométrica bem peculiar, que faz um contraponto à rigidez das linhas retas onipresentes no museu, e nos leva a um nível mais baixo. Descendo a escada, primeiro sentimo-nos espremidos por suas paredes, mas logo após elas se abrem, reforçando a ideia da chegada em um novo lugar, em um café, que já despertava nosso olfato (figura 06/ 23). Atravessamos o café e uma sala contígua, quando teto, piso e paredes parecem emoldurar um pequeno trecho da cobertura, com algumas árvores e esculturas no campo de fundo. Desse ponto também percebemos uma rampa que supomos levar ao nível intermediário da esplanada (figura 06/ 24), então caminhamos para investigar.



Figura 06 – Perspectivas externas do MuBE. Fonte: Danrlei Andrade, 2019. Observar as partes do percurso.

Olhamos à esquerda e vemos um caminho de pedras, levemente inclinado e delimitado por duas paredes, que não oferece outras possibilidades que não seja seguir em frente para a entrada principal (figura 07/25). Entretanto, o cansaço nos fez querer descansar e vamos para o abrigo da coberta. Enquanto contemplávamos o lugar, de maneira quase que automática, começamos a desenhar e por meio dele, fomos percebendo as diferentes camadas da paisagem, uma pausa necessária para a compreensão desta experiência espacial (figura 07/26). Enquanto isso, notamos um guarda-corpo que além de impor um limite, também indica uma rota alternativa que decidimos seguir. De fato, há uma rota alternativa, estreita, com uma janela escura à frente, que conecta o lugar onde estamos a outro, interno, e já à esquerda se localiza a entrada da parte interna do museu, o que nos foi compensador (figura 07/27). Chegando na entrada, percebemos que a sombra aqui é mais densa e que se não fossem as lâmpadas, estaríamos na completa escuridão (figura 07/28). Olhamos para trás e tenho a sensação de estar numa caverna ou em um túnel. Há luz lá fora, mas ela vai esmaecendo de maneira uniforme no concreto e irregular, quebrada, no piso de pedra, até que finda na sombra, gerando assim um belo diálogo entre, luz, sombra e materiais, algo muito ressaltado nos escritos de Steven Holl (2006, p.63-64) (figura 07/29).

Ao entrar na área de exposições internas, nossos olhares são atraídos por uma marcação em concreto, no teto, até um painel branco que se estende para a esquerda e para a direita e parece conectar aquele lugar, em todas as direções. De certo modo, apontando aquilo a que devemos seguir, porém, um



guarda-corpo de metal sinaliza o desnível que há entre o lugar onde estamos e a exposição de fato, destacando o limite criado pelas diferentes cotas do piso (figura 07/30). Seguimos à esquerda – único caminho possível – e encontramos uma sala onde a função do estar e da exposição parecem se misturar, criando uma ambiência particular. Nela a luz entra de maneira indireta, refletida pela água e pelo concreto. A conexão com o exterior se dá através das grandes janelas que permitem entrar a luz e o som da água, que trazem consigo um ar sereno e a sensação de suspensão do tempo (figura 07/31).



Figura 07 – Perspectivas externas e internas do MuBE. Fonte: Danrlei Andrade, 2019. Observar as partes do percurso.

Retornamos ao caminho da exposição, deixando aquele lugar quase externo e seguimos por um caminho onde não se vê mais o exterior, mas que não nos faz sentir confinados, por suas amplas proporções. As linhas do teto guiam a direção a ser seguida. Aqui, a iluminação cria um limite entre o espaço da obra e do espectador. Junto às obras, a luz é fria, já no espaço de trânsito e contemplação a iluminação é mais quente e sua disposição linear reforçar a ideia de seguir em frente (figura 08/32). Após alguns passos, percebemos um grande recanto à direita do caminho principal, um grande vazio, ocupado por obras parecem demandar um tempo maior de contemplação, bem como a observação por mais ângulos. A apreciação de uma escultura envolve também um espaço que a ela se vincula e que possibilita um olhar dinâmico, aproximativo, e em constante movimento do próprio apreciador.



Neste ponto, teto e piso parecem se espelhar, unidos por paredes brancas que soltam as duas superfícies cinzas de concreto, pelo contraste, mas que as une no aspecto físico da construção (figura 08/33). Aqui, sem perceber nos sentamos novamente para descansar e, assim podemos observar as pessoas passarem pelo caminho principal, vindo para onde estávamos, parecendo também procurar ali um local de descanso, atestando que esta espacialidade estimular o caminhar, observar, parar, descansar e tantas outras ações.. Por entre as paredes brancas que envolvem o ambiente, percebemos que há a entrada de luz natural e a curiosidade nos impele para descobrir o que há adiante (figura 08/34). Então, percebemos que a luz estava entrando no ambiente através de uma janela que, entre duas paredes, se estendendo do piso ao teto. (figura 08/35). Logo após essa janela, abre-se um grande salão, com várias obras expostas. Aqui as paredes seguem o mesmo padrão da ala anterior, uma branca com obras expostas nela e acompanhada por uma iluminação fria, e uma parede de concreto, sem obras e com iluminação quente. Diferente do piso liso e uniforme, o teto apresenta uma repetição de vigas paralelas que se repetem até o fim do salão, exceto por um pequeno trecho onde há quatro exaustores de ar brancos que acabam estabelecendo um lugar específico em todo esse espaço. No entanto, aqui, o que mais chama nossa atenção é a luz azul que vem do fundo do salão, acompanhada por um barulho de máquinas. Os estímulos visual e sonoro atraem nossa atenção, sem o uso de qualquer limite físico, cria-se uma direcionalidade, uma noção de aqui e ali (figura 08/36). A luz azul e o som da obra *Zero Hidrográfico* de Gisela Mota e Leandro Lima criam uma ambiência suspensa da realidade e do tempo, um lugar único dentro de um microcosmos, abraçado por um nível mais alto que o envolve e se inicia em uma rampa a esquerda. Aqui a luz altera a materialidade das superfícies de concreto, pois a luz é também um material, como nos lembra Steven Holl. E essa sobreposição de materiais, contraste de claros e escuros, emolduram ao fundo uma pequena entrada de luz natural, uma conexão com o mundo exterior (figura 08/37).

Ao caminharmos, percebemos que o que é entrada para a luz, é também saída. No entanto, o que mais nos chama a atenção aqui, é a lembrança que a esquadria da saída nos traz do espelho d'água da Avenida Europa (figura 06/22) e da entrada da Rua Alemanha (figura 03/05), sinalizando que a experiência do museu começa e termina da mesma forma, com a mesma forma (figura 8/38). Ela cria um ambiente de transição entre a luz e a sombra, interno e externo, aqui e ali, ambiente esse que se diferencia ainda mais pela mudança do material do piso, que agora passa a ser uma tela metálica. Nele, vemos novamente o caminho que antes desistimos de seguir por conta do cansaço (figura 06/25), que se antes nos guiava para a entrada do museu, agora nos guia para sua saída (figura 08/39).

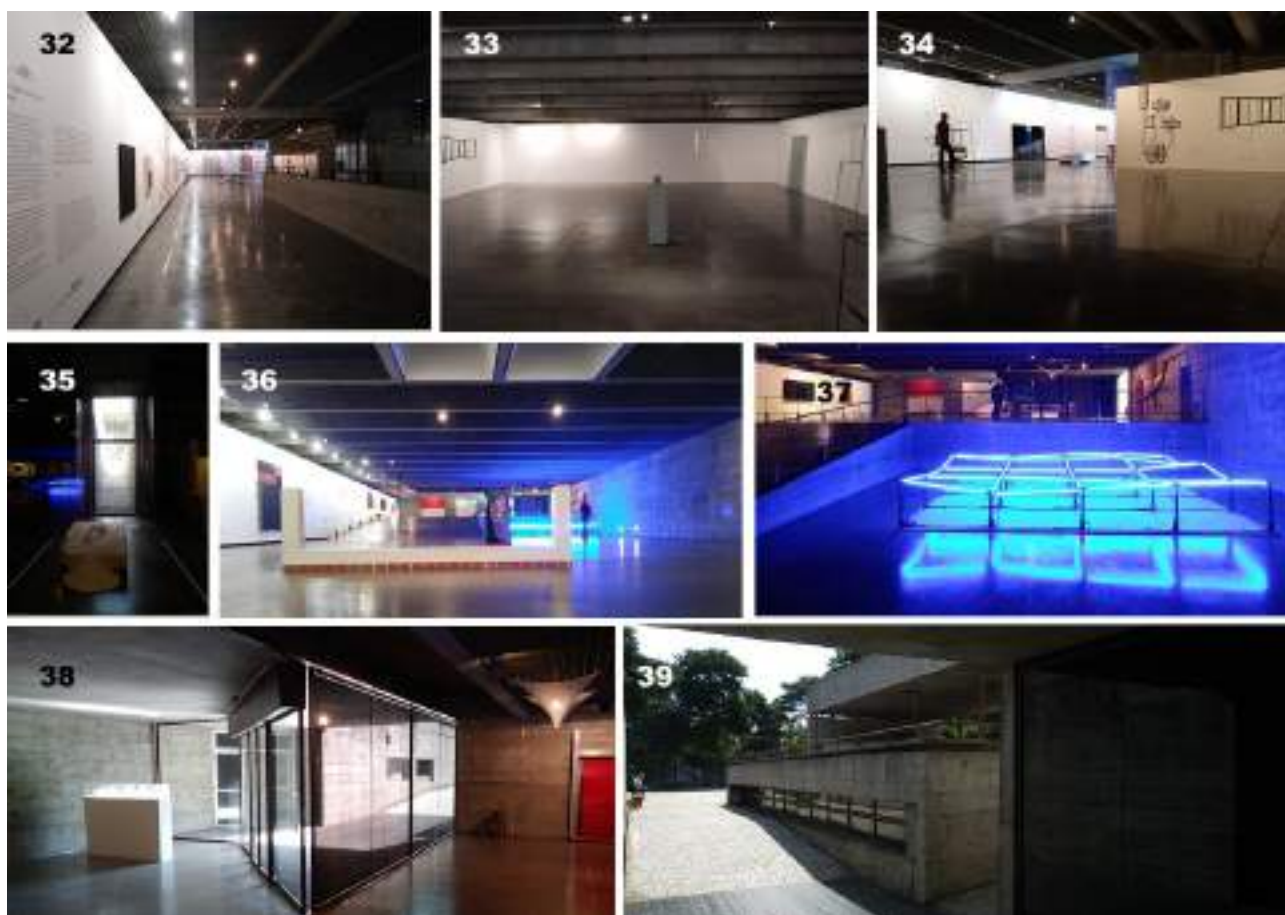


Figura 08 – Perspectivas internas do MuBE. Fonte: Danrlei Andrade, 2019. Observar as partes do percurso.

Considerações Finais

O MuBE de Paulo Mendes da Rocha atende à demanda contemporânea por museus que possam e se permitam ser mais que espaços de coleção de obras de arte, se tornando parte integrante da cidade. Distanciando-se de uma abordagem meramente imagética e dissociada do lugar, Mendes da Rocha estabeleceu uma relação sensível com o contexto urbano onde o museu está inserido, integrando-se de maneira fluida e contínua com a cidade. Isto foi atingido por meio da percepção das condições urbanas, entendendo o edifício como parte integrante de um sistema de relações que vão desde a relação macro entre edifício e cidade, até as relações micro, como a mediação entre espaços de convivência ao ar livre e espaços internos de contemplação.

A exploração da topografia do terreno se mostrou essencial para a relação entre o museu e seu entorno, permitindo que o edifício sempre esteja ao nível da rua. Materiais, luz, sombra e tectônica também



assumem um papel central na forma como o edifício é experienciado, criando visadas que estimulam o percurso do indivíduo por todo o museu, incluindo seus ambientes externos, que suscitam a celebração do coletivo, abrigando atividades diversas sem abdicar, entretanto, de espaços mais introspectivos, nos quais as sombras e a escala acentuam a diferenciação dos usos, criando assim um museu que estimula determinadas sensações, a depender da intenção de cada lugar. valorizando assim, a vocação pública deste tipo de edifício..

Por meio de uma interpretação fenomenológica, acreditamos ter ficado evidente que o MuBE foi gestado a partir da interpretação da paisagem como um sistema de relações entre elementos naturais e construídos e pela manipulação do terreno, percursos, materiais e luz. Esta experiência nos lembra David Leatherbarrow (2004), que busca interpretar a arquitetura e o paisagismo como “artes topográficas”, ou seja, a arte de trabalhar com a topografia, por ele entendida em um sentido amplo (natureza, sítio, arquitetura, cidade e cultura). De fato, a experiência do MuBE nos leva a repensar o cisma fictício que existe entre paisagismo e arquitetura e que essas disciplinas precisam uma da outra para atingir um significado cultural mais amplo.

Referências

- FRACALOSSI, I. AD Classics: Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) / Paulo Mendes da Rocha. *ArchDaily Brasil*. 2015. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/776774/classicos-da-arquitetura-museu-brasileiro-da-escultura-mube-paulo-mendes-da-rocha>. Acesso em: 18/07/2019.
- HEIDEGGER, M. Building, Dwelling, Thinking (1954). In: _____. *Poetry, Language, Thought*. Tradução Albert Hofstadter. 1. ed. New York: Harper & Row, 1971.
- HOLL, S; PALLASMAA, J; PÉREZ-GOMÉZ, A. *Questions of perception: phenomenology of architecture*. 2. ed. San Francisco: William Stout Publishers, 2006.
- HOLL, Steven. *Parallax*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- LEATHERBARROW, D. *Topographical Stories: studies in landscape and architecture*. 1. ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- MENDES DA ROCHA, P. M.; VILLAC, M. I. *América, natureza e cidade*. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- NORBERG-SCHULZ, C. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.



- OTONDO, C. *Desenho e espaço construído: relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha*. Tese de Doutorado, História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2013.
- OTONDO, C. *Paulo Mendes da Rocha: Casa Butantã*. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- PALLASMAA, J. Space, place and atmosphere: peripheral perception in existential experience. In: BORCH, C. *Architectural atmospheres: on the experience and politics of architecture*. Illustrated ed. Switzerland: Birkhauser, 2014.
- PALLASMAA, J. *The eyes of the skin: architecture and the senses*. 2. ed. Chichester: John Wiley and Sons, 2005.
- PIÑON, H. *Paulo Mendes da Rocha*. 1. ed. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2002.
- SHIRAZI, M. R. *Towards an articulated phenomenological interpretation of architecture: phenomenal phenomenology*. 1. ed. London: Routledge, 2014.
- SOUTO, A. E. M. *Projeto arquitetônico e a relação com o lugar nos projetos de Paulo Mendes da Rocha*. Tese de doutorado, Arquitetura Moderna, Faculdade de Arquitetura/Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.
- SUBIRATS, E. O Arquiteto e o intelectual. In: MENDES DA ROCHA, P. M.; VILLAC, M. I. *América, natureza e cidade*. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2012
- TELLES, S. Conversas com Sophia: Entrevista a Catherine Otondo; registro em áudio arquivo digital: SPH_A.wav (46 min); SPH_B.wav (25 min); SPH_C.wav (52 min); SPH_D.wav (44 min), gravados entre agosto e outubro de 2012. In: OTONDO, C. *Desenho e espaço construído: relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha*. Tese de Doutorado, História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2013.
- ZEIN, R.V. *Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*. Dissertação de Mestrado, Brutalismo arquitetônico, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.



Mini currículos



Danrlei Silva Felix de Andrade

Arquiteto graduado pela Universidade Federal de Pernambuco (2020)

Correio eletrônico: danrlei@outlook.com

Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1447635910827696>



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:

ANDRADE, Danrlei Silva Felix de; MOREIRA, Fernando. Espaço, corpo e cidade: o papel central da experiência no MuBE. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 16, v. 01, n.22, e188, p. 1-20, jul. dez/2021. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/381-espaco-corpo-e-cidade-o-papel-central-da-experiencia-no-mube>

Submetido em: 2021-04-08

Aprovado em: 2021-06-10



Criatividade nos edifícios de escritórios de Carlos Bratke

Creativity in the office buildings of Carlos Bratke

Creatividad en los edificios de oficinas de Carlos Bratke

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>

Haron Gabriel

Mestre em arquitetura e urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie

haron.gabriel@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1894174585344649>

Resumo:

Carlos Bratke pertence a uma geração de arquitetos formados na década de 1960 que buscou alternativas à arquitetura moderna em São Paulo. Após um rigoroso levantamento bibliográfico, iconográfico e de entrevistas, constatou-se uma lacuna no estudo de sua obra. A partir da coleta de informações sobre 50 edifícios concebidos pelo arquiteto, foi possível identificar 8 edifícios com características similares, concebidos entre 1975 e 1985, na região da Berrini, cuja unidade de linguagem se destaca dentro do conjunto da obra. Diante destes fatos, surgiram as seguintes perguntas. Quais restrições impostas pelo pensamento moderno o arquiteto abandonou para instaurar sua própria identidade como arquiteto? Como identificar a criatividade na obra de Carlos Bratke? O recorte tipológico, temporal e espacial ocorreu após a constatação de que um conjunto de edifícios concebidos pelo arquiteto, entre 1975 e 1985, em São Paulo, compartilham características em comum, decorrentes de uma implícita linha de pensamento do arquiteto. O estudo foi realizado a partir de conceitos sobre criatividade e suas características. A contribuição do presente artigo é a identificação e a discussão de características singulares que demonstram a criatividade do arquiteto nos 8 projetos analisados.

Palavras-chave: Heurística; Estratégia Projetual; Expertise.



Abstract

Carlos Bratke belongs to a generation of architects trained in the 1960s who sought alternatives to modern architecture in São Paulo. After a rigorous bibliographic, iconographic and interview survey, a gap was found in the study of his work. From the compilation of information about 50 buildings designed by the architect, it was possible to identify 8 buildings with similar characteristics, designed between 1975 and 1985, in the Berrini region, which language unit stands out within the work as a whole. Given these facts, the following questions arose. What restrictions imposed by modern thinking did the architect abandon to establish his own identity as an architect? How to identify creativity in Carlos Bratke work? The typological, temporal, and spatial approach took place after the finding that a set of buildings designed by the architect, between 1975 and 1985, in São Paulo, share characteristics in common, resulting from an implicit line of thought by the architect. The study was accomplished from concepts about creativity and its characteristics. The contribution of this article is the identification and discussion of unique characteristics that demonstrate the architect's creativity in 8 analyzed projects.

Keywords: Heuristic; Typology; Expertise.

Resumen

Carlos Bratke pertenece a una generación de arquitectos formados en la década de 1960 que buscaron alternativas a la arquitectura moderna en São Paulo. Luego de un riguroso relevamiento bibliográfico, iconográfico y de entrevistas, se encontró un vacío en el estudio de su obra. A partir de la recopilación de información sobre 50 edificios diseñados por el arquitecto, fue posible identificar 8 edificios de similares características, diseñados entre 1975 y 1985, en la región de Berrini, cuya unidad de lenguaje se destaca dentro del conjunto de la obra. Ante estos hechos, surgieron las siguientes preguntas. ¿Qué restricciones impuestas por el pensamiento moderno abandonó el arquitecto para establecer su propia identidad como arquitecto? ¿Cómo identificar la creatividad en la obra de Carlos Bratke? El abordaje tipológico, temporal y espacial se dio luego del hallazgo de que un conjunto de edificios diseñados por el arquitecto, entre 1975 y 1985, en São Paulo, tienen características en común, resultado de una línea de pensamiento implícita del arquitecto. El estudio se realizó a partir de conceptos sobre la creatividad y sus características. El aporte de este artículo es la identificación y discusión de características singulares que demuestran la creatividad del arquitecto en los 8 proyectos analizados.

Palabras-clave: Heurístico; Tipología; Pericia.



Introdução

Carlos Bratke (1942-2017) foi um dos arquitetos de destaque na arquitetura paulista entre as décadas de 1970 e 1990. A partir dos anos 1970, no cenário de crescimento e de expansão da cidade de São Paulo, a intensa produção de edifícios de escritórios em torno da avenida engenheiro Luís Carlos Berrini demonstrou a singularidade de sua proposta. Filho de um dos expoentes da arquitetura moderna brasileira, Oswaldo Bratke (1907-1997), herdou o traço do pai, que, segundo o arquiteto Éolo Maia (1999), trouxe *“continuidade de um vocabulário formal moderno e delicado pela sua elegância”*. Este repertório, trazido à tona por Bratke, principalmente através de seus primeiros projetos para o bairro da Cidade Monções e arredores, lhe trouxe notoriedade junto ao mercado empresarial voltado à escritórios, que o rendeu mais de sessenta projetos somente nessa região.

Formado em 1967 pela Faculdade de Arquitetura Mackenzie, como seu pai, Carlos Bratke atuou na área de projetos de arquitetura, demonstrando desde cedo aptidão pelo desenho e pela pintura: *“O Carlos era um cara muito artista... ele queria na verdade era ser pintor, ser desenhista”*, revela seu irmão Roberto Bratke (2019), o que traz à tona a cultura familiar de desenvolver as aptidões artísticas que Carlos e Roberto obtiveram ao frequentar o ateliê de seu pai quando criança. Mas, segundo o próprio arquiteto, *“[...] Lá, acho, comecei a aprender a deixar fluir o desenho, ou seja, destampar o cérebro e fazer escorrer ideias pelas mãos”* (BRATKE apud WISSENBAACH, 1999, p. 198). Esse desenvolvimento prático da arte, estimulado desde muito cedo pela família Bratke, é marcante em sua atuação, sendo o exercício do desenho ao projetar à mão livre a principal ferramenta de exposição e comunicação de suas ideias.

Nos primeiros cinco anos de atuação, Carlos Bratke projetou edifícios de escritórios ainda com características remanescentes do pensamento moderno. Seus edifícios Esplanada (1971), na rua cerro corá, Apollo II (1972), na avenida faria lima, e o Banco Noroeste (1973), na avenida paulista, ainda estavam enraizados nas premissas e dogmas da arquitetura moderna.

Na década de 1960, em busca de uma “arquitetura alternativa”, como bem definiu Edite Carranza (2012), um conjunto de arquitetos paulistas buscava se legitimar a partir de questionamentos à prática vigente. Assim, um tema importante, que permanece, é a expansão da discussão sobre como arquitetos de sua geração estabeleceram uma autonomia conceitual a respeito das restrições impostas pela arquitetura moderna. Por conseguinte, questões importantes se tornam relevantes: Quais restrições impostas pelo pensamento moderno o arquiteto abandonou (ou relevou) para instaurar sua identidade como arquiteto? Como identificar a criatividade na obra de Carlos Bratke?



Após cuidadoso levantamento e análise do conjunto de projetos de edifícios de escritórios, concebidos por Carlos Bratke, foi possível revelar que sua identidade, como arquiteto de uma nova geração, teve início por volta de 1975, com a proposição dos edifícios Bandeirantes (1975-77), Aeroporto I (1975-77), Concorde (1976-78), Morumbi (1976-78) e Carmel (1977-79). Como será analisado adiante, a repetição excessiva de pavimentos-tipo era uma das causas da monotonia da arquitetura moderna até a década de 1960, que se tornou uma restrição à criatividade. O abandono dessa restrição, ou seja, a *heurística*, o levou a criar edifícios a partir de um renovado interesse por formas “em movimento”, caracterizando assim o conjunto de obras analisadas. Do mesmo modo, outras duas restrições superadas: o monovolume e o uso do concreto aparente.

O presente artigo contribui para a identificação de fatores que contribuíram para a criatividade do arquiteto Carlos Bratke, e, sobretudo, aponta como essa criatividade está presente em um conjunto de 8 edifícios concebidos entre 1975 e 1985.



Figura 1 – Edifícios analisados, concebidos entre 1975 e 1985 na região da Berrini em São Paulo. Fonte: Os autores.

1. Procedimentos Metodológicos

Foram identificados poucos estudos sobre a obra do arquiteto Carlos Bratke. O primeiro levantamento, e organização da obra do arquiteto, foi realizado por Vicente Wissenbach (1985), na série Cadernos Brasileiros de Arquitetura, e, dez anos depois, no livro *Carlos Bratke Arquiteto* (WISSENBACH, 1995/1999). A partir de uma longa entrevista com o arquiteto Carlos Bratke, Maria Helena Pugliese (2005) publicou um livro, onde faz a transcrição do longo depoimento do arquiteto, e realiza uma breve



descrição de algumas de suas obras. Por outro lado, no âmbito acadêmico, a primeira dissertação integralmente dedicada ao estudo dos edifícios de escritórios de Bratke é recente, cujo autor é Rodrigo Noronha (2016). Citações pontuais a obras específicas podem ser encontradas nas dissertações de Sandra M. Hajli (2017) e Alexandre Hepner (2010). Contudo, diante desse quadro constatou-se a grande lacuna sobre a análise desse conjunto de edifícios de escritórios, particularmente com o objetivo de identificar as características criativas na arquitetura de Carlos Bratke.

As principais etapas da pesquisa foram: a) Levantamento bibliográfico, iconográfico e entrevistas; b) Conceitos sobre criatividade e suas características; c) Coleta de arquivos do arquiteto no Arquivo Histórico; d) Registro fotográfico das obras; e) Critério e Seleção de Edifícios – estudo de caso; f) Redesenho 2D; g) Modelagem 3D; h) Análise gráfica – diagramas; i) Tabelas Comparativas; j) Elaboração de Textos; k) Discussão sobre os resultados e análises.

Após um exaustivo levantamento, dentre os mais de 50 edifícios projetados entre as décadas de 1970 e 1980 nessa região, o recorte tipológico, temporal e espacial ocorreu a partir da constatação de que um conjunto de 8 edifícios, concebidos pelo arquiteto, entre 1975 e 1985, em São Paulo, contém características em comum, decorrentes de uma implícita linha de pensamento do arquiteto.

2. Conceito de Criatividade

Combinações incomuns de ideias sempre despertaram nossa curiosidade. Um dos procedimentos que estimulam essa combinação em arquitetura é a analogia (FLORIO, 2011). Mas o ato de criação não é uma mera combinação, como bem afirmou a psicóloga Margaret Boden (1999, p.85). São consideradas criativas, ideias originais e úteis para um determinado contexto ou situação. Ao analisar a arquitetura de Carlos Bratke, nota-se que a tendência não era meramente a busca do novo. Ao contrário, a atitude criativa do arquiteto foi direcionada para a descoberta de novas possibilidades estéticas, expressivas, na busca pela conciliação entre a desejada a qualidade funcional e técnica.

As afirmações de Carlos Bratke (WISSENBAACH, 1985; BRATKE, 1985; PUGLIESE, 2005) estão repletas de associações entre conhecimentos e experiências anteriores. Esta constatação é importante, pois como afirmou o psicólogo Paul Thagard (1998, p.79), “*o pensamento analógico consiste em se lidar com uma nova situação adaptando-se a uma situação semelhante que seja familiar*”. Como nosso pensamento é estruturado e, em boa parte, depende de associações entre conhecimentos e experiências anteriores, uma parte da explicação de como enfrentamos os problemas, para encontrar possíveis soluções, está no raciocínio analógico.



É importante entender como a combinação original de ideias conhecidas estimulou a criação de projetos de escritórios de Bratke. Por conseguinte, é fundamental verificar como se pode estimular combinações incomuns a partir de procedimentos que conduzam e estimulem a criatividade, denominados *heurísticas*.

Embora, na maioria das situações de projeto, os conhecimentos anteriores sejam fundamentais para amparar as decisões no presente, eles podem ter o efeito contrário, e tornarem-se restrições impeditivas, particularmente quando se está diante de novas situações de projeto, em que estes conhecimentos não são suficientes para solucionar o problema. Nesse sentido, a *heurística* é um procedimento que pode levar a criação a partir do abandono de uma determinada restrição. No caso da arquitetura moderna, havia fortes restrições, sobretudo no âmbito de questões ligadas à funcionalidade, verdade dos materiais, moral construtiva, entre outras.

Em atitudes habituais em nosso cotidiano, realizamos tarefas de um modo automático, sem nos darmos conta das inúmeras restrições que nos são impostas pelo contexto no qual está sendo realizado um projeto. Sem plena consciência do processo, os próprios arquitetos acabam impondo também suas próprias restrições, sem notar que elas acabam limitando o escopo e a abrangência das possíveis escolhas. Como será analisado a seguir, foi a partir da libertação de restrições que o arquiteto Carlos Bratke pode dar vãsão à sua criatividade e, deste modo, permitir, a si mesmo, o surgimento de caminhos criativos.

Normalmente uma heurística implica em abandonar uma restrição imposta por normas, hábitos ou costumes, para daí fazer emergir a criatividade. Foi o que fez Bratke, ao declarar que

[...] nos edificios de apartamentos para a Bonfiglioli [...] e em um edificio de escritórios à avenida Paulista para a GTI [...] pensei em fazer as obras 'dançarem'. Em uma agência para o Banco Nacional [...] tentei resolver de maneira diferente a composição em esquina.
(BRATKE, 1985, p.21)

Ao expressar o seu desejo de inserir formas arquitetônicas no espaço, com aparência de “movimento”, o arquiteto explorou um dos recursos mais profícuos no processo criativo: o uso da metáfora. Como bem definiram George Lakoff e Mark Johnson (1980, p.3), a metáfora é prevalente na vida diária, não apenas na linguagem, mas no pensamento e na ação humana. Se estivermos certos em sugerir que nosso sistema conceitual é largamente metafórico, afirmaram os autores, então o modo como pensamos, o que nós experimentamos e fazemos diariamente é muito mais uma questão de metáfora. De fato, a metáfora está enraizada em nossas ações cotidianas, e, com o arquiteto Carlos Bratke isso ocorreu em momentos criativos decisivos durante sua prática projetual.



De um modo inconsciente e automático, nossa tendência é responder a estímulos a partir de nossas experiências e conhecimentos, produzindo analogias entre o que se sabe e aquilo que desejamos saber (FLORIO, 2011). No caso de Bratke, as torres periféricas (de circulação e de áreas molhadas) não são meros espaços funcionais, ou para sombreamento de áreas envidraçadas, mas elementos simbólicos enraizados na memória do arquiteto, como as torres da cidade italiana San Gimignano, também admiradas por um dos arquitetos de sua preferência: Louis Kahn (1901-1974).

A nossa imaginação, ou seja, nossa capacidade de evocar ou produzir imagens independentemente da presença do objeto a que se referem, é uma característica humana. Ao se referir a formas que “dançam”, somos incitados a produzir imagens na mente, que nos remetem a fatos e sensações vivenciados no passado, e que excitam nossa imaginação no presente.

Ao estabelecer a analogia entre uma árvore e a estrutura de concreto da residência Helena Ometto (1981), Bratke explicitou sua tendência a se contrapor ao denominado “puritanismo” da arquitetura moderna ortodoxa:

A preocupação de atingir a ‘coreografia’ art-nouveau e outras idéias pré-modernas, usando uma estrutura de apoio em forma de cariátides, reproduzindo árvores, procura contrapor-se ao puritanismo da arquitetura moderna ortodoxa, esgotada em seus velhos partidos racionalistas, sem a gratuidade do pastiche pós-moderno. (BRATKE, 1985, p.93)

Como se pode perceber, de um modo geral, a analogia é uma espécie de similaridade. Duas situações são análogas se elas dividem um padrão de relacionamento entre seus elementos constituintes (HOLYOAK, 2001, p.117). Neste caso, é a similaridade entre o tronco e galhos de uma árvore e a estrutura de apoio da residência.

O primeiro passo para se estabelecer uma analogia é mapear um conjunto de correspondências que poderão servir para alinhar elementos ou características entre a fonte e o alvo. Assim, a transferência analógica ocorre quando uma ou mais características da fonte é mapeada e transferida para o alvo. Além disso, metáfora é um tipo especial de analogia, na qual a fonte e o alvo são semanticamente distintos (LAKOFF; JOHNSON, 1980; GOLDSCHMIDT, 2001; HOLYOAK, 2001). Na citação acima o arquiteto estabelece relações indiretas, no intuito de superar o racionalismo presente em sua época. Portanto, as metáforas são recursos úteis para criação de algo novo, caracterizadas pela assimetria entre a fonte e o alvo.



Assim, a partir da ideia de impelir maior dinamismo das formas no espaço, Bratke procurou explorar conceitos estruturais, funcionais e estéticos que pudessem auxiliá-lo na superação do racionalismo, e, ao mesmo tempo, empregar o raciocínio analógico para justificar suas escolhas.

3. Fatores que contribuem para o desenvolvimento da criatividade

Criatividade foi mais intensamente investigada a partir dos estudos de Joy Paul Guilford, na década de 1950. Contudo, a partir do desenvolvimento da área de cognição na década de 1960, e por meio de estudos empíricos na área de psicologia, sua conceituação, teve grandes avanços.

A Teoria dos Campos, formulado pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihaly (1997), define a relação entre o indivíduo (o criador), o campo (os pares) e o domínio (o conhecimento acumulado pelo campo), e insere o indivíduo criativo dentro de um contexto de atuação, onde os pares e o conhecimento produzido por eles explicam parcialmente os avanços alcançados coletivamente pela área criativa. Bratke se formou num ambiente propício ao desenvolvimento da criatividade.

A intensa motivação intrínseca e o prazer em desenhar são dois fatores que fizeram com que Carlos Bratke desenvolvesse sua criatividade. A *Teoria do Flow*, também de Mihaly, define o prazer pela descoberta, e o fluxo (*flow*) de trabalho contínuo decorrente das ações realizadas com prazer. É bastante utilizada para explicar por que indivíduos criativos realizam uma verdadeira imersão prazerosa com o fazer. Os desenhos de Bratke demonstram esse prazer em representar as ideias de modo fluido e espontâneo.

Nesta mesma linha de pensamento, pode-se inserir as pesquisas do psicólogo Robert Weisberg (2006), cujos estudos de obras de artistas contribuiu para explicar a importância na imersão como um modo efetivo para alcançar a desejada expertise e a criatividade (FLORIO, 2021). Neste sentido, identificou-se a importância da aquisição de conhecimentos para formular melhor a ideia de 10 anos de imersão como modo de adquirir expertise em cada área de atuação (FLORIO; MATEUS, 2013). Também nesta linha pensamento, as pesquisas desenvolvidas pelo psicólogo Robert Sternberg (1999) reforçam a importância do conhecimento acumulado por indivíduos criativos durante a realização de suas obras, e, assim como Weisberg, considera fundamental a importância de estabelecer a criatividade como um hábito. Robert Sternberg e Todd Lubart (1991) formularam o conceito de criatividade como um investimento, tendo como objetivo o desenvolvimento de produtos inovadores. Por fim, Teresa Amabile (1999) destacou a importância da motivação intrínseca para o desenvolvimento de habilidades voltadas para a criatividade. Como será analisado a seguir, este conjunto de fatores contribuiu, substancialmente, para o desenvolvimento da criatividade das obras aqui analisadas.



Segundo seu irmão, Roberto Bratke (2019), Carlos Bratke se dedicava intensamente ao desenho, como prática diária. Como um hábito, Bratke investia seu tempo na produção de muitos desenhos, cuja motivação intrínseca vinha do prazer pela descoberta. Consequentemente percebe-se que a criatividade depende de um empenho e motivação especial, uma dedicação estimulada pelo desejo de estabelecer sua própria identidade como profissional, a partir da exploração de novas relações entre fatos conhecidos.

Mas há outros fatores. Margaret Boden (1999) contribuiu para o entendimento da criatividade a partir de sua definição como “combinação original de ideias conhecidas” (BODEN, 1999, p.82), destacando mais uma vez a importância de adquirir conhecimentos anteriores, e saber combiná-los de modo incomum, de modo a transformar algo conhecido em algo novo. Finke, Ward e Smith (1992) desenvolveram a Teoria Geneplore, que pode ser sinteticamente definida como procedimentos e técnicas para gerar e explorar novas ideias. A partir de um conjunto de pesquisas, estes três autores demonstraram como *designers* conseguem desenvolver o pensamento divergente e convergente, isto é, gerar conceitos e ideias, e explorar cada uma delas. Sobre a importância de desenvolver o pensamento divergente, característico da fase de produção de ideias, Marc Runco (1991) contribuiu para apontar que indivíduos criativos são, antes de tudo, capazes de produzir ideias novas a partir de conhecimentos prévios. Por fim, Todd Lubart (2007) contribuiu para o entendimento da relação entre criatividade e cognição. Assim, a partir desta fundamentação, é possível identificar características criativas na obra de Carlos Bratke.

3.1. O ambiente criativo – Teoria dos Campos

Carlos Bratke, filho de um grande arquiteto moderno, Oswaldo Bratke, cresceu e se desenvolveu dentro de um ambiente cercado por pessoas imersas no ofício de arquiteto. O próprio arquiteto declarou a importância de vivenciar o ambiente do escritório de seu pai (denominado por ele BRK), como uma verdadeira “escola” (BRATKE, 1995, p.37-38). “*O Mackenzie foi minha segunda escola – a primeira foi o ‘velho’*” (BRATKE, 1985, p.17). “*Com meu pai, aprendi tudo sobre perspectiva*”, declarou o arquiteto na entrevista para Pugliese (2005, p.39). Seu pai costumava dizer: “*Meu pai sempre me disse: “Carlos, inventa, inventa. O bacana da arquitetura é inventar”*”. (BRATKE, 2005). Foi nesse ambiente, estimulante para a invenção, que Carlos Bratke entendeu a importância da disciplina do desenho, a importância das atividades relativas à construção, e a organização de um escritório voltado para o ofício de arquiteto.

No curso livre de artes plásticas na FAAP, na década de 1960, teve contato com os professores-artistas Mario Gruber e Marcelo Grassman, que o ajudaram a entender questões artísticas, sobretudo na expressividade do traço, geometria e disciplina. Mas foram as frutíferas parcerias e convívio com arquitetos de sua geração, expoentes da arquitetura paulista, como Roberto Loeb, Vasco de Mello, Tito



Livio Frascino, Joaquim Barreto, Renato Lenci, Renato Bianconi, Lauresto Couto Esher entre outros, que catalisou sua criatividade a partir da troca de ideias. Propiciando a ele maior segurança para estabelecer suas próprias premissas e estratégias projetuais.

3.2. Curiosidade, motivação e o prazer pela descoberta

Nos seus breves textos e entrevistas, Bratke destacou o seu interesse principal pela atividade artística e assuntos correlacionados com questões estéticas. A explicação a seguir define sua inquietude: “*O período da faculdade marcou a transição entre meus anseios nos campos da pintura, escultura, gravura e artes gráficas para os da arquitetura propriamente ditos.*” (BRATKE, 1985, p.17) O que há de comum entre todos os campos de interesse mencionados, é o desejo de se expressar por meio do desenho e de elementos tridimensionais. A curiosidade e interesse inicial se deu pelas artes, mas logo o arquiteto percebeu que a arquitetura poderia conciliar sua motivação pelas artes com seu interesse pela arquitetura na concepção de seus edifícios.

Curioso, o arquiteto demonstrava prazer em revelar suas descobertas, ao declarar: “[...] *pensei em fazer obras ‘dançarem’.*” “Esse momento de descoberta revela todo o futuro universo de possibilidades que o arquiteto encontrou. O fluxo (*flow* de Mihaly) contínuo de atuação, que conduz à imersão, ocorre quando o profissional encontra o sentido e segurança (conceitual) do caminho a seguir. Foi o que ocorreu a partir do início da década de 1970, quando o arquiteto encontrou o prazer na proposição de projetos com formas mais dinâmicas.

3.3. Conhecimentos anteriores e imersão

Os conhecimentos acumulados nos primeiros 5 anos de sua atuação de arquiteto, nitidamente, permitiram ao arquiteto desenvolver habilidades e atitudes voltadas para a descoberta de sua própria linguagem. Seus primeiros edifícios verticais em grandes avenidas, Esplanada (1971), Apolo II (1972) e Banco Noroeste (1973) ainda estavam claramente vinculados aos preceitos e à estética moderna. Contudo, nota-se que a partir dos edifícios na rua funchal, Aeroporto I (1974) e Concorde (1976-79), e, particularmente Bandeirantes (1975-77), na região da Berrini, que os traços característicos de sua arquitetura começam a se estabelecer com clareza. Mas não foi mera coincidência que a expertise se completou após aproximadamente dez anos de formado, e de intensa atividade profissional. Os edifícios concebidos a partir de 1975 são aqueles que estabelecem sua linguagem mais marcante.



Atento às mudanças ocorridas em sua época, como vários arquitetos de destaque de sua geração, Carlos Bratke procurou um caminho próprio a partir da identificação dos preceitos estabelecidos pelos arquitetos renomados que se destacaram em décadas anteriores. Nesse sentido, declarou:

[...] Quando sai da escola, havia um princípio: para qualquer projeto propunham-se um grande vão, balanços máximos, mínimo de apoios ... e concreto aparente. A obsessão era tal que o programa não influenciava em nada o projeto [...] Isso acabou virando um modismo, um maneirismo e até um comodismo. Como diz o Tito: uma 'receita' para fazer arquitetura. (BRATKE, 1985, p.17)

Diante desta declaração, de certo modo exagerada, constata-se a preocupação com os preceitos e princípios que se tornavam amarras para fazer uma obra de arquitetura em São Paulo. Mas o importante é destacar a sua identificação a respeito das características marcantes daquela arquitetura, que já não mais atendia aos anseios e necessidades de seu tempo, e que o impulsionou a propor novos rumos para a arquitetura. Assim, para “agir diferente”, como declarou o arquiteto (BRATKE, 1985, p.19), ele teve que se desvencilhar de certas restrições características do dogmatismo que imperava na obra de arquitetos influentes no Brasil. É importante destacar que indivíduos criativos buscam incessantemente novas ideias, mas muitas vezes alicerçam suas ideias inovadoras a partir do questionamento de valores e de conhecimentos anteriores.

Há conhecimentos adquiridos na forma de pesquisa, sobretudo durante a atividade prática projetual. Bratke declarou que realizou pesquisas sobre projetos de edifícios. Foi a partir dessa busca que o arquiteto encontrou os projetos e obras de Paul Rudolph (1918-1977), arquiteto que muito o influenciou. No livro de Timothy Rohan (2014) pode-se encontrar projetos que certamente Bratke havia tomado conhecimento no momento que buscava soluções alternativas para projetos de edifícios de escritórios.

Desde a metade da década de 1950, Rudolph propôs edifícios com pavimentos alternados. Apenas para citar dois exemplos, o projeto não construído Trailer Tower (Flórida, 1954) já possuía elementos pré-fabricados, com terraços que se alternavam. O edifício residencial Crawford Manor (New Haven, 1962-66) possui perímetro recortado e alternâncias de terraços que impelem dinamismo à fachada. Os blocos pré-fabricados rústicos texturizados parecem ter inspirado Bratke a explorar texturas nos revestimentos de fachadas. Com construção “seca”, essas técnicas estão em sintonia com aquilo que Bratke buscava em seus projetos no período analisado.

Já a torre de vidro City Center (Fort Worth, Texas, 1979-83) antecipa as propostas futuras de Bratke para o Banco Safra (1980-89), já com planos totalmente envidraçados. Com volumes salientes nos últimos pavimentos, e reentrâncias nos primeiros andares, este edifício parece ter exercido certa influência na



proposta formal de edifícios concebidos por Bratke a partir da metade da década de 1980. Com volumes trapezoidais, Rudolph conferiu um dinamismo por meio do uso de formas diagonais, que se contrapõem às formas regulares ortogonais. Solução similar foi dada por Rudolph ao edifício Bond Centre (Hong Kong, 1984-88), cujas alternâncias de pavimentos-tipo proporcionam movimento à fachada, intensificando o jogo de luz e sombra. Portanto, há claras evidências das ideias de Rudolph sobre as de Carlos Bratke.

3.4. Pensamento divergente e convergente

As folhas de desenho de Carlos Bratke, publicados nos livros de Wissenbach, expostos no seu escritório, e outros divulgados em entrevistas, fornecem importantes indícios do seu processo de projeto. Nota-se a busca incessante de produção de diferentes ideias, característico do pensamento divergente. Ao colocar lado a lado ideias e partidos arquitetônicos, até mesmo contrastantes, percebe-se que o arquiteto procurava gerar ideias, e, postergar, o máximo de tempo possível, a escolha que definiria o caminho a seguir, ou seja, o partido arquitetônico. A declaração de um de seus parceiros de projeto, Lauresto Couto Esher (1940-), reforça este argumento: “*Na faculdade, os professores de projeto ficaram desesperados com o Bratke, que só apresentava suas ideias no prazo final, enquanto os outros alunos iam mostrando o que faziam.*” (ESHER, 2015) Entretanto, Bratke apresentava sempre algo original aos professores: “*Mas no final, Bratke sempre aparecia com uma ideia brilhante de seu projeto.*” (ESHER, 2015)

Filho de arquiteto renomado, tudo indica que Bratke procurava apresentar ideias mais consistentes antes de se expor a discuti-las com seus professores. Como dois momentos principais do processo de projeto, o pensamento divergente permite não apenas combinar ideias conhecidas, mas fazer emergir algo novo, característico do processo criativo, enquanto o pensamento convergente permite avançar na definição do projeto após a escolha do seu rumo. Bratke se via na “obrigação” de apresentar algo diferente aos seus professores. É importante destacar que durante o pensamento convergente, onde o rumo da definição global do projeto já foi estabelecido, também contém o processo criativo, uma vez que a fase de desenvolvimento do projeto depende de várias definições (sobretudo técnicas com implicações estéticas) que merecem atenção.

4. Traços criativos na obra do arquiteto Carlos Bratke

4.1. Prática alternativa à ortodoxia vigente

Nas declarações do arquiteto Carlos Bratke foi possível identificar procedimentos de descoberta, ou seja, *heurísticas*, que lhe permitiram criar a partir do abandono de restrições. Ao questionar restrições atreladas



ao pensamento moderno, sobretudo aquelas relativas ao funcionalismo, materiais e técnicas construtivas, o arquiteto libertou-se, para empregar, com maior liberdade, novos materiais, propondo maior diversidade tipológica, e, conseqüentemente, ampliando a pluralidade de linguagens da sua época. Quanto ao funcionalismo, presente em sua atuação nas décadas de 1970-80, Bratke assim declarou:

Para mim, a grande questão que se levanta hoje sobre o funcionalismo está em estipular corretamente as funções de um determinado tema. O atrelamento às funções pode levar as edificações muito rapidamente ao obsoletismo. (BRATKE, 1985, p.24)

Ao concatenar uma ideia a outra, a partir de características comuns entre a fonte do estímulo e o alvo de nossa atenção, estamos, na realidade, realizando associações entre elas.

Um dos procedimentos heurísticos foi a exploração de novos materiais de acabamento para as fachadas de edifícios de escritórios e corporativos na década de 1970 em São Paulo, como o revestimento texturizado. Esta foi uma das alternativas encontradas na época para o concreto aparente, normalmente empregado pelas construtoras. Nesse sentido, Bratke afirmou:

Acho hoje muito atraente a ideia dos mais diversos materiais [...] Consegue-se uma riqueza imensa com o uso conjugado desses materiais [...] Como o Frank O'Gehry, um arquiteto canadense-americano que usa materiais como mourões de cerca, arames, telas, chapas corrugadas e tudo o que consegue de barato e acessível, realizando uma das obras mais revolucionárias de nossa época. (BRATKE, 1985, p.19)

Por ter vivido durante um ano com seu pai nos EUA, e por ler muito material publicado naquele paísⁱ, particularmente por ser mais acessível, e por afinidade cultural (BRATKE, 1985, p.19), o arquiteto buscava inspirações em arquiteturas questionadoras, como a de Frank Gehry. Na obra deste arquiteto canadense nota-se, a partir dos anos 1970, a adoção de geometrias mais livres, com a exploração de formas e de elementos construtivos posicionados em ângulos diagonais inusitados, dando a impressão de formas em movimento. É possível assim afirmar que uma das vertentes da ideia de propor formas que “dançassem” no espaço tenha origem nessa admiração à obra de Gehry desse período (FLORIO, 2021). A forte propensão de inserir formas diagonais que “atravessam” outras no espaço, sobretudo no final da década de 1970 e anos 1980 mostram esse “diálogo” com a obra de Gehry. A adoção de formas e espaços mais complexos, decorrentes sobretudo da hibridação entre malhas ortogonais e diagonais, abriu novas possibilidades para a criação de espaços destinados a escritórios. Assim, aquilo que estava sedimentado e cristalizado no tempo, e que criava uma forte restrição, deu lugar a uma arquitetura singular.

Como alternativa ao que denominou “uso exagerado do concreto aparente” como “grande demanda de construções encomendadas pelo poder público” nas décadas que o precedeu, Bratke optou por materiais

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e192, p. 1-25, jul./dez., 2021. ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em:
<http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/382-criatividade-nos-edificios-de-escritorios-de-carlos-bratke>



que permitissem uma construção seca. Segundo o arquiteto, “[...] *o material não é a essência da arquitetura; ele faz parte apenas da técnica que se emprega.*” (PUGLIESE, 2005, p.20) Deste modo nota-se que não é meramente estético o uso de argamassas texturizadas em suas fachadas, mas o uso de materiais mais apropriados para conciliar o efeito desejado com a técnica.

A acentuação da verticalidade e da horizontalidade, característica marcante nos edifícios analisados, é decorrente desse emprego dos materiais, sobretudo a massa texturizada em tons de cinza e preto, que, além de permitirem uma construção seca e rápida, criavam o efeito plástico desejado.

Toda uma nova geração de arquitetos, nascidos no início da década de 1940, e formados na década de 1960, particularmente na Faculdade de Arquitetura Mackenzie, em São Paulo, como, por exemplo, Vasco de Mello, Tito Lívio Frascino, Roberto Loeb e Eduardo Longo, procurava se estabelecer não apenas como uma continuidade à excelente e bem-sucedida arquitetura moderna das décadas anteriores. Nas palavras do arquiteto Carlos Bratke, a “grandiosidade” da geração de arquitetos, que alcançou êxito a partir da década de 1930, fazia com que os arquitetos formados na década de 1960 se sentissem impelidos a fazer algo novo: “*Queríamos ter o direito de agir diferente*”, foi o que afirmou Bratke (1985, p.19). Portanto, “agir diferente” implicava em se desvencilhar de certas normas e preceitos enraizados no ofício que aprisionavam a arquitetura que desejava realizar.

Consciente ao que ocorria em outras regiões do mundo, Bratke (1985, p.19) afirmou que “[...] *a década de 1970 ajudou a desmontar esses mitos através do pluralismo*”. De fato, enquanto a arquitetura moderna perdia seu rigor e coerência da primeira metade do século XX, novas correntes estéticas proliferavam em diferentes continentes.

Na entrevista concedida à Revista Projeto (2005), Carlos Bratke desabafa: “*Minha geração – ou seja, os arquitetos que se formaram mais ou menos na mesma época – estava à margem de um processo de seleção acadêmica do que era arquitetura*”. A indignação com as premiações do IAB No ano de 1977 impeliu ainda mais Bratke, e todos os arquitetos não-alinhados (Vasco de Mello, Tito Livio Frascino, Eduardo Longo e Pitanga do Amparo), a se distanciar dos preceitos vigentes na época.

“[...] a partir de 1977 houve uma grande premiação desses arquitetos que estavam na linha brutalista, ou seja, quem estava seguindo determinados nomes. Isso causou uma tremenda revolta entre o pessoal da minha idade.” (BRATKE, 2005).

Assim, por meio de uma forte imersão na prática projetual, impulsionada pelo descontentamento com a primazia de uma linha rígida de pensamento, é que o arquiteto Carlos Bratke começa a despontar, no final da década de 1970, como um dos grandes arquitetos da pós-modernidade em São Paulo.



Inspirado na obra e nos conselhos de seu pai, Oswaldo Bratke, que nunca teve disposição para estabelecer uma “teoria” sobre sua atuação profissional, Bratke (1985, p.19) afirmou: *“Meu pai diz que a arquitetura moderna só começou a ter aceitação quando mostrou que era mais econômica, sem ser intransigente.”* Foi pela atuação e pelo dever de ofício de um arquiteto-construtor que a família Bratke se estabeleceu, demonstrando que a arquitetura brasileira poderia ser autêntica, sem se deixar reger pelo dogmatismo e *“ascetismo puritano”* presente no discurso de arquitetos modernos influentes na época.

Inquietude é uma das características de pessoas criativas: *“Para começar eu tenho uma inquietação em usar os materiais de uma maneira atávica [...] não me satisfaz usar materiais sempre do mesmo jeito.”* (PUGLIESE, 2005, p.16). Esta afirmação revela a predisposição para o uso do pensamento divergente. De fato, como outros arquitetos de sua geração, Bratke não se via mais atrelado à herança cultural de usar o concreto aparente, característico na arquitetura moderna brasileira. Assim, ao questionar as premissas atreladas ao uso dos materiais Bratke procurava novos meios para constituir e expressar a identidade de sua arquitetura.

Inquieto e perseverante, como Louis Kahn, Bratke buscou novas soluções a antigos problemas. Bratke parecia reforçar a afirmação de Kahn de que *“[...] a good question is always greater than the most brilliant answer”* (apud GREEN, 1961, p.3). Bratke não desejava ser meramente diferente de outros arquitetos de geração anterior à sua, mas buscava alicerçar suas ideias a partir de uma renovação do pensamento sobre questões inerentes ao ofício de arquiteto.

Logo se percebe que, para se libertar de certas amarras, atreladas ao *modus operandi*, trazido pela arquitetura moderna, Bratke questionou valores intrínsecos à sua profissão e buscou soluções alternativas aos seus vários questionamentos.

Pelas declarações do arquiteto, pode-se perceber clareza com relação ao que ele mesmo entendia por criatividade. Numa determinada parte da entrevista realizada por Pugliese (2005, p.25), ela perguntou ao arquiteto: *“Muitas de suas propostas acabam sendo assimiladas por seus colegas. Você acredita que está fazendo escola?”* O arquiteto assim respondeu:

Esta é uma questão que não me preocupa. Acho, entretanto, que existem duas formas de se pensar em arquitetura. Uma é a originalidade e a outra, a criatividade. Originalidade tem mais a ver com um impacto imediato, uma loucura qualquer que não irá passar disso. Já a criatividade é algo mais elaborado, o que não quer dizer que só porque o arquiteto é criativo ele necessariamente é bom no que faz [...] (BRATKE apud PUGLIESE, 2005, p.25)



Essas afirmações nos levam a fazer as seguintes observações. De fato, se entendermos criatividade como algo original e útil, a noção de originalidade declarada pelo arquiteto é correta, uma vez que ideias inovadoras, com impacto, mas sem fundamentação, parecem ser algo efêmero. A segunda observação é que, para o arquiteto “ser bom no que faz”, indica que deve-se ter competência para realizar algo útil, independentemente de “modismos”.

4.2. Laje livre e torres periféricas

Com financiamento privado, em parceria com o engenheiro Aluísio D’Ávila, e com a construção realizada pelo seu irmão Roberto Bratke, a ideia de pavimentos sem pilares internos e lajes maciças contribuiu para a integração dos espaços dos escritórios. Assim, a partir do conceito de “construção seca”, Bratke definiu grandes lajes de concreto protendido, que viabilizaram a criação de espaços integrados, ininterruptos, adaptáveis a diversas configurações de subdivisões internas alcançadas por divisórias leves. Mais uma vez a estrutura do Edifício Richards Medical Research Building de Louis Kahn parece tê-lo influenciado na adoção de sistemas construtivos mais eficientes e espaços flexíveis.

Admirador das cidades medievais de Carcassonne na França, e San Gimignano na Itália (BROWNLEE; DE LONG; 1997), Louis Kahn buscou inspirações na arquitetura antiga para expressar sua arquitetura moderna, de modo renovado a partir da década de 1950. O Edifício Richards Medical Research Building (1957-1962) estabeleceu forte impacto nos arquitetos que buscavam alternativas à arquitetura moderna, incorporando o conceito de *espaço servido* e *espaço servidor* (KAHN, 2010, p.56-57). Com torres periféricas em torno de uma laje livre, Louis Kahn criou um equilíbrio dinâmico entre horizontalidade e verticalidade. Intercalando áreas envidraçadas com torres periféricas opacas, a originalidade reside principalmente em trazer de volta marcos históricos da arquitetura antiga (FLORIO, 2021).

A ideia de diferenciar espaços servidos – espaços de escritórios, dos espaços servidores – as torres periféricas, foi apropriado para reforçar a ideia de funcionalidade, mas também serviu para dar novo impulso e renovação à forma arquitetônica. Bratke explorou incessantemente esse conceito, utilizando as torres periféricas inclusive para abrigar as instalações hidráulicas.

É também importante assinalar que, a partir da década de 1950, propostas inovadoras para edifícios de escritórios, como a de Skidmore, Owings and Merrill, para o Lever Building (1952), em Nova Iorque, estabeleceram um novo paradigma, propondo amplas lajes livres e circulações periféricas. Além disso, a partir da década de 1960, buscava-se propostas denominadas “*landscape office*”, com escritórios com divisórias leves, pouco compartimentados, que permitiriam flexibilidade diante das constantes mudanças



de trabalho ocorridas no ambiente de escritórios. Esses conceitos nortearam as propostas de Bratke no Brasil, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980.

Outra heurística empregada por Bratke ocorreu a partir de suas pesquisas sobre edifícios de escritórios:

Comecei a pesquisar configurações arquitetônicas diferenciadas do modelo europeu e americano para edifícios de escritórios, quando percebi que a solução usual de núcleo central de circulação vertical e serviços não atendia genericamente a todos os casos. (BRATKE, 1995, p.108-110)

Para países de clima frio, as tubulações devem ficar mais protegidas, fazendo com que as áreas molhadas sejam internas às edificações. Em países tropicais, a possibilidade de ventilação natural cria uma opção mais flexível. Assim, o arquiteto chegou à conclusão que seria melhor inserir o núcleo de circulação vertical, contendo escada, elevadores e hall, como uma torre separada do corpo principal do edifício. Por outro lado, com prumadas de instalações hidráulicas e elétricas em “*shafts*”, junto aos núcleos de circulação e torres periféricas, a construtora conseguia maior eficiência na instalação e manutenção delas.

O arquiteto logo percebeu que encontrou uma alternativa às restrições impostas pelas torres de vidro convencionais, com pavimento tipo que se repete e fachada constituída por esquadrias onerosas e ostentosas: “*Torres dispostas ao redor do volume principal da edificação produziram muito menos uma estética fachadista do que a exuberância volumétrica. A riqueza dos volumes compensa, no aspecto, o menor gasto com esquadrias e materiais especiais de revestimento.*” (BRATKE, 1995, p.110) Ao rodear a laje de escritórios com torres periféricas Bratke rompeu com a solução monovolume moderna que prevalecia em São Paulo, e criou um modo alternativo de gerar a desejada surpresa e riqueza volumétrica arquitetural.

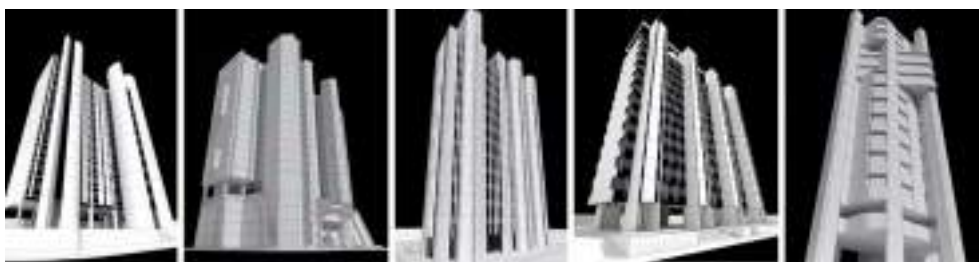


Figura 2 – Edifícios com torres periféricas. Da esquerda para a direita: Ed. Concorde (1976-78); Ed. Brasilinterpart (1982-85); Ed. Concorde (1976-79); Ed. Gávea (1985); Ed. Jafet (1982). Fonte: Os autores

Nos edifícios analisados, as torres periféricas atingem maior altura em relação ao nível da cobertura (Figura 2). Ao ultrapassar a altura da laje de cobertura, contribui para constituir o “coroamento” do edifício”. Deste modo, a partir de geometrias não usuais para edifícios de escritórios, o arquiteto define



as torres periféricas de modo escultórico, que, ao projetar sombras sobre as áreas de vidro dramatizam e potencializam a plástica de seus projetos.

A geometria das torres de circulação, com formas diversas, em sintonia com a geometria regular da malha da laje principal, estabelece uma relação estética harmônica entre parte e todo. Sendo a laje principal regular, as torres periféricas podem ter uma geometria mais dinâmica, gerando o contraste desejado, mas sem perder a desejada unidade em relação ao conjunto.

Além de liberarem os espaços internos dos escritórios, as torres verticais “*fornece o sombreamento desejável ao nosso clima*”, afirmou Bratke (1985, p.30). Portanto parece haver a conciliação de fatores funcionais, técnicos e estéticos que contribuíram para o sucesso deste tipo de empreendimento.

4.3. A coreografia da alternância de pavimentos-tipo

Constatou-se que o arquiteto de ateuve, com muito cuidado, aos princípios compositivos dos elementos construtivos nos edifícios analisados. Os caixilhos são predominantemente modulados, regularmente espaçados, e, em muitos casos são intercalados por placas ou pequenos montantes verticais, que se se alternam em ritmos variados, conferindo uma dinâmica singular à composição arquitetônica.

O cuidadoso equilíbrio entre aberturas horizontais e verticais proporciona harmonia compositiva, coerente com a clara intenção de acentuar a verticalidade como contraponto à horizontalidade. Os vidros, junto aos peitoris e vigas, na cor cinza ou preta, contribuem para alcançar esse efeito desejado. Caixilhos de canto, ou *bay-windows*, intensificam a assimetria, o jogo de transparência e opacidade, luz e sombra, enfatizando compensações visuais, e, conseqüentemente o proposital dinamismo.

A “coreografia” da alternância de pavimentos-tipo, característica marcante do caráter inovador de sua arquitetura, inicia-se na primeira metade da década de 1980; primeiro com os edifícios Panambi (1980-83) e Jafet (1982-84), com leves transições, e, na sequência, com Raul da Cunha Bueno (1982-85), Haydeé Ferraz de Camargo (1985-89) e João Uchoa Uchoa Borges (1983-87), que possuem maior expressividade e plasticidade.

Seja pela alternância entre pavimentos-tipo, seja pela corajosa inovação de inserir torres periféricas em fachadas principais, ou mesmo disseminando torres, que abrigam sanitários, em pequenos núcleos ao longo dos perímetros, Bratke altera a prática vigente, introduzindo algo novo e útil no pensamento da arquitetura de escritórios ou corporativa, com identidade e características próprias (FLORIO, 2021).

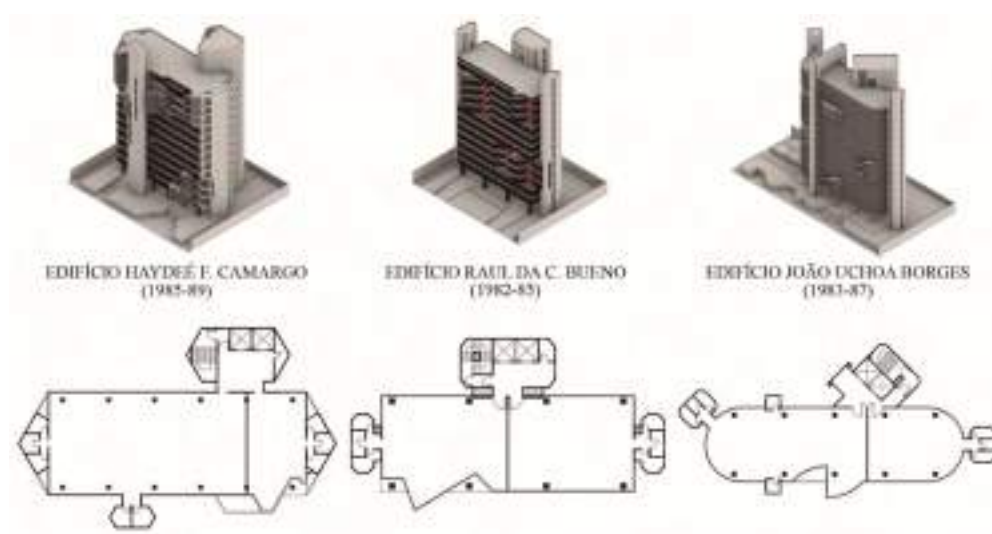


Figura 3 – Edifícios Haydeé, Raul e João Uchoa: alternâncias de pavimentos-tipo. Fonte: Os autores.

4.4. A unidade tipológica de Bratke versus a diversidade dos edifícios da região

Os princípios formais, funcionais e técnicos, adotados nesse conjunto de edifícios estudados, conferem unidade de linguagem perante a diversidade de edifícios concebidos por outros arquitetos para esta mesma região. Mas esse objetivo não foi fácil de alcançar: “*Fui obrigado a fazer ginástica para satisfazer a legislação e conseguir combinar os edifícios entre si, tentando sempre uma boa proporção*”. (BRATKE apud PUGLIESE, 2005, p.104) As limitações de uso e ocupação de solo, de recuos compatíveis com a altura de cada edifício, área permeável, índices de iluminação e de ventilação entre outros restringiram as decisões projetuais. Contudo, o resultado do conjunto de edifícios projetos por Bratke, entre 1975 e 1985, nessa mesma região, parece ter sido resultado desse esforço de não fazer com que a legislação prejudicasse a harmonia e a proporção entre os edifícios.

De acordo com o próprio arquiteto, a uniformidade foi alcançada pela adoção de materiais e acabamentos mais baratos na época, mas que conferia expressão plástica ao conjunto. O emprego de pintura preta na fachada; a massa texturizada cinza, com vincos modulares; a padronização e modulação de tipos de caixilhos – horizontais e verticais; a indicação de locais para o ar-condicionado se tornaram princípios norteadores para a desejada uniformização, mas, ao mesmo tempo, preservaram a liberdade criadora e a diversidade de projeto específicas a cada contexto.

5. Discussão

A arquitetura singular de Carlos Bratke é decorrente de seu afastamento em relação a restrições herdadas pelo “*habitus*” enraizado na arquitetura moderna. Ao abandonar a arquitetura radicalmente denominada



funcionalista, assim como a tipologia de monovolume e o emprego do concreto aparente, o arquiteto demonstrou comportamento diferenciado, que o conduziu a um novo rumo para a arquitetura em sua época. Sem radicalismo teórico, e de modo não ortodoxo, Bratke estabeleceu premissas próprias, derivadas, sobretudo, de circunstâncias práticas, de acordo com as restrições impostas pelas condicionantes.

A amostra de 8 edifícios, criteriosamente selecionados, contém tipologia representativa da fase mais significativa e criativa do arquiteto. Se na 1ª. Fase, entre 1968-1973, Bratke ainda estava atrelado aos preceitos modernos, os edifícios projetados e construídos pelo arquiteto na 2ª. Fase, entre 1974-1987, analisados na presente pesquisa, podem ser considerados os mais criativos, sobretudo a originalidade decorrente da articulação entre forma / função e técnica-construtiva / materiais empregados. Notou-se que, a partir de 1988, o arquiteto começa a 3ª. Fase, onde predominam as torres de vidro, com alturas cada vez maiores, além de materiais mais onerosos.



Figura 4 – Fotos dos Edifícios analisados. 1) Bandeirantes (1975-77); 2) Concorde (1976-79); 3) Jafet (1982); 4) Raul da C. Bueno (1982-85). Fonte: Os autores.



Figura 5 – Fotos dos Edifícios analisados 5) Brasilinterpart (1982-85); 6) João U. Borges (1983-87); 7) Gávea (1985); 8) Haydeé F. de Camargo (1985-89). Fonte: Os autores.

É possível afirmar que Bratke teve como inspiração dois grandes arquitetos modernos: Louis Kahn e Paul Rudolph. Enquanto Kahn inspirou as torres periféricas da 2ª. Fase de sua obra, Rudolph inspirou a alternância de pavimentos-tipo e a articulação entre reentrâncias e protuberâncias, típicos da passagem entre a 2ª. e a 3ª. Fase, onde predomina as fachadas de vidro.

Este fato não diminui o mérito da proposta do arquiteto. Se considerarmos criatividade como combinação original de ideias conhecidas, mas de modo não usual e útil, pode-se concluir que Bratke extraiu conhecimentos anteriores e, a partir deles, contribuiu, com sensibilidade, para avançar e ampliar o caminho parcialmente trilhado por arquitetos que o antecederam, com a exploração de um novo léxico de possibilidades formais e espaciais, que proporcionam uma linguagem própria do arquiteto. Se Louis Kahn deu o primeiro passo na adoção de torres periféricas, foi Bratke que a explorou com linguagem singular. A originalidade de Bratke foi inserir várias torres ao redor de uma laje regular. Se os pesados pavimentos-tipo alternados de Rudolph, e os volumes salientes em seus edifícios renovaram a arquitetura moderna, Bratke aprofundou e aperfeiçoou esta intenção plástica, com proporção, ritmo e harmonia, entre partes e o todo. Suas formas diagonais, com ângulos de 30, 45 e 60°, decorrentes do uso de esquadros (no processo analógico dos anos de 1980), diferentemente de Rudolph, são mais expressivas, e exploradas com maior



parcimônia. Portanto, a questão principal não é apenas identificar “o quê” ele propôs, mas “como” ele combinou e incorporou saberes práticos na sua prática cotidiana de arquiteto.

Por fim, durante as visitas realizadas aos edifícios aqui analisados constatou-se a presença de princípios não dogmáticos que unificam os edifícios dentro de uma mesma linguagem. O pavimento térreo é livre, normalmente meio nível acima do nível da calçada, com halls e estacionamentos que tornam o espaço permeável e agradável ao nível do pedestre. As muretas de pedras e o paisagismo cuidadoso, particularmente da arquiteta Denise Barretto, tornaram os espaços ainda mais agradáveis na escala humana. Não por acaso, em muitos edifícios observou-se a presença de um subsolo aberto, meio nível abaixo do nível da calçada, enfatizando ainda mais a integração entre espaços permeáveis, bem ventilados e com iluminação natural. Devido ao nível do lençol freático, esta disposição do pavimento térreo e subsolo propiciam um desenho urbano para toda a região onde estão localizados os edifícios projetados pelo arquiteto. Todas estas características reforçam a unidade pretendida para este conjunto de edifícios.

Referências

BODEN, M. *Dimensões da Criatividade*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1999.

BRATKE, C. Entrevista do arquiteto à Revista Projeto. Data da Entrevista: 01/10/2005.

BRATKE, C. A valorização do partido. *Cadernos Brasileiros de Arquitetura*. v.15, outubro 1985. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1985.

BRATKE, C. Edifícios de Escritórios. In: WISSENBACH, V. (Ed.) *Carlos Bratke Arquiteto*. São Paulo: ProEditores, 1995.

BRATKE, C. *CAU Conversa com Carlos Bratke – parte 2*. São Paulo: CAU, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OXw9qgHNLtk>>. Acesso em: 01 abr. 2021.

BRATKE, R. *Entrevista de Roberto Bratke concedida a Haron Gabriel*. Data da Entrevista: 25/11/2019.

BROWNLEE, D. B.; DE LONG, David G. *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. New York: Rizzoli International Publications Inc. / MOCA, 1991.

CARRANZA, E. G. *Arquitetura Alternativa – 1956-1979*. Tese (Doutorado em Arquitetura). Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: FAUUSP, 2012.

COLLINS, M. A; AMABILE, T. Motivation and Creativity. In: STERNBERG, R. (Ed.). *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, Chapter 15, p. 297-312.

CSIKSZENTMIHALY, M. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Perennial, 1997.

ESHER, L. C. *Entrevista concedida a Wilson Florio*. Data da Entrevista: 03 de março de 2015.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e192, p. 1-25, jul./dez., 2021. ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/382-criatividade-nos-edificios-de-escritorios-de-carlos-bratke>



FINKE, R. A.; WARD, T. B.; SMITH, S. S. *Creative Cognition: Theory, research, and applications*. Cambridge: MIT Press, 1992.

FLORIO, W. Rethinking the Modern Architecture in São Paulo during 1960-70s. In: Wilson Florio; Luca Rossato; Ana Tagliari. *Modern Heritage in Brazil. Research paths for the preservation of the modernist legacy*. Series Survey and Representation Research, from Architectural to Industrial Design. Roma: Editore Maggioli, 2021. In press.

FLORIO, W.; MATEUS, R. P. Expertise em projeto: como conhecimentos, experiências e habilidades diferenciam arquitetos expertos dos novatos. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v. 20, p. 60-81, 2013.

FLORIO, W. Analogias no processo criativo: uma experiência no atelier de projeto. In: I Congresso Internacional de Criatividade Inovação: visão e prática em diferentes contextos, 2011, Manaus. I Congresso Internacional de Criatividade e Inovação: visão e prática em diferentes contextos. *Anais ...* Manaus: UFAM, 2011. p. 588-604.

GOLDSCHMIDT, Gabriela. Visual Analogy: A Strategy for Design Reasoning and Learning. In: EASTMAN, Charles; McCRAKEN, Mike; NEWSTETTER, Wendy. *Design Knowing and Learning: Cognition in Design Education*. Oxford: Elsevier Science Ltd, 2001, p.199-219.

GREEN, Wilder. Louis I. Kahn, Architect. Alfred Newton Richards Medical Research Building. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, v.18, n.1, 1961, p.3-23.

GUILFORD, J. P. Creativity. *American Psychologist*, v.5, 1950, p.444-454.

HEPNER, A. *Desenho urbano, capital e ideologia em São Paulo*. Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: FAUUSP, 2010.

HOLYOAK, Keith J. Analogy. In: HOLYOAK, Keith J.; MORRISON, Robert G. *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p.117-142.

KAHN, L. *Forma e Design*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LUBART, Todd. *Psicologia da Criatividade*. Porto Alegre: ArtMed Editora, 2007.

HAJLI, S. M. *Vasco de Mello Arquiteto. Percursos, Panorama e Análise de sua obra*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie. São Paulo: UPM, 2016.

MAIA, É. Carlos Bratke – Arquiteto. In: WISSENBACH, V. (Ed.). *Carlos Bratke. Arquiteto*. São Paulo: ProEditores, 1995 / 1999, p.25-33.

NORONHA, R. *Os edifícios de Carlos Bratke na região da Berrini: análise de oito edifícios de escritórios*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Orientação: Wilson Florio. Rio Grande do Sul: Uniritter, 2016.

PUGLIESE, M. H. *Carlos Bratke – Arquitetura. Série Assinaturas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

ROHAN, T. M. *The Architecture of Paul Rudolph*. New Haven: Yale University Press, 2014.

RUNCO, M. *Divergent Thinking*. Westport: Ablex Publishing, 1991.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e192, p. 1-25, jul./dez., 2021. ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em:
<http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/382-criatividade-nos-edificios-de-escritorios-de-carlos-bratke>



STERNBERG, R. J.; LUBART, T. I. An investment theory of creativity and its development. *Human Development*, v.34, n.1, 1991, p.1–31.

STERNBERG, R. (Ed.). *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

THAGARD, Paul. *Mente: introdução à ciência cognitiva*. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

WEISBERG, R. W. *Creativity: Understanding Innovation in Problem Solving, Science, Invention, and the Arts*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2006.

WISSENBAACH, V. (Ed.). *Carlos Bratke. Arquiteto*. São Paulo: ProEditores, 1995 / 1999.

Nota:

¹ Oswaldo Bratke assinava várias revistas de arquitetura, que Carlos tinha acesso em seu escritório. Em seu escritório tinha importantes revistas norte-americanas, que o mantinha em contato com o que estava ocorrendo naquele país.

Minicurrículos:



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>



HARON GABRIEL

Mestre em arquitetura e urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Arquiteto e Urbanista formado pela FAU Mackenzie. Pós-Graduado pela Escola da Cidade. Atual técnico do Laboratório de Prototipagem da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie.

Correio eletrônico: haron.gabriel@hotmail.com

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1894174585344649>



Como citar:

FLORIO, Wilson; GABRIEL, Haron. Criatividade nos Edifícios de Escritórios de Carlos Bratke. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, v.01, n.22, e192, p. 1-25, jul./dez., 2021. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/periodico/ciencias-sociais-aplicadas/382-criatividade-nos-edificios-de-escritorios-de-carlos-bratke>

Submetido em: 2021-04-27

Aprovado em: 2021-09-04



Plano Piloto de Cotia *Cotia Pilot Plan* *Plan Piloto Cotia*

Edite Galote Carranza

Professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade São Judas Tadeu

edite.galote.carranza@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/0223302717584477>

Resumo:

O projeto “Plano Piloto e Anteprojeto para Cidade Satélite em Cotia” é um divisor de águas na trajetória do GAN (Grupo Arquitetura Nova). A proposta foi desenvolvida em 1960 e não construída, corresponde aos modelos de Habitação de Interesse Social desenvolvidas no cenário internacional em igual período, bem como ao modelo pretendido pelo projeto nacional-desenvolvimentista brasileiro. O Plano Piloto é importante, também, pois marca o momento que o GAN assume uma posição contracultural em relação ao Regime Militar brasileiro (1964-1985), ao Projeto Nacional Desenvolvimentista e à arquitetura Brutalista Paulista. Este trabalho tem como fontes primárias o artigo “Plano para cidade satélite” de Nestor Goulart Reis Filho e o projeto que consta do acervo da biblioteca da FAUUSP.

Palavras-chave: Habitação; Arquitetura Alternativa; Contracultura

Abstract

The project “Pilot Plan and Preliminary Project for Satellite City in Cotia” is a watershed in the trajectory of GAN (New Architecture Group). The proposal was developed in 1960, but not built, it corresponds to the Social Interest Housing models developed in the international scenario in the same period, as well as to the model intended by the Brazilian national-developmental project. The Plano Piloto is also important, as it marks the moment when GAN takes a countercultural position in relation to the Brazilian Military Regime (1964-1985), the National Development Project and the architecture of São Paulo city called: Brutalista Paulista. The primary sources of this work are the article “Plan for satellite city” by Nestor Goulart Reis Filho and the project that is part of the FAUUSP library collection.

Keywords: Housing; Alternative Architecture; counterculture



Resumen

El proyecto “Plan Piloto y Anteproyecto de Ciudad Satélite en Cotia” es un hito en la trayectoria de GAN (New Architecture Group). La propuesta fue desarrollada en 1960, pero no construida, corresponde a los modelos de Vivienda de Interés Social desarrollados en el escenario internacional en el mismo período, así como al modelo propuesto por el proyecto nacional-desarrollista brasileño. El Plano Piloto también es importante, ya que marca el momento en que GAN toma una posición contracultural en relación al Régimen Militar Brasileño (1964-1985), el Proyecto de Desarrollo Nacional y la Arquitectura Brutalista Paulista. Las fuentes primarias de este trabajo son el artículo “Plan de ciudad satélite” de Nestor Goulart Reis Filho y el proyecto que forma parte de la colección de la biblioteca FAUUSP.

Palabras-clave: Alojamiento; Arquitectura alternativa; contracultura

Introdução

Na década de sessenta, Flávio Império, Rodrigo Lefèvre Sérgio Ferro, formados Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, se reuniram por afinidades profissionais e políticas e formaram o grupo GAN, que participou ativamente do debate artístico, arquitetônico e político daqueles anos.

Em 1964, Ferro e Lefèvre assumiram a tarefa de coordenar o projeto “Plano Piloto e Anteprojeto para Cidade Satélite em Cotia” a ser implantado a cerca de 25km da cidade de São Paulo e que seria destinado a funcionários públicos com financiamento pelo órgão previdenciário (ver apêndice 1). O ponto de partida do presente trabalho será o conceito do projeto – visando demonstrar suas afinidades com o cenário arquitetônico internacional; depois a análise se voltará para o cenário arquitetônico nacional – contexto do projeto nacional-desenvolvimentista; na sequência considerações sobre o sistema construtivo; posteriormente a formação do GAN e sua crítica ao projeto nacional-desenvolvimentista; seguindo com a análise do cenário cultural nacional que propiciou as bases para formação do ideário do Grupo e considerações finais.

Na época, o projeto foi analisado por Nestor Goulart Reis Filho no artigo Plano Para cidade satélite publicado em artigo publicado na Revista Acrópole. Embora o projeto não tenha sido construído, o Plano marca o momento de ruptura do GAN com o Projeto Nacional Desenvolvimentista, após o Golpe civil-militar de 1964.

O conceito

Apesar do nome, o Plano de Cotia não seria verdadeiramente para uma “cidade satélite”, e sim para uma “cidade dormitório”, “com os principais inconvenientes desse tipo de solução” 1. Trata-se, portanto, de um



conjunto residencial com amplo programa - creches, escolas, hotel, centro cívico etc, que teria administração condominial a fim de prover a manutenção de suas áreas comuns(ver apêndice 3).

Em seu artigo, o professor Reis Filho analisou o projeto de forma abrangente; é provável que tivera acesso direto aos originais, pois além de conhecer pessoalmente os autores e citar suas opiniões sobre o projeto; ele argumenta sobre um “memorial descritivo” e utiliza alguns desenhos especiais como ilustração de seu texto, itens que não foram encontrados na biblioteca da FAU. Reis Filho inicia seu texto analisando o contexto internacional:

Nos anos posteriores à II Guerra Mundial, as soluções propostas para os problemas de habitação e planejamento urbano procuraram ter em vista, por um lado, as possibilidades da industrialização e, por outro, o reexame da articulação plástica e funcional dos elementos arquitetônicos, na formação do tecido urbano. Essas tendências poderiam ser representadas, de modo sumário, pelos projetos de Candillis para Tolouse-le-Mirail e dos arquitetos da municipalidade de Sheffield para os novos bairros residenciais dessa cidade inglesa. Essas preocupações têm estado presentes também na arquitetura brasileira [...] (REIS FILHO, 1965, p. 375).

Neste parágrafo, Reis Filho cita as tendências representativas dos anos posteriores a II Guerra Mundial, certamente referindo-se a propostas como dos ingleses Smithsons, representativas do *New Brutalism* e *Urban Structuring*, que se tornaram emblemáticas para toda uma geração de arquitetos. Ambos os projetos citados, foram importantes para o cenário arquitetônico internacional e são mencionados por Josep Maria Montaner, em suas palavras:

Uma obra de los Smithson Robin Hood Gardens (1962-1972) – em um área periférica de Londres y uma obra de Candillis, Josic y Woods Toulouse-le-Mirail (1962-1975) al sur de Francia – constituyem possiblement los exemplos más completos de la aplicacion en intervenciones urbanas de las ideas expuestas em Urban structuring y defendidas por gran parte de los miembros del Team” (MONTANER, 2001).

Foi naquele projeto - Robin Hood Gardens, que os Smithsons conseguiram materializar seu conceito Golden Lane Competition, desenvolvido em 1958. Segundo Frampton, este conceito questionava as “categorias mais fenomenológicas de Casa, Rua, Bairro e Cidade”, onde no projeto “a casa era a unidade familiar, a rua era, evidentemente, um sistema de acesso com base em galerias (deck) unilaterais de largura generosa”. (FRAMPTON, 1997, p. 331).

Em análise de Jencks, o conceito *Golden Lane Competition* seria “uma nova versão da ideia do CIAM da rua no ar”, ou seja, não se trata de um simples corredor e sim uma “rua-piso”, o conceito podia “recriar a vida de rua concreta acima do nível do chão, formando uma série de ‘lugares’ urbanos ao ar livre e acessíveis através da cozinha de cada casa [...]”. (JENCKS, 1985, p. 242).



O conceito dos Smithsons foi uma resposta crítica tanto às Cidades Novas (*New Towns* - construídas no imediato pós-guerra, originárias da Lei para novas cidades (*New Towns Act*), de 1946, para descongestionar a cidade de Londres, este instrumento criou um “vasto programa governamental de edificação” (FRAMPTON, 1997, p.320); quanto uma crítica às decorrentes conjuntos realizados pelo Departamento de Arquitetos (*London County Council*) divisão administrativa criada pelo Estado de Bem Estar Social inglês (Welfare State-1949-59), para equacionar três principais problemas: 1º novas soluções tipológicas, 2º novas organizações urbanísticas, e 3º industrialização dos componentes da construção civil; para os Smithsons os resultados dessas experiências foram “novas cidades que de pronto se mostraram sem alma, sem vida urbana e sem identidade”. (MONTANER, 1993 p. 71).

Outro projeto construído entre 1957 e 1961 -Park Hill, dos arquitetos ingleses Jack Lynn e Ivor Smith, tornou-se referência na historiografia devido às suas características inovadoras que anteciparam a aplicação daquele conceito – que em síntese seria uma resposta crítica contrária ao modelo representado pela Carta de Atenas de Le Corbusier- da cidade funcional, onde as chaves do urbanismo estaria nas quatro funções: habitar, trabalhar, recrear-se e circular.

Segundo análise de Huet, o modelo de cidade proposto na Carta de Atenas “implica um espaço de tipo novo que, obviamente, se contrapõe, sob diversos aspectos, àquele da cidade histórica” a qual é repleta de rede de “hierarquias simbólicas”. Assim, a cidade funcional resulta numa “mera abstração” e consequentemente um espaço “isento de qualquer valor cultural simbólico ou histórico” (HUET, 1987). Ainda segundo Huet, a partir dos anos 1950 surgem alternativas ao modelo da Carta de Atenas como as propostas dos Smithson, com indiscutível valor crítico, mas todos se baseavam em soluções de ordem dimensional, que elevaram a lógica do sistema corbusiano, em suas palavras:

As propostas de Tange, Bakema, Smithson ou Candilis, têm indiscutível valor crítico, mas todos se baseiam sobre soluções de ordem dimensional que elevam a lógica do sistema corbusiano até a utopia. Do microcosmo urbano da Unidade de Habitação de Marselha passa-se à megaestrutura arquitetônica. A alternativa para a diluição da forma urbana consistirá em concentrar na Arquitetura toda a complexidade e diversidade de uma cidade já então mimética. Máquinas para morar ou cidades máquina, última metamorfose da cidade funcional de 1933: dois aspectos de um único sonho, frequentemente perseguido pelos arquitetos em busca da modernidade. (HUET, 1987).

O Plano de Cotia tinha muito do espírito daquelas experiências internacionais acima descritas porque seria uma “*New Town*”, uma “Cidade Satélite”, distante do centro de São Paulo, mas sob a jurisdição do município de Cotia. Os arquitetos brasileiros se mostraram sensíveis aos temas do cenário arquitetônico internacional e buscaram, no Plano de Cotia, uma forma de incorporá-los e adaptá-los à realidade local; mas que diferentemente do caso inglês, seria uma aspiração arquitetônica de seus idealizadores, sem a presença e a



força da política estatal e que, segundo Reis Filho, o resultado seria mais uma das experiências isoladas brasileiras “sem que tenha sido possível levá-las a sua verdadeira escala, a urbanística” (REIS FILHO, 1965, p.24).

O professor Reis Filho não inclui citações específicas sobre os projetos ingleses - *Robin Hood Gardens* ou *Park Hill*, porém há afinidades entre este último, que fora finalizado em 1961 e a proposta dos arquitetos brasileiros de 1964. As semelhanças começam na escala dos projetos, ambos são megaestruturas, mas diferentemente do *Park Hill*, onde a implantação é definida em blocos que se deslocam no terreno e se articulam através de uma sequência de ângulos diversos; no Plano de Cotia os blocos de edifícios são agrupados em sete unidades num sistema ortogonal (x,y), onde os desníveis entre os blocos são resolvidos mediante conexões ou “articulações” em forma de “I”, “T” ou “C, que correspondem as circulações horizontais, ver figuras 1 e 2 Apêndice 4.

Outra semelhança, entre ambas as implantações, refere-se à solução para a topografia do terreno, a qual foi resolvida pelas “articulações” entre os blocos. Analisando o desenho “Elevação e cortes genéricos”, ver fig. 3 Apêndice 4, do Plano de Cotia, observa-se que o número de pavimentos varia no sentido longitudinal – de oito, seis ou quatro pavimentos, acompanhando o perfil natural do terreno e que o térreo foi resolvido com pilotis. Para completar a leitura da implantação é necessário analisar outro desenho “Composição vertical (série A ou B)”, que apresenta esquematicamente a divisão do terreno em doze faixas verticais de 3 m cada, com a implantação de dez composições verticais diferentes, objetivando reduzir a movimentação de terra. Por exemplo, uma composição vertical de bloco com quatro pavimentos seria formada pelas tipologias A3+A2, já um bloco com oito pavimentos seria formado pelas tipologias A3+A2+A5+A4, ver fig. 5 e 6 Apêndice 4.

Há uma diferença importante entre *Park Hill* e Plano de Cotia: o conceito “ruas suspensas” ou “deck”. No Plano de Cotia as “ruas suspensas” - para acesso direto às unidades habitacionais e para as já mencionadas “articulações” entre blocos, possuem 1.5 metros de largura e estão no eixo central dos blocos, a cada dois andares, como é possível observar no desenho “Planta de pavimento genérico”, ver fig. 4 Apêndice 4. Neste desenho observa-se, que em uma das “articulações”, entre blocos, a “rua suspensa” se transforma em “praça suspensa” na medida que ocupa toda a largura do bloco de 11.20m, com aberturas de ambos e lados e extensão de 66m. No projeto *Park Hill*, o conceito de “ruas suspensas” ou “deck” é diferente; as galerias são ao menos duas vezes mais largas, que as do Plano de Cotia, sempre posicionadas, em planta, no eixo longitudinal, com abertura direta para o exterior, dando acesso às unidades habitacionais com áreas distintas, a cada dois níveis e neste aspecto são como no Plano de Cotia.



Em ambos os projetos - Park Hill, com oito tipologias distintas (LEWIS, 1962) e Plano de Cotia com quinze tipologias distintas, ver Apêndice 2, as unidades habitacionais são justapostas e acessadas a partir da “rua suspensa” sendo que no Park Hill as unidades habitacionais são resolvidas sempre em dois níveis (*maisonnets*) e no Plano de Cotia há tipologias resolvidas em um único nível.

A implantação dos setes grupos de blocos ordenadas mediante eixos ortogonais, bem como as tipologias das unidades habitacionais, nos levou a supor tratar-se de uma disposição mais adequada em relação à orientação solar, o que não se confirmou por completo após exame minucioso. Analisando as quinze tipologias propostas, ver fig. 7,8,9,10 Apêndice 4, nota-se que todas as plantas são modulares resolvidas dentro do eixo X, que representa a largura total de cada bloco, e eixo Y representa os limites das unidades no sentido longitudinal do bloco; e que em todas os ambientes de permanência prolongada foram sempre posicionados no eixo Y. Portanto, é possível constatar que em vários grupos de blocos os ambientes dos dormitórios ou salas foram posicionados voltados para a face sul/sudeste de insolação menos favorecida, apesar de que todos os sete grupos de blocos apresentarem ângulos de rotação em relação ao eixo norte-sul do terreno, ver fig. 1 Apêndice 4). Isto seria um grave erro de implantação decorrente da forma rígida adotada. No entanto, esta análise não deve ser conclusiva, devido à falta de elementos, pois o desenho “Implantação” não demarca a localização das tipologias A ou B nos blocos.

Para finalizar, em Park Hill, diferentemente do Plano de Cotia, tanto o agrupamento entre os blocos quanto sua implantação que “serpenteia” no terreno, bem como as aberturas longitudinais das “ruas suspensas” que se alternam entre ambas as faces dos blocos, resulta numa maior flexibilidade em relação às necessidades de insolação e possíveis vistas favoráveis de seu sítio, conforme análise de Reis Filho:

[...] O edifício contínuo serpenteia à volta do local de forma a ganhar para si espaço e encontrar uma boa orientação: não é o resultado de qualquer organização platônica, a não ser ao nível de uma silhueta planta[...]” (REIS FILHO, 1965. P. 244).

O Plano de Cotia idealizado e concluído em 1964, é representativo de um momento em que a arquitetura brasileira envolvida com o projeto nacional-desenvolvimentista, poucos anos após a inauguração da nova capital federal, Brasília, embora os arquitetos estivessem buscando referenciais recentes no cenário arquitetônico internacional.

Cenário arquitetônico nacional: “grande e moderno”

O início dos anos sessenta foi um período de forte otimismo em relação à profissão de arquiteto, impulsionado pela realização de Brasília, quando surgem novos cursos de arquitetura em outros estados além de São Paulo e Rio de Janeiro (SEGAWA, 1999, p. 131). Otimismo decorrente do momento histórico favorável, onde despontava franca modernização e progresso da sociedade brasileira fruto do Plano de Metas

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e198, p. 1-25, jul./dez., 2021. ISSN 1808-1142

◆ Desde 2005 ◆ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/plano-piloto-e-anteprojeto-para-ciade-satelite-em-cotia-2>



do governo Juscelino; período conhecido como nacional-desenvolvimentista. No decorrer da década, no entanto, o contexto se altera devido a uma transição política conturbada que culminou com a instauração do Regime Militar em 1964². Neste mesmo ano, os arquitetos liderados por Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, realizaram o Plano de Cotia, certamente impulsionado pela ideia de um país “grande e moderno”.

O artigo *Plano para cidade satélite*, de 1965, fora escrito no frescor do momento e Reis Filho critica duramente as políticas do setor habitacional brasileiro, desde seus primórdios até as ações do promovidas pelo regime militar prevendo seu fracasso:

No Brasil, a intensa industrialização e urbanização que acompanharam e sucederam a II Guerra Mundial não trouxeram uma correspondente atualização oficial nos setores da habitação e organização urbana. Mesmo as proposições governamentais de caráter geral, mais recentes no tempo – como o Plano Nacional de Habitação – apresentam-se vinculados a esquemas obsoletos correspondentes as primeiras experiências europeias de meados do século XIX [...] Seu fracasso foi possível prever, publicamente [...] (REIS FILHO, 1965).

As políticas federais para o setor habitacional que tiveram início em 1946 com a criação do órgão Fundação da Casa Popular – cujo resultado fora limitado e que na Era Vargas foi substituído pelos Institutos de Aposentadoria e Pensões (IAPs) geridos pelos órgãos previdenciários de cada classe de trabalhadora, e tivera realizações de sucesso, passa por um momento de inflexão a partir de 1964³. O Regime militar extingue os IAPs e, em seu lugar, cria o Banco Nacional da Habitação (BNH) para gerir o setor através do Serviço Federal de Habitação e Urbanismo criado em 1966. No mesmo ano, o setor contaria com a criação do FGTS - Fundo de Garantia por Tempo de Serviço, para ampliação de seus recursos, o qual seria alimentado a partir da taxa de 8% sob a folha de pagamento dos trabalhadores assalariados”⁴.

O BNH atuou como um qualquer outra instituição financeira comercial, com medidas para garantir o ressarcimento dos investimentos, sem uma clara política de distribuição dos financiamentos pelo espectro social, dessa maneira ocorreram distorções na alocação dos recursos, pois os seus programas de financiamento não contemplavam plenamente a realidade brasileira, conforme declarou o então Senador Franco Montoro: “ao limitar sua clientela às pessoas com renda igual a um e meio salário mínimo, o BNH exclui de seus programas, de pronto, mais de 60% da população brasileira. (BRUNA, 1976, p. 117).

No início da implantação do sistema, a classe média foi mais favorecida do que a classe mais pobre e não houve redução expressiva do déficit habitacional, que na década de 1960 era da ordem de 8 milhões de habitações (BRUNA, 1976, p. 107). Apesar de suas deficiências o BNH teve longevidade e conforme Bonduki: “ durante sua existência 1964 e 1986, financiou 4.8 milhões de moradias, uma em cada quatro construídas no período” (BONDUKI, 2008). Mas os resultados da produção do BNH não teve a qualidade



esperada, conforme análise crítica de Comas, o BNH produziu e consagrou um “tipo arquitetônico” que apesar de guardar semelhanças com seu “tipo ideal” – a super quadra residencial de Brasília, não dispunha de recursos financeiros suficientes, o que lhe impôs simplificações resultando numa fórmula “abastardada” que carregou ao menos três problemas fundamentais segundo ele:

“as possibilidades limitadas ou nulas de uso efetivo de espaços abertos percebidos como “terra de ninguém” residuais entre edificações; a ausência de privacidade dos apartamentos térreos que defrontam esses espaços; as dificuldades de orientação, parciais ou globais, que se podem creditar, em primeira instância a repetitividade de blocos iguais em grande escala e a ausência de diferenciação clara e consistente de suas entradas, legíveis desde ruas e caminhos do conjunto.”
(COMAS, 1986).

O Plano de Cotia é anterior a existência do BNH, mas se fosse construído, é provável que sofreria de alguns dos problemas acima apontados por Comas. Como na superquadra residencial de Brasília, o Plano de Cotia não possui a rua como definidora de espaços e os blocos são dispostos numa grande área verde – um parque, sem barreiras entre os demais elementos do programa – hotel, centro esportivo, centro cívico, escolas etc., ver fig. 1 e 2 Apêndice 4, onde foram previstas algumas tipologias térreas voltadas diretamente ao parque. Considerando que apenas uma rua perimetral separaria o conjunto do restante da malha urbana municipal de Cotia, é provável que haveria conflitos de definição dos espaços e seus usos: público, semipúblico e privado.

As expectativas dos jovens arquitetos do Plano de Cotia, em dar sua contribuição para a construção de um Brasil “grande e moderno”, foram frustradas com o cancelamento do projeto na data de assinatura, cujo motivo fora a demissão do então diretor do órgão previdenciário, ocorrida num fim de semana. Mas a não retomada do projeto demonstra que era um momento histórico de mudanças e incertezas.

O sistema construtivo

Nos desenhos do Plano de Cotia é possível constatar que o sistema construtivo a ser empregado seria o concreto armado. Nos desenhos são representados a modulação de pilares, lajes nervuradas, paredes periféricas em alvenaria, algumas paredes internas de pouca espessura, que denotam a utilização de argamassa armada ou outro tipo de vedação leve. As plantas apresentam o agenciamento de espaços internos, com a representação de camas, bancadas, sofás e bancos, aparentemente fixos, que poderiam ser em concreto ou alvenaria, ver fig. 7,8,9 e 10 Apêndice 4; em todas elas os espaços internos são bem resolvidos até mesmo a menor das tipologias, a B6 com 30m², ver fig. 7 Apêndice 4. Em vários desenhos de cortes e elevações há representação de concreto armado aparente. Os caixilhos são sempre contínuos em toda a largura as unidades, representados com três linhas finas, sem indicação de montantes ou dispositivo de abertura. É possível supor que os arquitetos não tiveram autonomia de decisão sobre o sistema construtivo, conforme Sérgio Ferro



afirmou em “A casa popular”:

“Experiência própria. Há alguns anos o IPESP pretendia financiar integralmente a construção de 7 mil unidades habitacionais em Cotia. A população urbana de Cotia era, então, de quatro mil habitantes, a nova cidade-dormitório teria de 30 a 35 mil habitantes. O projeto permitia a pré-fabricação total ou parcial. Cálculos feitos na ocasião provaram que os empreendedores, financiados pelo IPESP, isto é, sem aplicar o próprio capital para instalar uma indústria de pré-fabricação, obteriam, ao final, a mesma massa de lucros que a obtida pelo processo tradicional de construção e mais dita indústria totalmente amortizada. Apesar de o risco ser essencialmente do IPESP, a proposta de pré-fabricação foi rejeitada. A construção seria a “provada e testada tradicional, que evitava aventuras no desconhecido”. Note-se: tratava-se de uma das maiores construtoras paulista, famosa por sua eficácia e modernidade.” (FERRO, 2006)

Reis Filho lamenta que os arquitetos não puderam optar por um sistema construtivo industrializado, pois segundo ele teria sido mais vantajoso para este tipo de projeto:

“A construção em larga escala proporciona a aplicação dos princípios da industrialização da construção, com o que seria possível obter uma redução de custo, rapidez de execução, atualização técnica. Não havendo, porém a fixação prévia de um plano neste sentido, o projeto foi elaborado de modo mais realista, permitindo a aplicação de qualquer sistema construtivo e de qualquer tipo de industrialização ou mecanização.” (REIS FILHO, 1965)

Ao examinar questões relativas à industrialização da construção civil, Reis Filho tocou no ponto fundamental das discussões daquela década e das seguintes, corroborando com Bruna que afirmou que o Plano Nacional da Habitação não teria êxito em seus propósitos sem a definição de um sistema construtivo industrializado, em suas palavras:

“O Objetivo do presente trabalho (livro) é procurar demonstrar que dificilmente serão atingidas as metas propostas pelo atual Plano Nacional de Habitação, se não se adotarem, na construção de habitações, métodos e sistemas que industrializem uma produção, que até aqui revestiu-se de um caráter essencialmente artesanal.” (BRUNA, 1976, p. 13).

Naquela época, a manutenção dos métodos construtivos tradicionais tinha como principal justificativa política a questão social, pois era necessário absorver a mão-de-obra não especializada e “barata”, que afluía aos centros urbanos vindas do meio rural. A tese é questionada já que o critério político não representaria economia para a construção e que, ao contrário, contribuiria para o aumento de custos na perspectiva de Bruna:

“O emprego maciço de mão-de-obra não qualificada é sem dúvida um dos grandes responsáveis pelo baixo nível de execução da arquitetura contemporânea brasileira, pelo incrível desperdício de



materiais e homens-hora registrado e, por conseguinte, pelo custo elevado das construções.”
(BRUNA, 1976, p.119)

Havia um impasse político-ideológico em relação a industrialização da construção civil. Por um lado, era desejável uma maior absorção e mão-de-obra e criação de empregos diretos e indiretos, representado pela manutenção do status quo tecnológico, mas por outro lado, era igualmente necessário atender de forma rápida e eficiente a demanda por habitações. Diretrizes que entravam em choque, conforme análise de Bruna:

“O critério básico, portanto, para se julgar o papel da inovação tecnológica no desenvolvimento econômico não é tanto seu efeito imediato sobre o emprego, mas seu efeito sobre a acumulação de capital. Isto não só porque a acumulação de capital é realmente um dos motores centrais de transformação da estrutura economia, mas porque a própria acumulação de capital vai criar emprego mais adiante”. (BRUNA, 1976, p.126)

“Em conclusão, pode-se afirmar, que os maiores obstáculos no caminho da industrialização da construção não são de ordem técnica, na elaboração dos projetos, mas de caráter econômico, administrativo e político. Estes somente poderão ser superados pela compreensão das vantagens sociais que a industrialização da construção traria ao conjunto do desenvolvimento brasileiro”. (BRUNA, 1976, p.144)

O Plano de Cotia nasceu e morreu num período de profundas discussões acerca do desenvolvimento do país, de questões relativas à industrialização da construção civil e do papel dos arquitetos nesse processo. A geração de arquitetos formada naquele período “nacional- desenvolvimentista”, tinha franca esperança que a atuação dos arquitetos seria um dos “motores” desse processo. As linhas finais do artigo de Reis Filho expressam o desejo daquela geração; ao lamentar o contraste entre a qualidade da proposta dos arquitetos do Plano de Cotia e o que ele chamou de “atrazo oficiais do setor”, Reis Filho conclui com uma mensagem de esperança num possível equilíbrio dessas forças futuro: “haverá um momento em que esse poder criador e as necessidades nacionais saberão se encontrar”. (REIS FILHO, 1965). Sérgio Ferro, contudo, discorda de Reis Filho, como afirmou em ‘A Casa Popular’:

“Mas o governo também não quis ficar com as desvantagens do financiamento tradicional: e criou o sistema do BNH, uma das maiores explorações oficiais, que utiliza um fundo dos trabalhadores (FGTS) e terá como, como vantagem suplementar a longo prazo, o rebaixamento dos salários reais. [...] Ora no Brasil valem integralmente os itens a) e b) : déficit habitacional imenso (somos quase campeões mundiais) e pouquíssimos capitais. Quanto aos materiais, há excesso (vimo 48% de capacidade ociosa em 1967) mas, como nota o relatório da CIPHSB mencionado, insuficientes se tivermos em vista o nosso déficit. Equipamento quase inexistente. Temos que reconhecer que não há urgência na superação do déficit habitacional: o operário que more onde puder.” (FERRO, 2006, p. 87)



GAN: contestação e ruptura

Vilanova Artigas foi o decano da tendência Brutalista Paulista nos anos 1960. A produção da segunda geração de arquitetos paulistas ora “ampliou retrato paulista com formuladores ou praticantes” e ora foi “antagônica ou divergente” em relação à Artigas (SEGAWA, 1999, p. 151). No segundo grupo, estão as obras de Sérgio Ferro (1938-) e Rodrigo Lefèvre (1938-1984) e Flávio Império (1935-1985) do GAN.

Em 1958, Ferro e Lefèvre montaram seu escritório numa casa de dois andares localizada na Rua Marques de Paranaguá, em São Paulo. O vínculo entre ambos havia começado ainda no colégio e se ratificou na FAUUSP onde eram estudantes. Naquele escritório com outros arquitetos, eles começaram a trabalhar profissionalmente, pois o mercado da construção estava aquecido e havia grande demanda de trabalho.

Em 1964, Ferro e Lefèvre coordenaram a equipe de arquitetos para o desenvolvimento do “Plano Piloto e Anteprojeto para a Cidade Satélite de Cotia” (apêndice 1). Contudo, na equipe não consta a participação de Flávio Império, embora este estivesse presente naquele escritório desde 1961. Ao que parece a tríade atuava ora em trabalhos de arquitetura entre Sérgio e Rodrigo ora em atividades artísticas entre Sérgio e Flávio e, cada um dos três em atividades acadêmicas. O fato é que o GAN tinha profunda sinergia e afinidade político-ideológica, qualquer que fosse a composição de equipe.

Embora o Plano de Cotia fosse consoante ao projeto nacional-desenvolvimentista brasileiro, Ferro e Lefèvre mudaram de posição após o Golpe Civil Militar de 1964. A mudança de posição foi expressa em textos críticos ao cenário arquitetônico daquela época. O primeiro texto que apresentou o ideário do Grupo foi “Uma crise em desenvolvimento”, de Lefèvre, que questionou a postura dos arquitetos alinhados ao “projeto nacional-desenvolvimentista”; numa perspectiva marxista, citando duas vezes Lukács (1965) e Mannheim (1962), discorre sobre o processo de democratização, estrutura social estratificada e aponta uma crise em desenvolvimento na arquitetura de então, pois esta não estaria atuando de forma coerente com a realidade do subdesenvolvimento brasileiro, em suas palavras:

“[...] Se considerarmos o campo a arquitetura, esse processo de democratização aparece como participação popular na produção de arquitetura, [...] isso implica numa transformação das propostas de configuração construtiva, programática e plástica que, por um lado, procura atender às necessidades dessa participação em processo e por outro, tem que atender as anomalias desse processo de democratização para a sua realização. [...]. Isto é que determina o caráter necessariamente de experiências de laboratório para as obras de arquitetura. Caso típico é a urgência crescente de habitações para camadas cada vez mais amplas da população [...] mesmo nas obras mais sem importância passa-se a dedicar uma atenção anormal, patológica, pretendendo no máximo estabelecer um “documento da linguagem arquitetônica” quando não só se situar no plano do ‘modismo.’”(LEFÈVRE, 1966, p. 22-23)



Segundo análise de Buzzar (2001, p. 76) , a postura de Lefèvre foi representativa no debate arquitetônico brasileiro daquela época, pois a arquitetura se vinculava ao projeto de modernização do país começou a sofrer críticas “de parte de seus integrantes”, que não interpretavam o desenvolvimento técnico-construtivo com a velocidade que o projeto nacional-desenvolvimentista “parecia facultar”, além de discordarem em protelar a solução para os problemas sociais para quando a nação “estivesse num patamar soberano de desenvolvimento” e que, após 1964, as divergências foram aprofundadas, em suas palavras:

“Assim, a arquitetura deveria responder em termos culturais (forma) e em termos técnico-produtivos (processo evolutivo) a condição nacional e se possível unificado as duas questões na mesma poética, o que (auto) situava a arquitetura brasileira numa posição privilegiada, e delicada no projeto nacional-desenvolvimentista. (BUZZAR, 2001, p. 76)

Em 1967, Ferro divulga o texto *Arquitetura Nova* que definiu o ideário do grupo, com duras críticas à denominada Escola Brutalista Paulista. Apesar de ser considerado discípulo de Artigas, Ferro se opõe ao mestre. Parte das divergências de Ferro eram decorrentes da posição política do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que ambos eram filiados. Na época, o partido tinha a perspectiva de uma revolução proletária realizada em etapas e que a classe burguesa atuaria como “agente da transformação social” (FERRO, 2003). Outra parte das divergências eram decorrentes da vanguarda artística que Ferro integrou, como denota o adjetivo “nova” do título, que expressa afinidade com os grupos: Nova Objetividade, Cinema Novo, Nova Figuração e Música Nova.

Em *Arquitetura Nova*, Ferro além de definir uma posição contrária a da maioria dos arquitetos daquela época, reflete a frustração e o mal-estar de toda uma nova geração diante do Regime Militar e do desmoronamento do ‘desenvolvimentismo’, em suas palavras:

“Brasília marcou o apogeu e a interrupção destas esperanças: logo freamos nossos tímidos e ilusórios avanços sociais e atendemos ao toque militar de recolher. [...] Os arquitetos novos, preparados nesta tradição cuja preocupação fundamental eram as grandes necessidades coletivas, já desde 1960 aproximadamente, no início da atual crise, sentiam o afastamento crescente entre sua formação e expectativas e a estreiteza das tarefas profissionais. [...] Mas a consciência de sua inevitável frustração imediata e do desmoronamento do “desenvolvimentismo” começou a tingi-las de uma agressividade maior e a destruir o equilíbrio e a flexibilidade que possuíam enquanto se acreditava exequíveis.” (FERRO, 2006, p. 47)

“Hoje assistimos, nas obras de muitos arquitetos da nova geração, à hemorragia das pseudo-estruturas. Muitas apresentam um novo desenho das poucas fórmulas estruturais compatíveis com as nossas limitadas possibilidades, geralmente inadaptado às reduzidas dimensões do programa. Sublinhadas artificialmente para evidenciar sua presença, deturpadas para figurar mais “lógica” do que realmente contém, estas estruturas escondem várias deformações. Comparadas às anteriores



imediatamente revelam seu absurdo: a simplicidade e a eficácia esquecidas pelo prazer do virtuosismo individual. Mas um virtuosismo superficial, condicionado à abolição de um equilíbrio entre o ser e o parecer da estrutura. [...] Mas a “licença poética” tem limites[...]”. (FERRO, 2006, p. 48)

Mesmo antes da publicação dos textos acima citados, Ferro e Lefèvre expressaram suas posições no projeto da Casa Bernarado Isler, 1961. Na casa, foi aplicado um sistema construtivo inovador de abóbada, executada com vigotas de concreto e blocos cerâmicos, cuja meta era utilizar uma técnica construtiva simples e já assimilada pela mão-de-obra, de maneira a engajá-la numa participação “inteligente” do processo, e também, onde seu “métier” fosse valorizado e evidenciado (ACAYABA, 1985). A grande abóbada cobre todo o espaço, como uma recriação do tema “cobertura abrigo” de Artigas, resultando o agenciamento do espaço interno contínuo, em que a área de serviço é integrada à cozinha e esta é integrada às salas de jantar e estar. Além disso, não há o duplo acesso: social e serviço da tradição paulista (CARRANZA, 2021). Foi uma tentativa de projetar “uma arquitetura barata e fácil de fazer, que pudesse realmente substituir as barbaridades do BNH” conforme declarou Ferro, anos mais tarde (FERRO in Acayaba, 1986). Na “casa-laboratório” Bernardo Isler foram aplicadas soluções e critérios técnico-construtivos objetivando a construção de casas populares, e esta tornou-se uma espécie de “casa anti-burguesa” (ARANTES, 2002, p. 51).

Em 1969, Ferro divulga “A casa popular” que foi o embrião de sua principal tese “O canteiro e o Desenho”, de 1979. A partir do livro, Ferro foi considerado o principal “intelectual alternativo da arquitetura” e seu texto interpretado como um manifesto contra a atuação do arquiteto, conforme análise de Hugo Segawa:

“Todavia, suas ideias no Brasil foram transformadas na palavra de ordem contra o projeto, isto é, defesa do “não-projeto”. Fazer o projeto de arquitetura significava endossar o sistema, corroborar a ditadura; recusar o projeto era boicotar o “modo de produção arquitetural” vigente, que deveria ser substituído.” (SEGAWA, 1999, p. 155)

Ao que parece o texto não foi adequadamente interpretado, pois o boicote seria fruto de uma postura similar à dos movimentos contraculturais juvenis do cenário internacional como o Maio de 68 francês ou New Left norte-americana.

De fato, a proposta do GAN buscava uma Arquitetura Alternativa frente à Escola Brutalista Paulista, a qual representava o status quo da arquitetura daquela época. Em linhas gerais, enquanto os arquitetos da Escola Brutalista Paulista, tinham sua expressão arquitetônica vinculada na técnica construtiva mais sofisticada e o canteiro como laboratório dessa experimentação, os jovens do GAN criticavam tanto as técnicas construtivas quanto a forma de atuação nos canteiros de obras. Dessa forma, propunham uma técnica construtiva que seria mais adequada as restrições econômicas e ao subdesenvolvimento do país - a manufatura serial com elementos leves - onde o canteiro seria o laboratório de uma produção coletiva, que valorizasse o operário em conjunto com



o corpo técnico. Trata-se de uma postura contracultural, plenamente alinhada à vanguarda cultural dos anos sessenta (CARRANZA, 2013).

Cenário cultural nacional: Vanguarda e Utopia

Na década de 1960, a produção cultural brasileira estava permeada do pensamento de esquerda, com vários expoentes filiados ao PCB, como o mestre Vilanova Artigas e Oscar Niemeyer, por exemplo. Segundo análise de Heloisa Buarque de Hollanda a produção cultural era “largamente controlada” pela esquerda e “seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante” (HOLLANDA, 2004, p. 21). Tal ideal foi expresso de diversas maneiras, como nos inusitados e sofríveis versos de Oscar Niemeyer:

*“O que fez você, arquiteto / desde que está diplomado? / O que é que você fez / Para ser realizado?
/ Trabalha, ganha dinheiro , / anda bem alimentado. / Nada disso, meu amigo, / É grande pra ser
louvado. Você só fez atender / a homem que tem dinheiro, que vê o pobre sofrer / e descansa o ano
inteiro / na bela casa grã-fina / que fez você projetar, / esquecido que essa mina / um dia vai
acabar. / [...] Mas se você é honrado, / não deve se conformar. / Ponha a prancheta de lado / e venha
colaborar. / O pobre cansou da fome / que o dólar vem aumentar / e vai sair para a luta / que cuba
soube ensinar. (NIEMEYER, in HOLLANDA, 2004, p. 29)*

O GAN estava em total sintonia com o momento cultural nacional, que no período pós-64, representava a perplexidade causada pela instauração do regime ditatorial. Uma parcela da classe artística nacional, a ala contracultural, engajada-militante, de esquerda, se posicionada contra o regime, estabelecendo vínculo definitivo entre vanguarda artística e a ação política.

O GAN estava em total sintonia com o momento cultural nacional, que no período pós-64, representava a perplexidade causada pela instauração do regime ditatorial. Uma parcela da classe artística nacional, a ala contracultural, engajada-militante, de esquerda, se posicionada contra o regime, estabelecendo vínculo definitivo entre vanguarda artística e a ação política.

No cenário musical a primeira manifestação dessa posição foi o espetáculo Opinião, que contava com Zé Ketí, Nara Leão e João do Vale. Idealizado por Oduvaldo Vianna, Armando Costa e Paulo Pontes, o espetáculo seguia a tendência iniciada pelo CPC-Centro Popular de Cultura, com música que “resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira” (SCHUWARZ, 2009, P. 39).

Nas artes plásticas, algumas mostras importantes denotavam posição semelhante. Segundo análise de Paulo Reis, a relação entre arte de vanguarda e a política foi se transformando no decorrer da década, em suas



palavras:

“Essa relação foi pensada, num momento inicial, através da representação figurativa, porém adquirir cada vez mais complexidade no decorrer da década. O realismo, caracterizado na exposição “Propostas 65”, abandonou a dicotomia entre representações figurativas e abstratas para propor um novo eixo transversal nas questões intrínsecas (poéticas) da obra, a realidade histórica e social. A exposição “Nova Objetividade brasileira” realizou o projeto de uma arte de vanguarda nacional que, justamente por seu caráter de experimentalismo radical, estava cada vez mais comprometida com as questões políticas e éticas.” (REIS, 2006, p. 74)

Segundo Celso Favaretto (2007, p. 82), depois que voltaram a “opinar” artística e politicamente, o artista plástico carioca Hélio Oiticica coordena a exposição Opinião 65, uma mostra com trabalhos diversificados, que incluiu representantes da Nova figuração e de outras tendências. Participaram dessa mostra o pintor e arquiteto Sérgio Ferro e o pintor, cenógrafo e arquiteto Flávio Império. Ainda segundo Favaretto, naquele momento havia uma espécie de “unanimidade quanto à compreensão da necessidade de resistência à ditadura”, em suas palavras:

“Oiticica advertia que as propostas e ações distinguiam-se quanto aos modos de articular a significação política, nas estratégias específicas de vinculação entre experimentação e participação. Já Sergio Ferro assinalava que nas artes plásticas, apesar da diversidade das pesquisas e propostas, podia-se constatar uma certa “unidade” – proveniente não do “parentesco formal” ou do “objetivo específico de suas variadas realizações”, mas da “sua posição agressiva diante da situação abafante, no seu não conformismo, na sua colocação da realidade como problema em seus vários aspectos, na sua tentativa ampla e violenta de desmistificação” (FAVARETTO, 2007, p. 82)

Outras mostras se seguiram como a Propostas 65 - realizada na Faculdade Armando Álvares Penteado, em São Paulo, considerada representativa do Novo Realismo paulistano, sob coordenação do artista Waldemar Cordeiro, com a participação dos arquitetos pintores Maurício Nogueira Lima, Ubirajara Ribeiro, Samuel Szpigel, Sérgio Ferro e Flávio Império e, também, do artista plástico Hélio Oiticica, e a mostra Nova Objetividade Brasileira, de 1967, em que Oiticica define a vanguarda artística brasileira desde 1964, em suas palavras:

“1-vontade construtiva geral; 2-tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3-participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc); 4-abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5-tendência para proposições coletivas e conseqüentemente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (...) 6. ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte” (OITICICA, in BOSUALDO, 2007, p. 221)



No cinema havia uma relação direta entre vanguarda e o momento político anterior ou posterior ao Golpe Civil Militar de 1964, principalmente entre os representantes do Cinema Novo, conforme análise de Ismail Xavier:

“No início dos anos 1960, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes em que falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética-, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalentadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas.” (XAVIER, 2001, p. 57)

Glauber Rocha, o principal porta voz e ideólogo do Cinema Novo, definiu o ideário de seus pares em seu texto mais conhecido, “Eztetyka da fome”, escrito após o sucesso internacional de seu filme Deus e diabo na terra do sol (1964) E apresentado em 1965 (PIERRE, 1996). Em seu texto, Glauber define a originalidade do Cinema Novo, frente ao cinema internacional, na exposição da maior miséria brasileira - a “fome”:

“[...] o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras [...] Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do [cinema] digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes elegantes, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria in-civilização.” (ROCHA, in PIERRE, 1996)

A postura do GAN tem pontos de contato ainda com a vanguarda cinematográfica. Tal como ocorreu no Cinema Novo, quando os cineastas devido à “escassez de recursos técnicos” buscaram na “estética da fome” uma solução para sua expressão, o GAN também negou a busca pela industrialização da construção civil como expressão vinculada à técnica mais sofisticada, em oposição, buscaram um caminho alternativo mediante a “poética da economia”, onde a técnica seria aquela que fosse mais adequada ao subdesenvolvimento brasileiro. Dessa forma, o GAN marcou posição contrária e divergente ao mestre Artigas. Ferro (1986), retrospectivamente, analisou que as posições eram divergentes pois o mestre “não

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e198, p. 1-25, jul./dez., 2021. ISSN 1808-1142

◆ Desde 2005 ◆ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/plano-piloto-e-anteprojeto-para-ciade-satelite-em-cotia-2>



queria cair num miserabilismo. A nossa tendência era mais radical e orientada para a casa popular” além do posicionamento em relação a produção nos canteiros, para “que o operário possa investir no que faz de uma maneira mais humana e não de forma massacrante, como na maioria dos canteiros de obra.”

No teatro, peças expressaram o elo de ligação entre vanguarda e momento político, como *Morte e Vida Severina*, de 1966, com música de Chico Buarque de Hollanda. Nela a cenografia ficou a cargo de Flávio Império, que utilizou materiais não usuais inovando a cenografia brasileira como analisou Ferro:

“Morte e vida Severina foi para nós um espécie e confirmação: materiais simples (saco de estopa engomado e amassado nas roupas, papel e cola nas caveiras de boi) transfigurados pela invenção lúcida convinham realmente mais ao nosso tempo que a contradição de modelos metropolitanos. A ousadia do desvio no uso habitual de coisas e materiais, propondo metáforas visuais e faz-de-conta real, abria picadas para nossa arquitetura.” (FERRO, 2006, p. 266).

A cenográfica mais realista de Império era aderente ao ideário do Teatro de Arena e do CPC-UNE. Este que surgiu em 1961, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil. O CPC contou com a participação de jovens artistas e intelectuais, como Ferreira Gullar, Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa, João das Neves, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Fernando Peixoto e Glauber Rocha⁵.

Segundo o sociólogo Berlinck (1986, p. 91), o principal objetivo das produções culturais do CPC era “levar a um público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia”; uma tarefa de conscientização de cunho didático para politizar o público, para que o povo buscasse transformar sua própria realidade, em suas palavras:

“Assim, porque os membros do CPS eram jovens de classe média e da burguesia brasileira, encontravam enormes dificuldades em se aproximar efetivamente do povo. Numa sociedade em que a distância entre classes é estimulada, num período onde as relações políticas eram de natureza populista, qualquer prática que tentasse romper com esse estado de coisas encontraria enormes dificuldades e oposições.” (BERLINCK, 1984, p. 112).

[...] “O projeto cultural da vanguarda estudantil baseava-se na suposição de que a consciência operária podia ser alterada por um projeto pedagógico. Assim, como eles se supunham iluminados por seus mestres, pretendiam ser os mestres da classe operária que, uma vez iluminada, marcaria em direção à uma sociedade socialista.” (BERLINCK, 1984, p. 113).

O GAN desejava alterar o status quo da arquitetura e estava em total sintonia tanto com a esquerda revolucionária, que buscou uma atuação mais enérgica frente ao Regime Militar, quanto a vanguarda artística que buscava se aproximar do “povo”. No contexto da arquitetura, o GAN buscou uma arquitetura alternativa frente à hegemonia da Escola Brutalista Paulista baseada na “poética da economia” e uma forma mais democrática e participativa no canteiro de obras. Como membro do GAN, a cenografia de Império abandonou



o “ilusionismo” em prol do “realismo” nas criações com aplicação de materiais mais “populares”.

Considerações finais

Embora o Plano de Cotia represente o “projeto nacional-desenvolvimentista” brasileiro, ele marca o ponto de inflexão na trajetória do GAN que passa a atuar de forma vigorosa contra o Regime Militar e contra a produção arquitetônica hegemônica.

Trata-se de uma postura contracultural, em total sintonia com a cena ampla dos movimentos juvenis dos anos 1960, no que se refere a busca de transformar a sociedade, através de um “ativismo radical dos que buscam revolucionar politicamente a sociedade”⁶, uma postura quer seja representada pelas manifestações artísticas já mencionadas ou pela participação política, da esquerda revolucionária”, pois havia “inimigos” a serem vencidos: no caso brasileiro o Regime Militar e o subdesenvolvimento. O GAN acreditava num caminho alternativo, para a arquitetura e para o Brasil.

Notas:

1 REIS FILHOS, Nestor Goulart. Plano para cidade satélite. Revista Acrópole, n. 319, p.24-27, jul. 1965.

2 O presidente eleito Jânio da Silva Quadros renunciou ao mandato após sete meses de governo, o que gerou crise e tensões políticas que culminaram com a deposição de seu sucessor o presidente João Goulart, com o golpe militar de 31 março de 1964, quando o general Castelo Branco foi escolhido presidente. A ditadura Militar que restringiu a liberdade e os direitos políticos, perdurou até os anos de 1980.

3 O presidente eleito Jânio da Silva Quadros renunciou ao mandato após sete meses de governo, o que gerou crise e tensões políticas que culminaram com a deposição de seu sucessor o presidente João Goulart, com o golpe militar de 31 março de 1964, quando o general Castelo Branco foi escolhido presidente. A ditadura Militar que restringiu a liberdade e os direitos políticos, perdurou até os anos de 1980.

4 “Em princípios de 1966, verificando que os recursos de que dispunha o Banco eram insuficientes, pois não cobriam 5% das necessidades anuais de habitações, foi adotada uma solução para ampliar os meios disponíveis: constituir um fundo da taxação de 8% sobre a folha de salários. Esse fundo, denominado Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS), seria constituído pelas contas vinculadas de propriedade dos empregados que optassem pelo novo sistema e dos empresários, das contas relativas aos não-optantes. O Fundo passou a ser empregado em habitações a partir de 1967 e, posteriormente, em financiamentos para saneamento [...]” Ver BRUNA, Paulo J.V. Arquitetura industrialização e desenvolvimento. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976, p. 137. pb p. 134.

5 O CPC - Centro Popular de Cultura nasce a partir da união de membros do teatro ARENA e do ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros, quando G. Guarnieri, Oduvaldo Vianna (Vianinha) e Leon Hirzman estavam no Rio de Janeiro montando a peça de A mais-valia vai acabar, seu Edgar e buscaram auxílio do sociólogo Carlos Estevam Martins (ISEB). A partir das preocupações comuns, o CPC desenvolve durante os ensaios daquela peça no Pátio interno da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil em 1960-61. Posteriormente, o CPC foi levado à União Brasileira de Estudantes, a qual cedeu espaço para o funcionamento da nova entidade até 1964. Cf. BERLINCK, Manoel Tosta. O Centro Popular de Cultura da UNE: Campinas, Papirus, 1984.

6 Ver o verbete Contracultura, de E.Digby Batzell autor do verbete em: Dicionário do pensamento social do século XX, editado por William Outhwaite, Tom Bottomore: com a consultoria de Ernest Gellner, Robert Nisbet, Alain Touraine: Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.



Apêndice 1 - Ficha técnica

Projeto: A.S.Bergamin, Arnaldo A. Martino, Jeny Kauffmann, J.Guillermo S. Castro, Julio T. Yamazaki, Luiz Fisberg, Luiz Kupter, Matheus Gorovitz, Waldemar Herrmann liderados por Rodrigo B. Lefrève, Sérgio Ferro

Local: Via Raposo Tavares, Km 26, Cotia SP

Área: 1.240.000 m²

População: 30.000 habitantes

Densidade: 240 habitantes/hectare

Data do projeto: 1964

Não construído.

Apêndice 2: desenhos analisados

Na biblioteca da FAUUSP há uma pasta - PE L521 711.17 PC e.2, que contém os desenhos do Plano Piloto e Anteprojeto da Cidade Satélite em Cotia, a saber:

PRANCHA	TIPOLOGIAS/COTEÚDOS
PRANCHA 1	Implantação escala 1:2000, escala gráfica e legenda
PRANCHA 2	Elevação e cortes genéricos escala 1/500
PRANCHA 3	A0 - Plantas três pavimentos: área 170m ² escala 1:100
PRANCHA 4	A7 - Planta e corte transversal: área 30m ² escala 1:100
PRANCHA 5	A1 - Plantas três pavimentos e corte: área 170m ² escala 1:100
PRANCHA 6	B6 - Planta e corte: área 30m ² escala 1:100
PRANCHA 7	A6 - Planta e corte: área 40m ² escala 1:100
PRANCHA 8	B3 - Plantas dois pavimentos e corte: área 88m ² escala 1:100

Apêndice 3: Leitura do programa a partir do desenho de implantação

ITEM DO PROGRAMA	NÚMERO DE UNIDADES E ÁREA APROXIMADA DE PROJEÇÃO
Centro cívico	Uma unidade: 20.700 m ²
Comércio	Quatro unidades: 7.750 m ²
Hospital	Uma unidade: 1.750 m ²
Hotel	Uma unidade: 750 m ²



Esporte	Unidades distribuídas pelo parque: um campo de futebol, quatro quadras poliesportivas e três quadras
Clube social	Uma unidade: 3.800m m2
Anfiteatro	Uma unidade: 600m m2
Creche	Seis unidades: 2.400m m2
Escola Primária	Uma unidade: 450m m2
Escola Secundária	Uma unidade: 1.350m m2
Indústria e Artesanato	Uma unidade: 500m m2
Posto de gasolina	Sete unidades
Blocos de habitação	Sete grupos: composições em retângulos paralelos e perpendiculares, cujo eixo transversal constante
Infraestrutura	Caixa d'água e tratamento de esgoto

Apêndice 4 - Ilustrações



Figura 1- Plano de Cotia: Implantação - em preto sete grupos de blocos residenciais



Figura 2- Plano de Cotia: Implantação - em preto os demais itens do programa

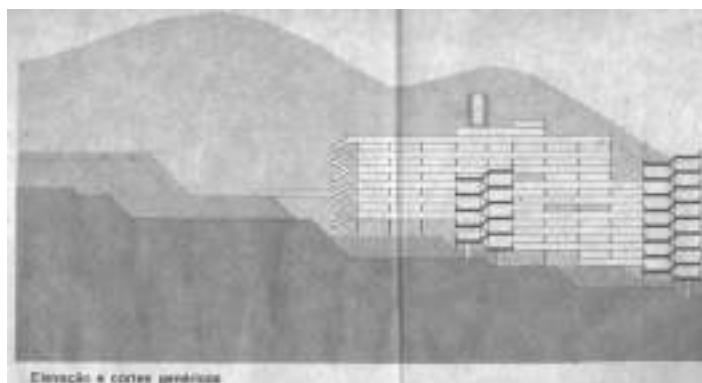


Figura 3- Plano de Cotia: Elevação e cortes genéricos

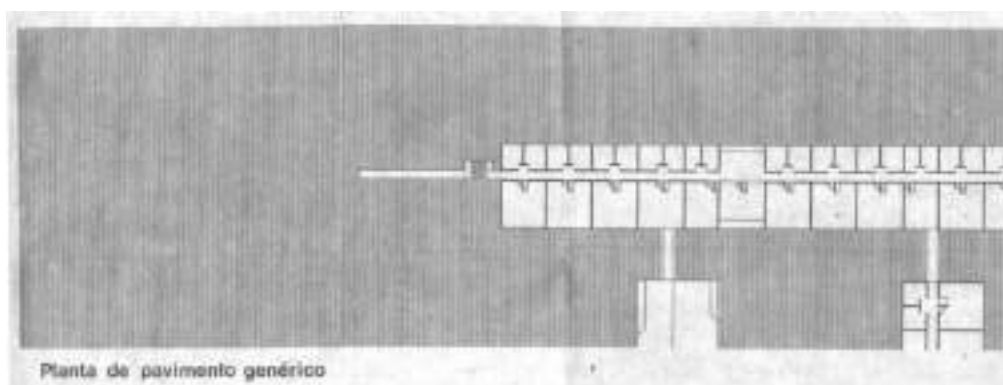


Figura 4 - Plano de Cotia: Planta de pavimento genérico

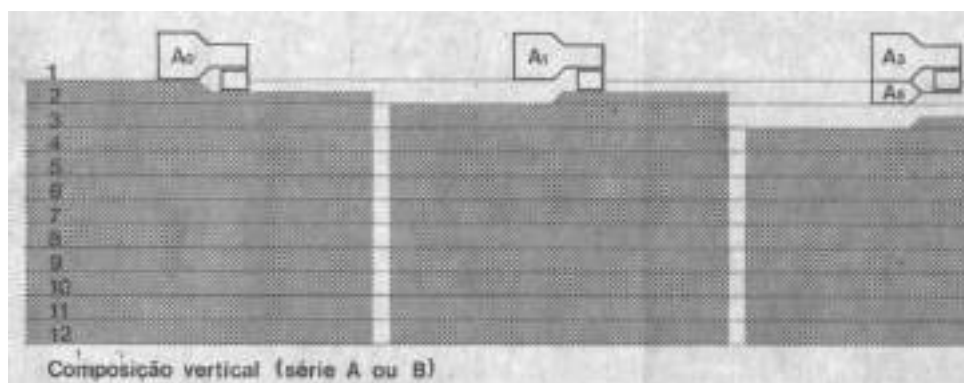


Figura 5 – Plano de Cotia: composição vertical (série A ou B)

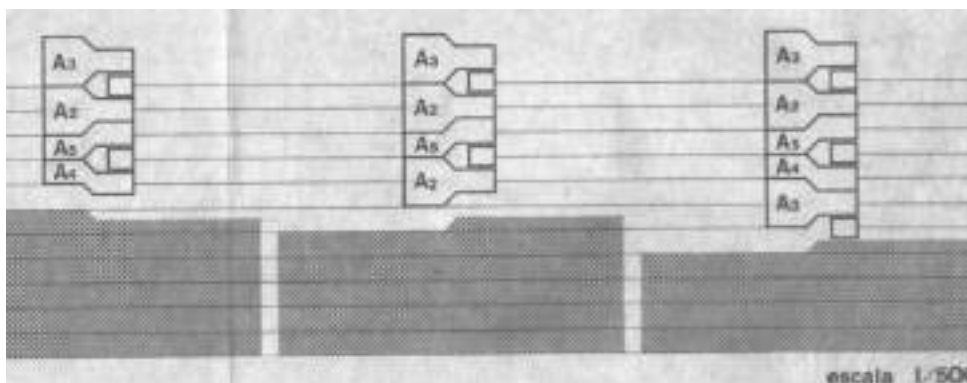


Figura 6 – Plano de Cotia: composição vertical (série A ou B) continuação

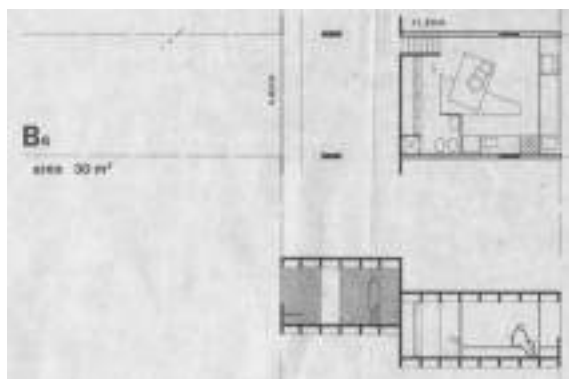


Figura 7 – Plano de Cotia: Tipologia B6 em planta e corte



Figura 8 – Plano de Cotia: Tipologia B2 em planta



Figura 9 – Plano de Cotia: Tipologia B3 em planta

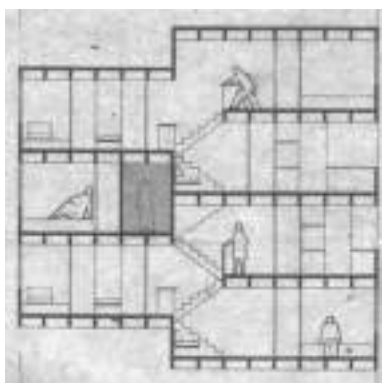


Figura 10 – Plano de Cotia: Tipologia B3 em corte



Referências

- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- BARONE, Ana Cláudia Castilho. *Team 10 arquitetura como crítica*. São Paulo: Anablume: Fapesp, 2002.
- BASUALDO, Carlos. *Tropicalismo, tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*: Carlos Basualdo, (org) São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BASTOS, Maria Alice J. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso prática e pensamento*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.
- BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*: Campinas, Papirus, 1984.
- BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos. *Revoluções utópicas dos anos 60: a revolução estudantil e a revolução política da igreja*: São Paulo. Ed. 34, 2006.
- BONDUKI, Nabil. Retrato do Brasil, n.6, jan. 2008,
- BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro mundo-o poeta Torquato Neto e sua época*: Rio de Janeiro, 7Letras, 2005.
- BUZZAR, Miguel Antonio: Rodrigo Brotero Lefèvre e a idéia de vanguarda. Tese apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor, novembro, 2001.
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton F. *Movimentos culturais de juventude*: São Paulo, Editora Moderna, 1990.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BRUNA, Paulo J.V. *Arquitetura industrialização e desenvolvimento*. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.
- Carranza, E. G. (2020). A questão da resistência cultural, contracultural e política durante o regime militar brasileiro – Grupo Arquitetura Nova. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, 1(76), 73-92. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i76p73-92>
- _____. *Arquitetura Alternativa*. Tese apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- _____. *O quatinho invisível: escovando a história da arquitetura paulista a contrapelo*. 2ª. Edição, São Paulo: G&C, 2021.
- FAVARETTO, Celso. [In] *Anos 70 trajetórias*: Itaú Cultural, 2001.
- FERRO, Sérgio. *A casa popular: Arquitetura*. São Paulo, Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da Universidade de São Paulo, 1975.
- FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho livre*, São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*: São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HABERT, Nadine. *A década de 70 Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 3ed., 1996.
- HOLLANDA, H.B., GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação no anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HUET, Bernard. A cidade como espaço habitável – alternativas à Carta de Atenas. IN *AU Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n.9 p. 82-87 Dez. 86 jan. 87.
- JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*: São Paulo: Martins Fontes Editora, 1985.
- KONDER, Leandro. *As idéias socialista no Brasil*: São Paulo, Editora Moderna, 1995.
- KOURY, Ana Paula: *Grupo arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora, Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2003.
- LEFEVRE, Rodrigo Brotero. *Uma crise em desenvolvimento, Acrópole*, n. 333, out. de 1966, p. 22-23.
- LEWIS, David. *Complesoo residenziale Park Hill a Sheffield*. Casabella, Milano, n. 263, p. 2-13, Mai. 1962.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*: Porto Alegre, L&PM, 1987.
- _____. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1996.
- MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada Arquitectura, arte y pensamiento Del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- _____. *Después del movimiento moderno arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60*: São Paulo, Editora Ática, 1997.
- Paris: Maio de 68/Solidarity; trad. Leo Vinicius, São Paulo: conrad Editora do Brasil, 2008, coleção baderna.*



- PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*: São Paulo, Brasiliense, 1986.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996.
- REIS FILHOS, Nestor Goulart. Plano para cidade satélite. *Revista Acrópole*, n. 319, p.24-27, jul. 1965.
- REIS, Paulo R.O. *Arte e vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil – 1900-1990*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- SCHUWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 3º. ed. 2009.
- VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*: Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (coleção leitura).
- ZEIN, Ruth Zein. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*, tese apresentada Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtenção do título e doutor.
- Dicionário do pensamento social do século XX, editado por William Outhwaite, Tom Bottomore: com a consultoria de Ernest Gellner, Robert Nisbet, Alain Touraine: Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.



Edite Galote Carranza é mestre pelo Instituto Presbiteriano Mackenzie em 2004; doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 2013 com a tese “Arquitetura Alternativa: 1956-1979”; diretora do escritório de arquitetura e editora G&C Architectônica e da revista eletrônica 5% arquitetura + arte ISSN 1808-1142. Publicações em revistas especializadas, livros *Escala de Representação em Arquitetura*, *Detalhes Construtivos de Arquitetura* e *O quatinho invisível: escovando a história da arquitetura paulista a contrapelo*. Professora da graduação e pós-graduação da Universidade São Judas Tadeu.

Link para currículo lattes: : <http://lattes.cnpq.br/0223302717584477>

Correio eletrônico: edite.galote.carranza@gmail.com

Como citar:

CARRANZA, Edite Galote. Plano de Cotia. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, v.01, n.24, e198, p. 1-25, jul./dez., 2021. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/plano-piloto-e-anteprojeto-para-ciade-satelite-em-cotia-2>

Submetido em: 2021-04-27

Aprovado em: 2021-09-04



Teoria do Gesto Único

Single Gesture Theory

Teoría del gesto único

Ricardo Carranza

Poeta, pintor e arquiteto

ricardo.carranza@arquitetonica.com

<http://lattes.cnpq.br/4417426400093727>

Não se entra no mesmo rio duas vezes.

Heráclito

A máxima irredutível de um dos maiores filósofos desde a Grécia Clássica, e o único que se manteve irredutível sob o feroz escrutínio de Nietzsche, possui o mérito de traduzir a essência da natureza, no seu sentido mais amplo, como movimento permanente. Ousamos aproximar a brilhante constatação de Heráclito de Éfeso à nossa teoria do gesto único, este que nada mais é, no âmbito da microescala do sujeito, que movimento contínuo, rápido e irretocável. A obra foi inspirada na técnica da caligrafia chinesa, entretanto separamos a expressão plástica do ideograma de sua função linguística. Para alguns isto pode soar um tanto herético; para nós é apenas liberdade de criação.

Durante alguns meses pandêmicos, dediquei-me, pacientemente, à produção de dez ou quinze obras diárias, executadas em tinta acrílica preta sobre papel sulfite A4; com sorte, de cada sessão salvavam-se um ou dois resultados convincentes; de posse de uma centena, selecionei a pequena mostra.

A teoria do gesto único, isto é, de fatura irretocável, possui, a nosso ver, certo parentesco com a fotografia ou o Haiku enquanto um registro que reflete o rio do tempo. Não nos é dado penetrar na



coisa em si, como sabemos. Jamais saberemos como é ser um gato ou uma flor. A linguagem é o modus operandi com que penetramos o mundo, já que existe sempre um filtro entre nós e a coisa em si, quer seja o gato, a flor ou aquilo que se convencionou chamar de – o semelhante. Traduzir o mundo, isto é, o tempo, é o atributo do Ser.

Talvez você que nos acompanhou até aqui poderia nos questionar: então uma carga de tinta numa folha de papel pode ser uma síntese do tempo? E nós lhe responderíamos: sim, da mesma forma que um grão de areia pode conter os elementos que constituem a estrela, por exemplo.



























Minicurrículo



Ricardo Carranza

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2000, diretor do escritório de arquitetura e editora G&C Architectônica Ltda, editor da revista 5% Arquitetura + Arte e escritor. Publicações: Antologias de Concursos Nacionais – SCORTECCI, SESC DF; revista de literatura – CULT; sites de Poesia e Literatura – Zunái, Stéphanos, Germina, Cult - Oficina Literária, Mallarmagens, O arquivo de Renato Suttana, Triplov. LIVROS: Poesia – publicados: Sexteto, Edição do Autor, SP, 2010; A Flor Empírica, Edição do autor, SP, 2011; Dramas, Editora G&C Architectônica Ltda., SP, 2012. Inéditos – Pastiche, 2017/2018; poesia... 2019. Contos – inéditos: A comédia dos erros, 2011/2018 – pré-selecionado no Prêmio Sesc de Literatura 2018; Anacronismos, 2015/2018; 7 Peças Cáusticas, 2018. Romance inédito: Craquelê, 2018/2019. Cadernos de Insônia (58): desde 2009. ARTIGOS publicados na revista 5% Arquitetura+Arte desde 2005.

Correio eletrônico: ricardo.carranza@arquitetonica.com

Link para currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4417426400093727>

Como citar:

CARRANZA, Ricardo. A Teoria do Gesto Único. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 16, v. 01, n.22, e199, p. 1-15, jul. dez./2021.

Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/arte/o-gesto-unico>

Submetido em: 2020-05-30

Aprovado em: 2021-07-07



Espírito Versus Letra: Dilemas Da Tradução Poética

Esprit Versus Lettre : Dilemmes De La Traduction Poétique

Oleg Almeida

Poeta e tradutor multilíngue

oleg_almeida@hotmail.com

Resumo:

Trata-se, neste artigo, da tradução poética cujos diferentes tipos são vistos sob o seu aspecto técnico. Analisando as versões portuguesas de três poemas franceses (Perfume exótico de Charles Baudelaire, A ponte Mirabeau de Guillaume Apollinaire e Canção de outono de Paul Verlaine), o autor busca esboçar alguns critérios gerais que permitam distinguir uma “releitura criativa” do texto original de uma tradução justalinear, não obrigatoriamente perfeita, e de uma tradução chamada de “fidedigna” que valorize, antes de tudo, o espírito do poema traduzido, seu lado imaterial, mesmo que seu conteúdo venha a sofrer pequenas modificações justificáveis.

Palavras-chave: poesia francesa; tradução poética; espírito versus letra; releitura criativa; tradução justalinear; tradução fidedigna.

Résumé:

Dans cet article, il s’agit de la traduction poétique dont les différents types sont vus sous leur aspect technique. En analysant les versions portugaises de trois poèmes français (Parfum exotique de Charles Baudelaire, Le pont Mirabeau de Guillaume Apollinaire et Chanson d’automne de Paul Verlaine), l’auteur cherche à ébaucher quelques critères généraux qui permettent de distinguer une « relecture créative » du texte original d’une traduction juxtalinéaire, pas forcément parfaite, et d’une traduction dite « fiable » qui valorise, avant tout, l’esprit du poème traduit, son côté immatériel, même si son contenu en vient à subir de légères modifications justifiables.

Mots-clés : poésie française ; traduction poétique ; esprit versus lettre ; relecture créative ; traduction juxtalinéaire ; traduction fiable.



I. Introdução

Continuamente, no decorrer desta carreira de tradutor que me propus a seguir, meu pensamento se tem voltado para uma daquelas questões “malditas”, sempre as mesmas, cuja solução parece guardada a sete chaves. Será que o ideal da absoluta fidelidade linguística não pode ser alcançado na tradução literária e, sobretudo, poética? Em outros termos, tendo-se em vista o antológico ditado italiano, banalizado pela frequência de uso, será que todo e qualquer tradutor literário, sejam quais forem o preparo teórico e a experiência prática dele, não passa, feitas as contas, de um traidor contumaz, amiúde disposto ou, na melhor das hipóteses, obrigado a reescrever todo e qualquer texto que cair em suas mãos? Acredito que só se pode responder a tal indagação com o auxílio de algumas amostras representativas do que se costuma chamar de “tradução justalinear”, tida por muitos especialistas como perfeita. Submetendo-as a uma análise minuciosa e, na medida do possível, objetiva, tentarei deduzir dos casos particulares uma espécie de conclusão geral.

II. Perfume exótico: uma releitura criativa

João José de Melo Franco, poeta e autor do Pequeno dicionário poético, adjectiva de justalinear uma tradução “em que o texto original encontra grande correspondência com o traduzido, no que tange ao número, ordem e conteúdo” (MELO FRANCO, 2010, p. 98), citando como um exemplo característico a versão portuguesa do soneto Perfume exótico, de Charles Baudelaire, efetuada por Guilherme de Almeida e inclusa em suas coletâneas Poetas da França e Flores das Flores do Mal¹. Entretanto, ao cotejá-la com o texto original, vejo-me compelido a discordar dessa afirmação. O soneto Parfum exotique, que faz parte da obra-prima baudelaireana Les Fleurs du mal, é bastante conhecido e apreciado em função das suas qualidades estéticas (BAUDELAIRE, 1868, p. 118):

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,

Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,

Je vois se dérouler des rivages heureux

Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;

¹ Esses livros, cujas primeiras edições datam respectivamente de 1936 e 1944, confirmam a reputação do “mais ostensivo senhor das formas poéticas da poesia brasileira, crescentemente se comprazendo no uso e na exibição do seu arsenal de virtuosismo” (BUENO, 2007, p. 297) de que Guilherme de Almeida tem gozado aos olhos do leitor nacional.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e204, p. 1-19, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/espírito-versus-letra-dilemas-da-traducao-poetica>



*Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.*

*Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,*

*Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des marinières.*

A tradução de Guilherme de Almeida, transcrita a seguir (ALMEIDA, 2010, p. 43), evidencia uma adequação satisfatória ao original francês e, ao mesmo tempo, traz à baila toda uma série de divergências pontuais que ora me encarrego de arrolar:

*De olhos fechados, quando, alta noite, no outono,
Respiro o cheiro bom dos teus seios fogosos,
Vejo entreabrir-se além cenários deleitosos
Cintilando ao ardor de um sol morno de sono:*

*Uma ilha preguiçosa e molenga e sem dono
Em que há árvores ideais e frutos saborosos;
Homens de corpos nus, finos e vigorosos,
Mulheres cujo olhar tem franqueza e abandono.*

*Guiado por teu perfume às paragens mais belas,
Vejo um porto a arquejar de mastros e de velas
Ainda tontos talvez da vaga alta que ondula,*



*Enquanto um verde aroma — o dos tamarineiros —,
Que passeia pelo ar e que aspiro com gula,
Se mistura em minha alma à voz dos marinheiros.*

Levando em conta as dificuldades múltiplas e não raro insuperáveis que se impõem como intrínsecas à tradução poética, não me atenho às divergências de “número e ordem”, mas tão somente às de “conteúdo”, resumindo-as na Tabela I:

Tabela I: Análise da versão portuguesa do soneto Perfume exótico

Número do verso	Original francês	Versão portuguesa	Comentário técnico
1	<i>...en un soir chaud d'automne</i>	...alta noite, no outono	Não se trata, no original, de uma noite que está avançada, mas de “um quente/cálido anoitecer” de outono.
3	<i>Je vois se dérouler des rivages heureux</i>	Vejo entreabrir-se além cenários deleitosos	O autor se refere aos “litorais ditosos/felizes/bem-afortunados” que “se desdobram” (no horizonte, provavelmente com a aproximação de uma ilha).
4	<i>...d'un soleil monotone</i>	...de um sol morno de sono	O autor descreve o sol meridional como “monótono”, isto é, sempre o mesmo, invariável, uniforme de maneira cansativa.
5	<i>Une île paresseuse...</i>	Uma ilha preguiçosa e molenga e sem dono	Os epítetos “e molenga (aliás, muito próximo, se não sinônimo, do adjetivo “preguiçosa”) e sem dono” não constam do texto original.
6	<i>Des arbres singuliers...</i>	...árvores ideais	As árvores tropicais são chamadas pelo autor de “singulares”, ou seja, incomuns, invulgares, raras.
7	<i>Des hommes dont le corps est mince et vigoureux</i>	Homens de corpos nus, finos e vigorosos	O original não contém nenhuma menção à nudez dos homens em questão.
8	<i>Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne</i>	Mulheres cujo olhar tem franqueza e abandono	O olhar daquelas mulheres não apenas é franco, mas “espanta, surpreende” com sua franqueza.



10	<i>...un port rempli de voiles et de mâts</i>	...um porto a arquejar de mastros e de velas	O original é mais simples: “um porto cheio/repleto [de mastros e de velas]”, sem que se fale no duplo sentido do verbo português “arquejar”.
11	<i>Encor tout fatigués...</i>	Ainda tontos talvez...	Segundo o autor, toda aquela mastreação parece “[muito] cansada/fatigada/extenuada”, mas não “tonta” no sentido “tomada de vertigens” ou “atordoada/atônita/aturdida”.
14	<i>...au chant des mariniers</i>	...à voz dos marinheiros	Trata-se, no original, do “canto” com que os marinheiros acompanhavam as manobras do navio e não apenas da “voz” deles.

Fica claro que aproximadamente 71% do texto original (10 dos 14 versos) foram alterados, em maior ou menor grau, pelo tradutor, e que algumas dessas alterações poderiam ter sido evitadas ou amenizadas². Portanto, com todo o respeito que tenho por um dos tradutores mais eminentes que o Brasil já teve, abster-me-ia de reconhecer sua obra como uma tradução justalinear. Antes veria nela uma releitura criativa do soneto baudelaireano, persuasiva em sua expressividade plástica, mas demasiado livre em sua interpretação dos desígnios autorais. Acataria o elogio do crítico Marcelo Coelho, que sustenta ao resenhar uma nova edição de *Flores das Flores do Mal*:

O lugar de cada palavra no verso, a pontuação, as quebras de sintaxe, as acelerações e os retardamentos na prosódia são indispensáveis para dar aos poemas de Baudelaire não só a cor e o tom, mas o "nervo" que precisam ter em português. Miraculosamente, as traduções de Guilherme de Almeida conseguem fazer mais do que isso: em alguns momentos, acrescentam ainda mais força e "modernidade" ao original (COELHO, 2010).

Mas, mesmo sem questionar se Baudelaire estaria carecendo de força e modernidade poéticas, não saberia dizer, com relação a *Perfume exótico*, onde termina a escrita dele e começa a de seu tradutor.

² Mário Laranjeira enfrenta, em sua versão inovadora d'*As flores do mal*, alguns desses desafios linguísticos, traduzindo « *des rivages heureux* » como “os páramos ditosos”, « *un soleil monotone* » como “um sol permanente” e « *...un port rempli de voiles et de mâts/Encor tout fatigués [par la vague marine]* » como “...um porto repleto de mastros e velas/Ainda fatigados [da vaga marinha]” (BAUDELAIRE, 2011, p. 45). Consegue estabelecer um sutil equilíbrio entre a letra e o espírito baudelaireanos, de modo que sua tradução resulte exata sem ser literal. Embora se distancie um pouco do consagrado vocabulário de Baudelaire, não chega a contradizer nenhuma das suas ideias: os termos e expressões, que escolhe com o rigor de um acadêmico e a desenvoltura de um poeta, suscitam aos leitores lusófonos a mesma impressão que eles teriam ao ler *Perfume exótico* em francês.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e204, p. 1-19, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/espírito-versus-letra-dilemas-da-traducao-poetica>



III. *A Ponte Mirabeau*: Uma tradução justalinear

Le pont Mirabeau, de Guillaume Apollinaire, é um dos melhores poemas escritos em francês ao longo do século XX. Inspirada pela relação amorosa que o poeta mantinha com a pintora Marie Laurencin, de cuja casa voltava por vezes, ao amanhecer, através da ponte Mirabeau, essa joia literária continua surpreendendo a quem a conheça, mais de cem anos depois de ser lapidada, com seu brilho tênue, mas nem por isso menos cativante (APOLLINAIRE, 1920, pp. 16-17):

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Et nos amours

Faut-il qu'il m'en souvienn

La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face

Tandis que sous

Le pont de nos bras passe

Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante

L'amour s'en va

Comme la vie est lente

Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure



Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines

Ni temps passé

Ni les amours reviennent

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

A versão portuguesa desse poema, assinada por José Jeronymo Rivera e constante da sua Pequena antologia bilíngue da poesia francesa (RIVERA, 2005, pp. 143/145), destaca-se tanto pela sua melodiosa fluidez quanto pela reprodução excepcionalmente fiel do texto original:

Sob a ponte Mirabeau corre o Sena

E o nosso amor

Ele a lembrar me ordena

Vinha sempre a alegria após a pena

Vem a noite a hora soou

Vão-se os dias eu não vou

Mãos entre as mãos quedemos face a face

Ao tempo em que

Dos braços sob o enlace

A onda cansada das miradas passe

Vem a noite a hora soou

Vão-se os dias eu não vou

O amor se vai como esta água cinzenta

O amor se vai



Oh como a vida é lenta
E como a Esperança é violenta

Vem a noite a hora soou
Vão-se os dias eu não vou

Passa do tempo a sucessão serena
E nem a dor
Nem o amor volta à cena
Sob a ponte Mirabeau corre o Sena

Vem a noite a hora soou
Vão-se os dias eu não vou

Percebe-se que apenas cerca de 8% do texto original (2 dos 24 versos) sofreram algum tipo de modificação relevante, sendo ambos os casos apresentados na Tabela II:

Tabela II: Análise da versão portuguesa do poema *A ponte Mirabeau*

Número do verso	Original francês	Versão portuguesa	Comentário técnico
13	<i>L'amour s'en va comme cette eau courante</i>	O amor se vai como esta água cinzenta	A água mencionada pelo autor não é “cinzenta” e, sim, “corrente/fluyente”, ressaltando-se, porém, que a água do Sena realmente adquire por algum tempo, no crepúsculo matutino e vespertino, uma densa cor cinza.
20	<i>Ni temps passé...</i>	E nem a dor...	O autor se refere ao passado irreversível e não à “dor” abstrata, presente, como um pano de fundo, ao longo de todo o poema.

Irreprochável nos quesitos de fidelidade e técnica versificatória, essa versão pode ser considerada justalinear. Atingiria uma perfeição ainda maior, não fosse sua leve, mas perceptível discrepância do



próprio espírito do poema francês. Atentando-se na estrutura sintática deste, é fácil reparar na construção impessoal « faut-il qu'il m'en souviennne » (verso 3) e nas formas do subjuntivo « vienne la nuit, sonne l'heure » repetidas no refrão (versos 5, 11, 17 e 23), as quais o revestem de uma visceralidade ímpar, como se, evocado por Apollinaire a partir das pungentes vivências íntimas, o eu lírico se quedasse desarmado, abalado, quase vencido perante o inegável fato de que « l'amour s'en va... », contextualizado pelo sacramental πάντα ῥεῖν³ heracliteano. Exímia em reconstruir o ambiente externo d'A ponte Mirabeau, a versão de Rivera é, todavia, bem menos subjetiva com suas constatações “ele a lembrar me ordena” e “vem a noite, a hora soou”: parece que o eu lírico já se resignou ao seu drama interior e não se queixa, mas simplesmente conta dele sem amargor manifesto.

Desse modo, o feitiço justalinear de uma tradução não a torna logo perfeita. Além daquelas palavras de que se compõe a parte material de um poema, seu texto legível e, se lido em voz alta, audível, existem certas ideias, emoções, imagens subjacentes que constituem sua parte imaterial, algo que envolve não só a visão e a audição, mas, antes de tudo, a psique do leitor e transforma um mero conjunto de símbolos gráficos em uma obra de arte. Desde que a tarefa de um tradutor literário consiste notadamente em revelar esse aspecto imaterial a quem não estiver familiarizado com a língua-fonte do respectivo poema, faz-se necessário definir os critérios básicos que possam orientá-lo em suas atividades. Como deveria ser uma tradução poética, justalinear ou não, para suscitar ao público estrangeiro os mesmos pensamentos e sentimentos, de igual ou comparável intensidade, que o original vem suscitando aos compatriotas do autor traduzido?

IV. Critérios da tradução poética

Os objetivos do tradutor literário dependem dos textos com que ele trabalha. Se a tradução de obras prosaicas, valorizadas em função de seu conteúdo, visa conservar na íntegra, sem alterações de qualquer ordem que seja, as histórias que tais obras relatam, a tradução de poemas, cujo teor narrativo desempenha, na maioria das vezes, um papel secundário, ancora-se em abordagens distintas. Conforme diz Anderson Braga Horta em seu ensaio Razões de traduzir:

... traduzir (poesia) não é duplicar; mas é reproduzir, em outra língua (ou noutra linguagem), o conjunto de conteúdos do poema, isto é: seu sentido lógico-discursivo (se o tem), seu ritmo, sua música, seus eventuais jogos de palavras, e sobretudo sua aura, aquilo que faz dele o

³ Tudo flui (em grego): Platão atribui essa célebre máxima a Heráclito de Éfeso (séc. VI-V a.C.) em seus diálogos *Crátilo* e *Teeteto*.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e204, p. 1-19, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/espírito-versus-letra-dilemas-da-traducao-poetica>



que é: um poema, vale dizer, uma construção vocabular, para a qual tem o poeta à disposição a palavra e tudo que ela é capaz de abrigar/ocultar/revelar, vale dizer, um infinito — com a condição de que o produto não repouse na planície do discurso, mas se alce aos ares do encantatório, seja fundindo pensamento e sentimento, seja criando de outro modo, por exemplo musical, um clima em que o leitor tenha de mergulhar, sob pena de não tocar senão a periferia do artefato poemático (BRAGA HORTA, 2004, pp. 123-124).

Formulada por um poeta, que tem traduzido para o português vários autores de expressão espanhola e francesa, essa opinião é solidamente respaldada pela comunidade acadêmica nacional e internacional.

Il est admis de nos jours que le traducteur littéraire n'est ni l'esclave des parties du discours, ni un adepte des approximations. Il cherche à faire coïncider le plus parfaitement possible des idées, des sentiments, des émotions, en un mot, il tente de recréer une expérience esthétique.⁴ (DELISLE, 2017, p. 17),

comenta, por exemplo, o pesquisador canadense Jean Delisle, enfatizando em seguida:

Une traduction n'est pas... une reproduction photographique d'une œuvre, mais sa représentation (...) L'idéal auquel il faut viser est de réaliser une traduction-œuvre, une traduction-recréation, et on ne peut y parvenir qu'en réalisant un acte d'écriture, travail à la fois linguistique et littéraire (...) Traduire une œuvre littéraire c'est, par une secrète alchimie, la réinvestir d'une nouvelle subjectivité, d'une nouvelle historicité. On exige du traducteur autant de talent que d'un écrivain. Il est à part entière l'auteur du texte traduit, à défaut d'être l'auteur du texte original. Il n'est plus le caniche de l'auteur, il est son égal.⁵ (Ibid., pp. 30-31).

Ainda mais incisivo se mostra o filólogo húngaro-brasileiro Paulo Rónai, que postula em seu livro *A tradução viva*:

... o bom tradutor, depois de se inteirar do conteúdo de um enunciado, tenta esquecer as palavras em que ele está expresso, para depois procurar, na sua língua, as palavras exatas em que semelhante ideia seria naturalmente vazada (RÓNAI, 1981, p. 58),

⁴ Admite-se, em nossa época, que o tradutor literário não seja nem o escravo das partes do discurso nem um adepto das aproximações. Ele procura fazer coincidirem, com a maior perfeição possível, ideias, sentimentos, emoções — numa palavra, tenta recriar uma experiência estética (traduzido do francês pelo autor).

⁵ Uma tradução não é... uma reprodução fotográfica de uma obra, mas, sim, uma *representação* dela (...). O ideal que se precisa buscar consiste em realizar uma tradução-obra, uma tradução-recriação, e não se pode alcançá-lo senão realizando um ato de escrita, trabalho que seja, ao mesmo tempo, linguístico e literário (...) Traduzir uma obra literária é, mediante uma secreta alquimia, reinvesti-la de uma nova subjetividade, de uma nova historicidade. Exige-se que o tradutor possua tanto talento quanto possui um escritor. Ele é, por inteiro, o autor do texto traduzido, visto que não pode ser o autor do texto original. Não é mais o cãozinho fiel do autor: é seu igual (traduzido do francês pelo autor).

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e204, p. 1-19, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/espírito-versus-letra-dilemas-da-traducao-poetica>



deixando claro que o ofício de escritor não apenas se confunde com o de tradutor literário, mas até mesmo se sobrepõe a ele.

Não há quem ponha em dúvida essas declarações, já convertidas em lugares-comuns da teoria tradutória. Entretanto, dado o caráter dessemelhante das obras traduzidas e, máxime, o evidente aumento das dificuldades de compreensão e interpretação no caso das obras poéticas, tampouco se pode aceitá-las sem uma ressalva elucidativa. Faço-a com base em experiências pessoais e acredito que não seja errônea. Ainda que fosse possível traduzir um conto, ou um romance, ao pé da letra, e que, uma vez transposto para a língua-alvo, ele ficasse tão agradável de ler como o é seu original⁶, a mesma literalidade seria dificilmente alcançável na tradução de um poema, cuja mensagem subliminar, transmitida por meio de recursos estilísticos, rimas, sons de palavras isoladas e frases inteiras, etc., prevalece de ordinário sobre quaisquer informações nele contidas. Ainda que o tradutor de prosa recorresse à metodologia científica, valendo-se do conhecimento acumulado e aprovado por gerações de antecessores, o tradutor de poesia teria de ser, ele mesmo, capaz de repetir em versos o que foi dito por um artista pertencente a outra nação, ou seja, a outra realidade histórica e sociocultural, e de fazer isso com suficiente mestria para substituí-lo, aos olhos de seus conterrâneos, sem ninguém se aperceber da substituição nem taxá-la, caso contrário, de fraudulenta. Em suma, quem traduz prosa de ficção não precisa ser contista nem romancista por excelência, posto que um talento literário faça enorme diferença para um profissional desses, mas quem traduz poesia corre, se não for poeta, no mínimo, em potência, um sério risco de fracassar em sua empreitada. Os dilemas “precisão versus inspiração”, “óbvio versus subentendido”, “ver para crer versus intuir para aludir” e similares, que enfrenta o tempo todo, refletem a ambiguidade dos critérios aplicáveis à tradução poética. Exata, mas não literal; sujeita à mais estrita lógica, quanto à transferência do texto original para um âmbito idiomático que lhe é alheio, mas voltada antes para a imaginação que para a razão do leitor; obediente às regras léxico-gramaticais da língua-alvo, mas inseparável das da língua-fonte, a ponto que não se sabe mais em qual dessas línguas o poema foi inicialmente escrito... e a lista de antíteses está longe do item final! A questão se essa tradução polifônica, harmoniosa na mesma proporção em que aparenta ser contraditória, existe de fato, se não é porventura um sonho irrealizável, surge com plena espontaneidade. Haveria tradutores aptos a agradar aos gregos e aos troianos, a “fazer

⁶ Essa variedade de tradução prosaica, preconizada por uns estudiosos e combatida por outros, é chamada de “tecnicamente precisa” em meu projeto de tradução referente ao conto *Vera*, de Auguste de Villiers de L'Isle-Adam (ALMEIDA, 2018, pp. 133-135). Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e204, p. 1-19, jul./dez., 2021. ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/espírito-versus-letra-dilemas-da-traducao-poetica>



que os lobos fiquem saciados, e as ovelhas, poupadas”⁷, e como seriam os frutos de seu “trabalho, ao mesmo tempo, linguístico e literário”?

V. Canção de outono: Uma tradução fidedigna

Chanson d'automne, de Paul Verlaine, é um daqueles poemas, emotivos e musicais em extremo, que o projetam, pelo mundo afora, como um dos maiores expoentes das letras francesas (VERLAINE, 1902, pp. 33-34):

Les sanglots longs

Des violons

De l'automne

Blessent mon cœur

D'une langueur

Monotone.

Tout suffoquant

Et blême, quand

Sonne l'heure,

Je me souviens

Des jours anciens

Et je pleure ;

Et je m'en vais

Au vent mauvais

Qui m'emporte

Deçà, delà,

Pareil à la

Feuille morte.

⁷ Trocadilho russo que alude a uma escolha penosa, à necessidade de optar por uma das alternativas valiosas, mas irreconciliáveis.

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e204, p. 1-19, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/espírito-versus-letra-dilemas-da-traducao-poetica>



A tradução de Anderson Braga Horta, incorporada ao livro Traduzir poesia em que ele sistematiza seus conceitos da arte tradutória, tem por objetivo ser fiel “antes à sonoridade do original que à sua literalidade” e, para tanto, segue à risca a premissa supracitada de Paulo Rónai (BRAGA HORTA, 2004, p. 185-186):

Langues canções,

Longos violões,

Pelo outono,

Ferem meu ser

De um languescer

De abandono.

A sufocar,

Quando pelo ar

Soa a hora,

Um tempo ancião

Meu coração

Lembra, e chora.

E o vento, ao léu,

De déu em déu

Me transporta,

Pra cá, pra lá,

Semelhante à

Folha morta.

Embora não seja justalinear, essa versão portuguesa de Canção de outono aproxima-se muito do original francês. É verdade que o tradutor modificou em torno de 44% do texto verlainiano (8 dos 18 versos), porém nenhuma das modificações, feitas no intuito de preservar sua admirável musicalidade e referidas na Tabela III, parece despropositada ou incorreta:



Tabela III: Análise da versão portuguesa do poema *Canção de outono*

Número do verso	Original francês	Versão portuguesa	Comentário técnico
1-2	<i>Les sanglots longs Des violons...</i>	Langues canções, Longos violões...	A sequência regida pela preposição DE (“Os longos prantos / Dos violinos...”) é substituída por dois substantivos rimados entre si (CANÇÕES/ VIOLÕES), acompanhados de epítetos antepostos e quase homófonos (LANGUES/LONGOS).
6	<i>...Monotone</i>	...De abandono	Proparoxítono em português, o adjetivo MONÓTONO não se emprega na tradução.
7-8	<i>Tout suffocant Et blême, quand...</i>	A sufocar, Quando pelo ar...	O adjetivo PÁLIDO cede lugar à explicitação de uma badalada: “...Quando pelo ar / [Soa a hora]”.
13-15	<i>Et je m'en vais Au vent mauvais Qui m'emporte...</i>	E o vento, ao léu, De déu em déu Me transporta...	O eu lírico que “se vai ao vento maldoso/malvado”, agindo por vontade própria no original, assume um papel mais passivo, deixando-se levar pelo vento na tradução.

Vê-se a olho nu que não se traduzem vocábulos nem orações aparentes de que se compõe o poema, mas unicamente as imagens pintadas, ou melhor, esboçadas pelo autor em forma de breves e expressivos sintagmas textuais. E cada um dos sintagmas traduzidos corresponde, se visto de perto, nem tanto ao discurso quanto ao ideário de Verlaine, quer os leitores reparem de imediato nessa correspondência quer demorem a detectá-la. Prevenindo a eventual acusação de *nudis verbis*⁸, tomarei a liberdade de tecer algumas observações, reunidas na Tabela IV, que tendam a fundamentar esta conjectura:

⁸ Logorreia, verborragia, palavras ao vento (literalmente “palavras ocas, vazias”) (em latim).

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e204, p. 1-19, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/espírito-versus-letra-dilemas-da-traducao-poetica>



Tabela IV: Observações relativas à tradução de *Canção de outono*

Número do verso	Versão portuguesa	Observações relativas à tradução
1-2	<i>Langues canções, Longos violões...</i>	a) o adjetivo LANGUE (LÂNGUIDO), isto é, “que se acha em estado de abatimento, fraqueza física e emocional; sem forças; ABATIDO; EXTENUADO; LANGOROSO” (Dicionário Caldas Aulete), condiz com o estado mórbido do protagonista, aflito a ponto de entreouvir um choro vindo não se sabe de onde; b) a troca dos violinos europeus pelos violões telúricos, cujos trilos não soam, diga-se de passagem, menos angustiantes do que os daqueles (ouça-se, por exemplo, o Prelúdio № 3 de Villa-Lobos), apresenta-se como plausível; c) o tradutor consegue reproduzir uma rica aliteração em “l”, que consta do original francês, e o valor artístico de seu trabalho aumenta indiscutivelmente com isso.
6	<i>...De abandono</i>	As conotações do adjetivo francês MONOTONE (« qui est toujours sur le même ton, qui offre une grande uniformité de son, de rythme ; qui lasse par le manque de variété... » : Dictionnaire Larousse) e do substantivo português ABANDONO (“estilo de quem vive ou se mostra como se fosse abandonado...; sensação ou estado de relaxamento físico e/ou mental...”: Dicionário Michaelis) permitem estabelecer, por remeterem ambas à mesma atmosfera lânguida da passagem anterior, certa analogia entre « une langueur monotone » do original e “um languescer de abandono” da tradução.
7-8	<i>A sufocar, Quando pelo ar...</i>	Desde que a palidez pode configurar um dos sinais visíveis daquela falta de ar, metafórica ou mesmo real, que sente o protagonista, é admissível deslocar o enfoque do seu mal-estar físico para as impressões auditivas que o propiciam.
13-15	<i>E o vento, ao léu, De déu em déu Me transporta...</i>	Conquanto a primeira versão deste trecho (“E eu voou ao léu, / Que um vento cruel / Me transporta”: BRAGA HORTA, 2004, p. 186) fosse mais próxima do original francês, o tradutor acabou escolhendo uma variante que se adequava melhor, com sua rima exata e a locução “de déu em déu” reforçada pela subsequente “pra cá, pra lá”, à dramaticidade do texto autoral.



Entenda-se bem que estes comentários são todos inconclusivos e passíveis de contestação: qualquer outra pessoa, se estivesse em meu lugar, poderia refutá-los, parcial ou totalmente, ou então concordar com eles. Um só argumento, o de que cabe, a quem se incumbir de uma tradução poética, cortar e recortar a “carne” do poema para se achegar à sua “alma”, e renunciar, se necessário, à fidelidade textual em prol da espiritual, permaneceria imutável. Nesse sentido, creio lícito qualificar a tradução de Anderson Braga Horta de “fidedigna”, afastando-se ela, por momentos, da letra verlainiana, mas demonstrando, sintagma após sintagma, uma profunda afinidade com o espírito verlainiano. « *De la musique avant toute chose...* »⁹ — sugere o poeta francês em seu *Art poétique* (VERLAINE, 1902, p. 311), e o tradutor brasileiro concretiza essa sugestão com habilidade e gosto invejáveis¹⁰.

VI. Conclusões gerais

As conclusões que decorrem do acima exposto são as seguintes:

- 1) Os princípios que norteiam a tradução prosaica e a tradução poética não são idênticos. Uma tradução “tecnicamente precisa”, factível e, não falta quem o alegue, preferível em prosa, é indesejável, se não prejudicial, em poesia.
- 2) Quando se traduz uma obra ficcional escrita em prosa (romance, conto), procura-se reproduzir, com a maior fidelidade possível, o conteúdo dessa obra, o teor material dela, sem que o estilo de seu autor fique sensivelmente alterado; quando se traduz um poema, pretende-se recriar, com a menor arbitrariedade possível, sua mensagem espiritual, muitas vezes obscura, subentendida ou reduzida à mínima verbalização, sem que as ideias e emoções autorais sejam expressas de forma equivocada. Em breves termos, o tradutor de prosa está lidando, principalmente, com o explícito e objetivo, e o tradutor de poesia, com o implícito e subjetivo. Não basta, portanto, que este último se esmere no domínio técnico de seu par de idiomas. Para Ivan Junqueira, um dos patriarcas da tradução poética no Brasil:

... a primeira exigência que se deve fazer a um tradutor de poesia é a de que ele seja um poeta, pois somente assim poderá enfrentar os desafios técnicos específicos desse gênero literário, como os do ritmo, da estrutura sintático-verbal, dos esquemas métricos e rítmicos,

⁹ Antes de tudo, a música... (traduzido do francês por Augusto de Campos).

¹⁰ A tradutora e pesquisadora Renata Cordeiro faz, em um dos seus recentes artigos (CORDEIRO, 2017), uma análise detalhada de *Chanson d'automne*, fornecendo três (!) versões portuguesas desse poema, diferentes entre si, mas todas “fidedignas”: um exemplo interessantíssimo da arte tradutória em ação!

Revista 5% Arquitetura + Arte, ano 16, volume 01, número 22, e204, p. 1-19, jul./dez., 2021.

ISSN 1808-1142 ♦ Desde 2005 ♦ disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/espírito-versus-letra-dilemas-da-traducao-poetica>



da linguagem metalógica, do jogo de imagens e metáforas e de todos os outros elementos que constituem a retórica poética (JUNQUEIRA, 2012).

3) Não existe homogeneidade na área da tradução poética: caso o tradutor interprete a obra original de maneira livre, modificando mais de 50% do conteúdo dela, o produto de seu trabalho pode ser chamado de “releitura criativa”; caso resolva adequadamente o dilema “espírito versus letra” e consiga modificar menos de 50% do conteúdo original, contanto que todas as suas alterações sejam justificáveis, produz uma tradução “fidedigna”; caso aposte na fidelidade textual de seu produto, alterando menos de 10% do conteúdo traduzido, fornece uma tradução “justalinear”.

4) A tradução justalinear não é obrigatoriamente perfeita. Uma vez que os melhores resultados são obtidos com a tradução de sintagmas, denominados “sentenças” por Paulo Rónai e nem sempre equivalentes a palavras ou frases concretas, os critérios da perfeição abrangem, nesse contexto, os mais diversos fatores, desde a complexidade do texto original até o gosto artístico e a intuição pessoal do tradutor. Dada a relativa imprecisão de tais fatores, o próprio termo “perfeição”, se aplicado à tradução poética, torna-se bem impreciso.

Note-se, afinal, que nenhuma dessas conclusões é definitiva, e que, todas juntas, elas poderiam ensejar uma discussão mais ampla, baseada em exemplos mais numerosos e argumentos mais específicos.

Referências

ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das “Flores do mal” de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2010, 144 p.

ALMEIDA, Oleg. *Un conte de fées pour adultes (projet de traduction)*. In: “Vera” de Auguste de Villiers de L’Isle-Adam, tradução de Oleg Almeida. *Caleidoscópio: linguagem e tradução*, volume 2, número 1, Brasília, 2018, pp. 123-146.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools : poèmes 1898-1913*. 3e édition. Paris : NRF, 1920, 174 p.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011, 256 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. In : *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome I ; Paris : Michel Lévy frères, 1868, 412 p.



BRAGA HORTA, Anderson. Traduzir poesia. Brasília: Thesaurus, 2004, 296 p.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff – Casa Editorial, 2007, 456 p.

COELHO, Marcelo. *Tradução virtuosista preserva a qualidade poética de Baudelaire*. Folha de São Paulo, sábado, 15 de maio de 2010 (disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1505201018.htm>>, acesso em 13/07/2018).

CORDEIRO, Renata. A Canção de outono de Paul Verlaine. *Ipseitas: revista da pós-graduação em filosofia da UFSCar*, volume 3, número 2, São Carlos, 2017, pp. 220-225.

DELISLE, Jean. La traduction littéraire ou l'art de « faire reflourir les déserts du sens ». *Caleidoscópio: linguagem e tradução*, volume 1, número 2, Brasília, 2017, pp. 14-33.

JUNQUEIRA, Ivan. A poesia é traduzível? *Estudos avançados*, volume 26, número 76, São Paulo, 2012 (disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-401420120003000002>, acesso em 05/08/2018).

MELO FRANCO, João José de. *Pequeno dicionário poético e outros termos literários*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2010, 168 p.

RIVERA, José Jeronymo (organização e tradução). *Poesia francesa: pequena antologia bilingue*. 2ª edição, revista e aumentada. Brasília: Thesaurus, 2005, 190 p.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2ª edição, revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, 210 p.

VERLAINE, Paul. *Poèmes saturniens*. In : *Œuvres complètes de Paul Verlaine*, tome I ; Paris : Léon Vanier, 1902, 432 p.



Mini currículo



Nascido na Bielorrússia em 1971 e radicado no Brasil desde 2005, Oleg Almeida é poeta, ensaísta e tradutor multilíngue, sócio da União Brasileira de Escritores (UBE/São Paulo). Autor dos livros de poesia *Memórias dum hiperbóreo* (2008; Prêmio Internacional Il Convívio de 2013), *Quarta-feira de Cinzas e outros poemas* (2011; Prêmio Literário Bunkyo de 2012), *Antologia cosmopolita* (2013) e de numerosas traduções do russo (*Diário do subsolo*, *O jogador*, *Crime e castigo*, *Memórias da Casa dos mortos* e *Humilhados e ofendidos* de Fiódor Dostoiévski; *Pequenas tragédias* de Alexandr Púchkin; *Canções alexandrinas* de Mikhail Kuzmin; *Contos russos*, vv. I-III) e do francês (*O esplim de Paris: pequenos poemas em prosa* de Charles Baudelaire; *Os cantos de Bilítis* de Pierre Louÿs).

Correio eletrônico: oleg_almeida@hotmail.com

Como citar:

ALMEIDA, Oleg. Espírito Versus Letra: Dilemas da Tradução Poética. **5% Arquitetura + Arte**, São Paulo, ano 16, v. 01, n.23, e198, p. 1-19 jul./dez. 2021.

Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/espírito-versus-letra-dilemas-da-traducao-poetica>

Submetido em: 2020-10-01

Aprovado em: 2021-24-11

[illegible]

Arquitectura + Arte 5% Arquitectura
Arquitectura + Arte 5% Arquitectura

Arquitectura + Arte 5% Arquitectura
Arquitectura + Arte 5% Arquitectura

Arquitectura + Arte 5% Arquitectura
Arquitectura + Arte 5% Arquitectura

Arquitectura + Arte 5% Arquitectura
Arquitectura + Arte 5% Arquitectura

Arquitectura + Arte 5% Arquitectura
Arquitectura + Arte 5% Arquitectura

Arquitectura + Arte 5% Arquitectura
Arquitectura + Arte 5% Arquitectura

Arquitetura + Arte 5% Arquitetura
Arquitetura + Arte 5% Arquitetura
Arquitetura + Arte 5% Arquitetura
Arquitetura + Arte 5% Arquitetura