

do_co,mo.mo_

brasil

REVISTA



DOCOMOMO Brasil / Diretoria Executiva gestão 2020/2021

Mestrado Profissional em Preservação e Gestão do Patrimônio das Ciências e da Saúde (COC/Fiocruz) em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da UFRJ (PROURB/FAU/UFRJ)

Coordenador | **Renato da Gama-Rosa Costa**

Secretária Executiva | **Andréa de Lacerda Pessôa Borde**

Tesoureira | **Lucia Varella**

Conselheiros Fiscais | **Helio Herbst e Andréa da Rosa Sampaio**

Conselho Consultivo

Anna Beatriz Galvão | do.co.mo.mo_sp

Carlos Eduardo Comas | do.co.mo.mo_rs

Claudia Cabral | do.co.mo.mo_rs

Fernando Diniz Moreira | do.co.mo.mo_pe

José Pessoa | do.co.mo.mo_rj

Luiz Amorim | do.co.mo.mo_pe

Hugo Segawa | do.co.mo.mo_sp

Maria Marta Camisassa | do.co.mo.mo_mg

Revista Docomomo Brasil, revista semestral online do Docomomo Brasil, é um periódico científico que tem por objetivo a divulgação dos trabalhos de pesquisa, análises teóricas, documentos, projetos e resenhas bibliográficas na área da documentação e preservação das diversas manifestações do movimento moderno. Seu conteúdo é acessado online através do endereço eletrônico [revista.docomomo.org.br].

O endereço eletrônico para contato é [revista.docomomo.br@gmail.com]

Copyright - 2021 DOCOMOMO Brasil

Os direitos de publicação desta revista são do DOCOMOMO Brasil.

Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

Projeto gráfico original: None Design Gráfico Ltda. | **Romero Pereira**

Desenvolvimento do projeto gráfico, diagramação e capa:

Trilha Projetos | **Nena Braga e Teresa Guilhon**

Imagem da capa: Catetinho, Brasília.

(Foto: Andréa Borde, 2007)

Dados Internacionais da Catalogação na Publicação (CIP)

Revista DOCOMOMO Brasil /vol.4, n.6 (2021) – Rio de Janeiro: Associação de Colaboradores do Docomomo Brasil, 2021.

Semestral

ISSN 2594-8601

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. 3. Pesquisa. I. Docomomo Brasil.

CDD 720

Corpo Editorial

Comissão Editorial

A Comissão Editorial é composta pelos docentes e pesquisadores:

Andréa de Lacerda Pessôa Borde | PROURB-UFRJ

Marta Silveira Peixoto | PROPAR – UFRGS

Helio Herbst | DAU/IT/UFRRJ

Conselho Editorial

Ana Carolina Bierrenbach | Universidade Federal da Bahia

Ana Elísia Costa | Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ana Tostões | Instituto Superior Técnico

Anna Beatriz Ayrosa Galvão | Universidade Federal da Bahia | Escola da Cidade

André Carinha Tavares | ETH Zürich

Beatriz Mugayar Kühl | Universidade de São Paulo

Carlos Eduardo Dias Comas | Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ceça Guimaraens | Universidade Federal do Rio de Janeiro

Edson da Cunha Mahfuz | Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Fernando Diniz Moreira | Universidade Federal de Pernambuco

Flávio Carsalade | Universidade Federal de Minas Gerais

Frederico Rosa Borges de Holanda | Universidade de Brasília

Horacio Torrent | Pontificia Universidad Catolica de Chile

Hugo Segawa | Universidade de São Paulo

Juan Calatrava | Universidad de Granada

Leonardo Barci Castriota | Universidade Federal de Minas Gerais

Maria Luíza Macedo Xavier de Freitas | Universidade Federal de Pernambuco

Maria Marta dos Santos Camisassa | Universidade Federal de Viçosa

Natalia Miranda Vieira de Araújo | Universidade Federal de Pernambuco

Nelci Tinem *(in memoriam)* | Universidade Federal da Paraíba

Nivaldo Andrade | Universidade Federal da Bahia

Renato Anelli | Universidade de São Paulo

Renato Gama-Rosa | Fundação Oswaldo Cruz

Ruth Verde Zein | Universidade Presbiteriana Mackenzie

Sônia Marques | Universidade Federal da Paraíba}

Editorial

5 **Chegamos à sexta edição da *Revista Docomomo Brasil***

Andréa de Lacerda Pessoa Borde, Helio Herbst e Marta Silveira Peixoto

Artigo

9 **Você se lembra? A importância da memória em tempos de crise e esquecimento**

Daniella Martins Costa

15 **A Filosofia da História de R. G. Collingwood e a tese de cátedra de Lina Bo Bardi**

Thais Saboia Martins

23 **Robin Hood Gardens: uma batalha entre o antigo e o novo**

Carolina Marques Chaves Galvão

33 **Arquitetura efêmera: o Catetinho – palácio, museu... catedral?1**

Maritza Dantas e Ana Elisabete Medeiros

Projeto

45 **A Fachada e a Grelha – Edifícios Bristol e Júlio Barros Barreto**

Mara Oliveira Eskinazi¹, Pedro Engel Penter²

59 **Plataforma rodoviária de Brasília: espaço modelo do desenvolvimentismo brasileiro**

Diogo Augusto Mondini Pereira

67 **O Memorial Darcy Ribeiro de João Filgueiras Lima: Precursão da fabricação digital em Brasília**

Igor Lacroix e Neander Furtado Silva

Chegamos ao sexto número da *Revista Docomomo Brasil*

Chegamos ao sexto número da *Revista Docomomo Brasil* – a primeira aberta a temas livres e avaliação duplo-cega. Esta etapa celebra uma conquista fundamental para a continuidade e reconhecimento do periódico lançado em 2017. As premissas estabelecidas pela Comissão Editorial inicial - Luiz Amorim, Márcio Cotrim e Cristiano Borba- são o fundamento e guia. As cinco primeiras edições buscaram garantir inserção e alcance para um amplo leque de interessados no movimento moderno publicando tanto pesquisadores de renome como veiculando reflexões produzidas para os Seminários bianuais do Docomomo Brasil.

A proposta de privilegiar submissões de artigos com tema livre para compor os números 6 e 7 da revista tinha por objetivo motivar o envolvimento de pesquisadores, filiados ou não, ao Docomomo Brasil, tendo sempre como foco a modernidade e seus desdobramentos compreendidos em suas múltiplas dimensões.

Esta chamada foi lançada em 2020 na fase mais crítica da pandemia do COVID 19 e contou, ainda assim, com uma adesão expressiva de quase duas dezenas de pesquisadores. A seleção dos artigos foi realizada sempre com muito respeito e consideração aos autores e aos princípios do Docomomo Brasil. Acreditamos que dessa maneira estamos contribuindo para expandir e consolidar as reflexões sobre a nossa modernidade.

A revista mantém a organização em duas seções: Artigos e Projeto. Na primeira, os artigos apresentados enfatizam a reflexão sobre os paradoxos da modernidade no Brasil e suas formas de expressão. São lançados novos olhares e interpretações sobre a produção arquitetônica, paisagística e urbanística, entendidas a partir das relações estabelecidas com a sociedade de um determinado tempo e lugar. Esta seção é, também, o reconhecimento da contribuição artística e patrimonial da modernidade, parte indissociável das ações de conservação e restauro.

Na seção Projeto a ênfase recai sobre as experiências práticas de restauração de edificações, sítios e unidades de vizinhança, como preconizado em nossa denominação, e de outras expressões artísticas do Movimento Moderno. A intenção é estimular o debate sobre os princípios que nortearam as respectivas intervenções, os procedimentos adotados para a análise dos objetos em suas diversas dimen-

sões – materiais, históricas, simbólicas – bem como técnicas de restauro, condições de uso e ocupação, envolvimento e participação dos diversos atores sociais e demais elementos relevantes da ação restauradora.

Você se lembra? A importância da memória em tempos de crise e esquecimento, de Daniella Martins Costa, abre a seção Artigo. O ensaio evoca a cidade fictícia de Macondo, descrita por Gabriel Garcia Márquez em *Cem anos de solidão*, para refletir sobre a importância da memória em momentos de isolamento social. Para tanto, Costa oferece ao leitor uma instigante interlocução entre diferentes sentidos da memória, registrada em passagens da obra ficcional e, de modo igualmente primoroso, a partir de diferentes acepções filosóficas do termo. Qualquer semelhança entre ficção e o que se convencionou denominar realidade não é, certamente, uma coincidência fortuita. Somos todos, de certo modo, Aureliano Buendía: tentamos controlar nossos medos, preservar nossa memória, lutar contra o esquecimento.

A Filosofia da História de R. G. Collingwood e a tese de cátedra de Lina Bo Bardi, de Thais Saboia Martins, relaciona os escritos sobre Filosofia da História, presentes na obra *Autobiografia* (1938), do filósofo Robin George Collingwood, com as reflexões sustentadas por Lina Bo Bardi na tese defendida para o concurso da Cadeira de Teoria da Arquitetura da FAU/USP, em 1957. Dos temas tratados por Collingwood, Lina destaca a ideia de que o passado histórico é um passado presentificado pelo ato do pensamento histórico, o que pressupõe a sobrevivência de uma maneira de pensar integrada a novos paradigmas, em atitude de permanente diálogo entre passado e presente. A História não deve ser, portanto, entendida como “*una cosa da forbici e colla*”, mas revivida em seus problemas fundamentais, dotados de transmissibilidade e fecundos de ensinamentos.

Robin Hood Gardens: uma batalha entre o antigo e o novo, de Carolina Marques Chaves Galvão, examina a vulnerabilidade do patrimônio cultural edificado no século XX. Valendo-se do controvertido processo de requalificação da região de Poplar, em Londres, a autora disserta sobre os critérios que determinaram a não inclusão do conjunto residencial Robin Hood Gardens (1967-1972) na lista de patrimônio inglês, fato a permitir a demolição parcial de uma obra referencial à

modernidade do segundo pós-guerra. Por meio de exaustiva coleta de fontes primárias, Chaves alerta para a necessidade de ampla discussão a acerca do legado do Movimento Moderno, reafirmando o tema da habitação social e da preservação de conjuntos urbanos, em relação à qualidade das soluções projetuais e à participação desses complexos habitacionais na dinâmica contemporânea.

Arquitetura efêmera: o Catetinho - palácio, museu... catedral? encerra a seção Artigo. Este ensaio de Maritza Dantas e Ana Elisabete Medeiros investiga a efemeridade na arquitetura, tendo como base o estudo do Catetinho, considerado a primeira construção de Brasília, em perspectiva preservacionista. A transformação dessa obra, de caráter inicialmente efêmero, em patrimônio cultural, carrega consigo uma intrigante problematização acerca de sua permanência e estabilidade temporal. Para tanto, as autoras recuperam discussões postas pelo artigo De Palácio de Tábuas a museu, que defende o edifício como “catedral” da efemeridade. Como tal, carrega uma essência ou substância que, mesmo intangível, é capaz de se manter viva e presente na memória coletiva, criando um fio inteligível de significados, por vezes impermanente, ao longo do tempo.

A Fachada e a Grelha: Edifícios Bristol e Júlio Barros Barreto, de Mara Oliveira Eskinazi e Pedro Engel Penter, abre a seção Projeto. O artigo examina as soluções de dois exemplos icônicos da produção residencial carioca, valendo-se da articulação entre fachada e grelha. Com base nas proposições de Fanelli e Gargiani, os autores indagam de que modo os elementos de estrutura e fechamento, combinados, estabelecem distintos modos de relacionar interior e exterior. A análise dos planos de fechamento recupera temas fundamentais à afirmação da modernidade brasileira. Por um lado, o entendimento da fachada como elemento de transição dilatada. Por outro, igualmente relevante, o emprego de filtros como dispositivos arquitetônicos polivalentes, que atuam com função de proteção, mas também como dispositivos plásticos.

O artigo **Plataforma rodoviária de Brasília: espaço modelo do desenvolvimentismo brasileiro**, de Diogo Augusto Mondini Pereira, também coloca em discussão as soluções de projeto de uma edificação icônica. A plataforma rodoviária de Brasília combina, na avaliação de diversos autores, o imaginário modernista de infraestrutura de transporte, edifício e cidade ao ideário modernizador de cunho estatal, pautado pela urbanização, industrialização e, sobretudo, pela integração nacional baseada na rodoviarização. Na avaliação de Pereira, é ambígua a releitura dos preceitos deste projeto em diversos centros urbanos brasileiros, na medida em que são explicitadas contradições intrínsecas ao próprio desenvolvimentismo brasilei-

ro, muito além de não lograr a significação comparável aos desígnios da cidade visionária plasmada por Lucio Costa.

Memorial Darcy Ribeiro de João Filgueiras Lima: precursão da fabricação digital em Brasília, analisa os processos construtivos do Memorial Darcy Ribeiro, informalmente conhecido como Beijódromo, de autoria de João Filgueiras Lima, o Lelé. O artigo de Igor Lacroix e Neander Furtado Silva, que desfecha a presente edição da *Revista Docomomo Brasil*, investiga a concepção projetual associada à fabricação digital que, neste estudo de caso, envolveram o uso de maquinário controlado numericamente por computador. Segundo os autores, Lelé, detalhou a obra consciente das limitações construtivas do processo metalúrgico. Tal fato inscreve o nome do arquiteto como precursor da utilização da fabricação digital, não havendo alternativa mais apropriada para construção do edifício no instante de sua concepção.

Que a lição dos grandes mestres possa ensejar novas reflexões em defesa da cultura brasileira. Especialmente neste momento em que acompanhamos, com apreensão e expectativa, a retomada da “normalidade pós-pandêmica”.

A Comissão Editorial abaixo-assinada espera ter contribuído para a consolidação das reflexões sobre o Movimento Moderno no Brasil e se por ora se despede agradecendo a confiança depositada.

Vida longa à *Revista Docomomo Brasil!*

Andréa de Lacerda Pessôa Borde
(PROURB/UFRJ)

Helio Herbst
(DAU/IT/UFRRJ)

Marta Silveira Peixoto
(PROPAR/UFRGS)

ART_I.GO

Você se lembra? A importância da memória em tempos de crise e esquecimento

COSTA, Daniella Martins. Você se lembra? A importância da memória em tempos de crise e esquecimento. *Revista Docomo Brasil*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 9-14, dez. 2021.

data de submissão: 05/08/2021

data de aceite: 20/11/2021

Daniella Martins Costa

Doutora em arquitetura e Urbanismo. Professora do Departamento de Urbanismo e Meio Ambiente da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ) da UFRJ.

daniella.martins@fau.ufrj.br

Resumo:

O presente trabalho é uma reflexão sobre a memória. Em momentos em que a vida imita a ficção, vamos visitar a cidade fictícia criada pelo escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez, também em quarentena para evitar que contaminação por uma doença misteriosa se espalhe. A visita nos ajudará a refletir sobre a importância da memória diante de grandes crises. Gostaríamos de entender por que lembramos e qual a importância da manutenção da memória e da matéria histórica diante de um mundo em crise atravessando dias de distanciamento social. **Palavras-chave:** memória, identidade, patrimônio cultural.

Abstract:

The current work is a reflection on memory. In moments when life imitates fiction, we will visit the fictional city created by the Colombian writer Gabriel Garcia Márquez, also in quarantine to prevent contamination by a mysterious disease from spreading. The visit will help us to reflect on the importance of memory in the face of major crises. We would like to understand why we remember and why it is important to keep memory and historical material in the face of a world in crisis going through days of social distancing.

Key words: memory, identity, cultural heritage.

Resumen:

El presente trabajo es una reflexión sobre la memoria. En momentos en que la vida imita la ficción, visitaremos la ciudad ficticia creada por el escritor colombiano Gabriel García Márquez, también en cuarentena para evitar la propagación de la contaminación por una misteriosa enfermedad. La visita nos ayudará a reflexionar sobre la importancia de la memoria ante las grandes crisis. Nos gustaría entender por qué recordamos y cuál es la importancia de mantener la memoria y el material histórico frente a un mundo en crisis que atraviesa días de distancia social.

Palabras clave: memoria, identidad, patrimonio cultural.

Quando a vida imita a arte

Uma cidade em quarentena. Uma população dominada por uma peste que se propaga através do contato entre pessoas por via oral. Habitantes cercados dentro dos limites da cidade e os visitantes que nela entram, por sua própria conta e risco, precisam sinalizar que não estão infectados e não devem consumir ou dividir alimentos produzidos localmente sob o risco de se contaminar. A princípio não se conhece antidoto.

Não, a descrição acima não é de nenhuma cidade real, ou do nosso tempo. Mas vivemos um momento em que definitivamente a ficção, profeticamente, descreve a vida real. A cidade descrita no parágrafo acima é Macondo, criada pelo romancista Gabriel Garcia Márquez em 1967, no seu romance *Cem anos de solidão*.

A autora do texto, como outros tantos milhões de pessoas pelo mundo, esteve em quarentena em casa por mais de um ano por conta da pandemia causada pelo coronavírus, designado como COVID-19. Nesse tempo milhares de pessoas em diversos países, estiveram confinadas em casa pelo risco de contágio e morte. Isso modificou a forma como trabalhamos, como circulamos pela cidade, como nos relacionamos com outras pessoas e como passamos o tempo. O confinamento em casa possibilitou a abertura das páginas de alguns autores colocados em lista de espera, e finalmente, o encontro adiado por tanto tempo com Gabriel Garcia Márquez, tomou lugar.

Na busca pelo novo normal, colocar em questão aquilo que estamos fazendo é dos primeiros movimentos do cérebro em busca da reorganização do novo cenário. Diante de tamanha crise, o questionamento sobre a importância da preservação do patrimônio cultural e da memória, tema de central das pesquisas conduzidas nos últimos anos, martelavam os pensamentos desta autora diariamente. Diante de tanta dor, sofrimento e perdas, qual a importância da memória? Entender por que lembramos, ou a importância da matéria histórica foi o exercício dos primeiros dias de confinamento, até para poder encontrar algum sentido no trabalho de pesquisa que seguia.

E foi assim que percorrendo as ruas da cidade de Macondo, no livro *Cem anos de Solidão*, entramos em quarentena também na ficção.

Quando José Arcadio Buendía percebeu que a peste tinha invadido a povoação, reuniu os chefes de família para explicar-lhes o que sabia sobre a doença da insônia, e estabeleceram medidas para impedir que o flagelo se alastrasse para as outras povoações do pantanal. (MÁRQUEZ, 1967, p.29).

O mal que atingia a cidade da ficção, era de outro tipo. A população adoeceu com uma insônia

eterna e, uma vez doente, perdia-se a capacidade de dormir. A doença chega à cidade através de um portador, uma criança vinda de um lugar desconhecido e que, ao compartilhar os ambientes da casa da família Buendía, protagonista do romance, contamina a casa e toda a cidade. Logo se entendeu que “que a doença só se transmitia pela boca, e todas as coisas de comer e de beber estavam contaminadas pela insônia” (IDEM, p.29) e assim se decidiu impedir o acesso à cidade para que a doença não se espalhasse. Os únicos admitidos no perímetro urbano eram aqueles que prestavam serviços essenciais, como os fornecedores de alimentos e negociantes, mas esses eram alertados sobre a peste e sobre o risco de contaminação pelo consumo da comida local durante sua estadia na cidade. Qualquer semelhança com a realidade, neste caso, é mera coincidência.

Desta forma, manteve-se a peste circunscrita ao perímetro do povoado. Tão eficaz foi a quarentena, que chegou o dia em que a situação de emergência passou a ser encarada como coisa natural e se organizou a vida de tal maneira que o trabalho retomou o seu ritmo e ninguém voltou a se preocupar com o inútil costume de dormir. (IDEM, p.30 – grifo nosso).

Apesar de encontrar uma nova forma de encarar a vida sem sono, a consequência de uma vida de insônia logo se manifestou, a perda de memória. A impossibilidade de dormir, fazia com que as memórias pessoais e coletivas fossem aos poucos se apagando da mente das pessoas e outro tipo de risco surgiu, o de passar a viver dentro do “feitoço de uma realidade imaginária, inventada por eles mesmos” (IDEM, p.30). Assim, Aureliano Buendía, um dos nossos protagonistas, desenvolveu um método para lutar contra o esquecimento:

Descobriu-a por acaso. Insone experimentado, por ter sido um dos primeiros, tinha aprendido com perfeição a arte da ourivesaria. Um dia, estava procurando a pequena bigorna que utilizava para laminar os metais, e não se lembrou do seu nome. Seu pai lhe disse: “tás”. Aureliano escreveu o nome num papel que pregou com cola na base da bigorninha: tás. Assim, ficou certo de não o esquecer no futuro. Não lhe ocorreu que fosse aquela a primeira manifestação do esquecimento, porque o objeto tinha um nome difícil de lembrar. Mas poucos dias depois, descobriu que tinha dificuldade de se lembrar de quase todas as coisas do laboratório. (IDEM, p.30).

As pessoas se esqueciam não só o nome dos objetos utilitários, mas dos fatos comuns da vida, como as memórias da infância. O método da família Buendía consistia em etiquetar todos os objetos com seus nomes respectivos para que as palavras funcionassem como gatilho da memória. Logo o método

se espalhou pela cidade e assim, por toda parte as palavras identificavam, não apenas o que eram os objetos utilitários, como mesas e cadeiras, mas também dos sentimentos e das coisas espirituais, como grande o cartaz na rua central que dizia “Deus existe” (IDEM, p.30).

Mas, enquanto a doença progredia, não só se perdia as “memórias-hábito”, aquela mais mecânica, que Ricœur (RICŒUR, 2007, p.43) citando Bergson, define como, aquela que vem pelo hábito e usamos quando recitamos uma lição guardada em nosso cérebro. Mas também se esvaía a “memória-lembrança” que nos faz recordar as particularidades de certa fase da nossa história.

E à medida que se perdiam as faculdades da memória, perceberam que chegaria o dia em que seriam incapazes de lembrar não só quem eram ou que precisavam fazer, mas do significado daquelas palavras que os definia. Assim a linguagem veio em socorro na luta contra o esquecimento através da descrição dos objetos e das formas de usá-los. Da mesma forma como nos livros a linguagem escrita nos conta nossas histórias, para a cidade de Macondo, as palavras se transformaram em gatilhos para ativar a memória-hábito.

O letreiro que pendurou no cachaço da vaca era uma amostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: *Esta é a vaca, tem-se que ordenhá-la todas as manhãs para que produza o leite. É preciso ferver para misturá-lo com o café e fazer café com leite.* Assim, continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras. (MÁRQUEZ, 1967, p.30).

As palavras haviam se tornado um lugar de memória, um dispositivo para acessar vida passada. A cidade seguia lutando para não esquecer, usando de outros artifícios possíveis como a máquina da memória, inventada por José Arcadio Buendía, uma espécie de dicionário rotatório que repassava, quando manuseada, todos os conhecimentos daquele indivíduo através de cartões fixados em um eixo giratório controlado por uma manivela, “de modo que em poucas horas passassem diante dos seus olhos as noções mais necessárias para viver” (IDEM, 1967. p.30).

Deixando a ficção e retomando a nossa realidade, é possível ver que assim como os habitantes de Macondo, também lutamos para não esquecer. A ponto de produzir nossas próprias máquinas de memória, usadas a exaustão durante a pandemia vivida entre 2020 e 2021.

Um sintoma desta busca pelo passado, ou melhor, uma forma contemporânea de evocá-lo, é a multiplicação da hashtag #tbt nos feeds de notícia de nos-

nas plataformas sociais. Esse dispositivo nos facilita encontrar em nossa memória virtual imagens dos dias do passado, quando ir e vir livremente eram coisa rotineira. Os álbuns de fotografia (aqueles que tem idade o suficiente para ter um) são também pontos de apoio físico da memória que nos lembram de uma vida diferente da atual.

Assim, através de invocação diária de nossas memórias, entramos no que Santo Agostinho denominou “Palácio da memória” (AGOSTINHO, 2010, p.145) em suas confissões. Uma vez lá, passamos a remexer o baú da memória, virtual e físico, para lembrar de pessoas e situações de outros tempos de nossas vidas.

Se pensarmos bem, vamos nos dar conta que há algum tempo construímos nossa versão da máquina da memória. Nossos *smartphones*, e outras telas em geral, tão integradas à nossa rotina, viraram quase uma extensão do nosso corpo. Esta memória externa, armazenada em aplicativos que nos lembram o que estávamos fazendo anos atrás, com imagens que são convocadas da nuvem virtual e nos recordam das últimas férias, entregas de trabalhos, almoço em família, entre tantas outras lembranças. Essas memórias são conjuradas quando as buscamos, ou em alguns casos, o sistema operacional do seu computador a recupera de assalto para te lembrar da sua própria vida.

Esses sistemas, parte importantíssima de luta contemporânea contra o esquecimento, funciona de forma muito próxima as descrições que Santo Agostinho faz, no século IV d.C., deste lugar em nossa mente o qual ele denomina palácio da memória. Segundo ele, são “vastos os palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda a espécie (...) quando lá entro, mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero” (AGOSTINHO, 2010, p.145). Curiosamente é o que fazemos hoje quando visitamos nossos sistemas externos que armazenam as imagens-lembrança, voláteis, que podemos resgatar e compartilhar com nossa rede de contatos por tempo determinado. Para logo depois, desaparecer novamente, de volta nuvem virtual, até ser invocadas um outra vez.

Mas nem todos estão em paz com suas memórias, também em Macondo havia os que preferiram sucumbir aos efeitos de uma vida sem memória, uma espécie de realidade inventada particular. Mas, como nos lembra a sabedoria mineira de Drummond, “o esquecimento ainda é memória” (ANDRADE, 2012, p.86).

Temor do esquecimento

Então, por que seguimos lutando para não esquecer? Qual a importância da memória, em especial nestes tempos de crise?

Francis Yates, em seu estudo sobre a arte da memória, vai nos conduzindo pela tradição do estudo

da memória e suas três raízes clássica. Ela começa seu percurso sobre os estudos da memória descrevendo como antes da invenção da imprensa, uma memória treinada era a base de acesso a dados importantes do cotidiano (YATES, 2007 p.11). Yates descreve as técnicas usadas pelos gregos, usar imagens e lugares, fictícios ou não, para ativar a memória. Era a chamada mnemotécnica. Mas quando a autora reflete sobre a importância desta técnica hoje, ela se refere a nós como parte desta geração de “modernos que absolutamente não tem memória” (IDEM, p.20). Não que não tenhamos do que nos lembrar, ou que sejamos parte de uma geração desprovida da capacidade mental da lembrança. A questão é que não exercitamos essa capacidade de lembrar, por isso nosso palácio da memória não é tão vasto, como o descrito nos textos de St. Agostinho.

Ricoeur (RICCEUR, 2007, p.48) afirma que “boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa de não esquecer”. Segundo ele esta é a principal função da capacidade humana de se lembrar: a luta contra o esquecimento. Poderíamos demonstrar isto através da quantidade de registro que fazemos das nossas tarefas mais banais através de imagens, que além de ter a função de arquivo para acesso futuro do que se convencionou chamar nuvem virtual de dados, lembram aos outros quem somos e pelo que nos interessamos. Afinal, vivemos um tempo regido por agendas virtuais sincronizadas com nossos e-mails, redes sociais e com outras pessoas. Assim, para lembrar o que fiz semana passada, ou o que devo fazer amanhã, não faço um esforço mental, mas acesso ao “Google agenda”. Todas estas ferramentas podem ser o indicativo de que vivemos um temor do esquecimento, “porque amanhã será preciso não esquecer ... de se lembrar” (IDEM, p. 48), mas o fato é que já não nos esforçamos mentalmente para manter nossas memórias de prontidão.

Beatriz Sarlo (SARLO, 2005) fala de um outro tipo de temor do esquecimento. Ela se refere em especial a famílias, estados ou países que passaram por situações traumáticas ou de injustiça. A memória nestes casos pode ser a única arma para que os fatos continuem presentes, não sejam esquecidos e para que uma reparação aconteça. Lembramos não apenas para lidar com a dor causada por eles, mas especialmente para que eles não se repitam. A ideia do “nunca mais” é muitas vezes baseada na memória das testemunhas que mantém vivo os relatos destas situações. Assim a memória oral vai ocupando cada vez mais o lugar de documento válido para alimentar as narrativas históricas. Mas, quando memória e história se encontram para reconstruir o passado, esta operação pode ser conflitiva (IDEM, 2005).

Todos nos beneficiamos pela lembrança do nosso passado. Um povo que se lembra, não repete os

erros do passado; pelo contrário, ele olha com confiança para os desafios do presente e do futuro. A memória salva a alma de um povo, de algo ou alguém, tentado dominá-los, ou usá-los, para seu próprio interesse.” (PAPA FRANCISCO, 2015).

Os benefícios de lembrar são muitos, como temos visto até aqui, o que justifica a admiração e o respeito com a qual olhamos para o passado. Em alguns casos para não esquecer o que passou e evitar que erros voltem a acontecer, em outros casos o oposto acontece. Entendemos que uma romantização dos fatos do passado é outra reação possível, afinal o ontem é um tempo muito diferente do agora. E por vezes vemos o passado como um tempo em que tudo era melhor, como afirma o historiador norte americano David Lowenthal, “nostalgia é o passado com a dor removida.” (LOWENTHAL, 1990, p.8)

Essa nostalgia pode ser uma pista para o sucesso e o grande interesse por narrativas históricas que vivemos atualmente. Livros, series e filmes que visitam os tempos de ouro de tantas culturas, os anos 1920 na Califórnia ou em Madrid, o Rio de Janeiro da Bossa Nova, o passado viking dos países nórdicos, e a sabedoria discreta da Inglaterra vitoriana. Nas palavras de um destes personagens, Mr. Carson, o mordomo chefe da casa dos *Granthams*, situado na fictícia *Downton Abbey*, paisagem rural idílica de uma Inglaterra vitoriana, “O negócio da vida é a aquisição de memórias. No final é tudo que nos resta.”

Apoio material para memória

Além de refletir sobre a importância da memória durante tempos de crise como a que estamos vivendo, outra questão que assaltava os pensamentos desta autora era sobre a importância da manutenção dos lugares de memória. Diante da grave situação de pandemia mundial em que vivemos, com tantas perdas para a sociedade, me perguntava se o patrimônio cultural iria adquirir novo significado, ou se seria relegado a um segundo plano.

As reflexões feitas até aqui nos ajudam a ver um horizonte mais definido sobre o tema. Nos lembramos para entender quem somos, para aprender com o passado e não deixar situações de injustiça se repetirem. Muitas vezes visitamos o passado para esquecer o presente, mergulhamos por opção na nostalgia e revivemos um passado selecionado apenas com os melhores momentos. As imagens, como vimos, podem ser esse gatilho para disparar nossa memória, mas, e os lugares onde os fatos das quais nos lembramos aconteceram?

A matéria física, assim como as imagens, também tem esta função de disparador para a memória. A recordação, esta capacidade mental de evocar algo imaterial, quando buscada em nosso palácio da memória traz consigo a lembrança do lugar fisi-

co onde o fato se deu. Nos lembramos de algo que aconteceu em um lugar específico. Não por acaso, como nos conta Yates, o primeiro passo da mnemotécnica grega era “imprimir na memória um serie de *loci* ou lugares. O tipo mais comum, embora não o único, no sistema mnemônico de lugares utilizado era o tipo arquitetônico.” (YATES, 2007, p.3)

Estas reflexões, convocam a lembrança do arquiteto carioca Carlos Nelson Santos, que em uma análise crítica sobre as metodologias de preservação praticada no final do século XX, nos ajuda a entender a razão pela qual salvamos a matéria histórica. Segundo ele, estes lugares de memória, e ele falava especialmente das cidades, “são livros abertos, que a cada instante dizem aos que estão neles não só onde estão, mas quem são e quem são os outros.” (SANTOS, 1980, p.60) Ou seja, a matéria física, a que chamamos patrimônio construído, pode ser este elemento que nos dá uma dimensão histórica, nos dá identidade e senso de pertencimento.

Quando entendemos que o patrimônio cultural construído é este lugar que, como na mnemotécnica, guarda os pontos de ignição da nossa memória, da nossa história, que é ao mesmo tempo a história do nosso bairro, e da nossa cidade, estado e país, passamos a nos relacionar com ele de alguma forma. Esse diálogo com a matéria histórica nos ajuda a deitar raízes e sem nos darmos conta, os lugares nos transformam, da mesma forma que nós transformamos os lugares.

Uma nação pode ser vítima de amnésia. Pode perder as memórias do que era e, com isso perder o sentido do que foi um dia e, assim, perder o senso do que é ou do que deseja ser. Pode-se dizer que está sendo “moderno” quando se rasga os tecidos que visivelmente ligam um fio da história ao próximo. Pode-se dizer que só estão se livrando do “lixo” para dar espaço ao moderno. O que de fato acontece, depois que se perdem as fontes simbólicas de suas memórias, é romper a parceria perpétua que faz ou que cresce ordenadamente na vida de uma sociedade. (HYMAN, 1983, p.23)

O trecho acima, escrito por Sidney Hyman, a pessoa por trás dos discursos do presidente Kennedy, é parte de uma reflexão sobre o significado simbólico da matéria, percebido em especial na arquitetura através da história norte americana. Esta reflexão foi escrita em um momento em que o país começa a refletir sobre sua legislação federal de proteção. Ele segue afirmando que a matéria e o símbolo por ela sustentado são os sinais que nos mostram de “onde viemos e como chegamos até onde estamos, os pensamentos que tivemos ao longo do caminho e o que fizemos para expressar os pensamentos através de ações” (IDEM). E quando estes símbolos são apagados, deixam de existir, rompemos parte da narrativa histórica da sociedade que a construiu.

Isto quer dizer precisamos salvar tudo? Proteger todas as camadas de história da cidade traduzida em seus edifícios? O arquiteto e professor da Faculdade de arquitetura da UFRJ, Gustavo Rocha-Peixe sugere uma outra via. Sabemos que a cidade é um organismo com vida própria e como no corpo humano,

Células precisam morrer para que o corpo fique vivo. Coisas precisam ser esquecidas para a saúde da memória. Também a cultura urbana tem o dinamismo como caráter essencial (...) Se parar, morre. (ROCHA-PEIXOTO, 2012)

Sim, algumas coisas precisam seguir o caminho natural da vida e ser esquecidas para que a cidade continue a respirar. Como escolher o que proteger, é caminho bastante árduo que precisa estar apoiado não só no desejo da comunidade, mas em legislação e diretrizes sensatas. Mas a operação que fazemos não é simplesmente proteger uma casa, uma pintura ou manuscritos. Preservamos lugares e objetos onde nossas tradições construídas neste percurso se materializam. Estes cheiros, sabores, cores e texturas, que apesar de se apoiar tantas vezes em um suporte material, é composto também por camadas invisíveis aos olhos, ou o que hoje chamamos de aspectos intangíveis do patrimônio. Como o 'saber-fazer' tradicional que levamos conosco, um registro material da história da sociedade, demonstrando quem somos nós e quem são os outros.

Dora Alcântara, arquiteta carioca parte desta primeira geração de mulheres a serviço do patrimônio no Brasil, quando escreve sobre as razões para a preservação do patrimônio material, nos conta como esta seleção de bens e sua proteção estavam ligados não só a preservação da memória, mas a uma "atualização da 'inteligência nacional', do desejo de afirmação de uma independência cultural". Ela afirma que a proteção feita pelos órgãos oficiais de preservação "corresponderiam ao registro do 'cartão de identidade' do país" (ALCÂNTARA, 1988, p. 17).

Mas, e quando apesar de nossos esforços a estes lugares ou objetos deixam de existir? Em alguns casos, a ausência fala muito alto e traz à tona memórias, algumas bastante sensíveis, que talvez nem tenham sido vividas por nós, mas ouvimos de gerações passadas e nos pertencem igualmente. Os vazios, bem como os silêncios históricos, podem ser capazes de conjurar memórias adormecidas. Sem o apoio material, a lembrança do lugar acaba se construindo em nosso palácio da memória interior, mas com o tempo a nitidez da imagem vai se perdendo. Assim, em especial nestes casos, para que a memória continue existindo, é fundamental que alguém siga contando a história que nos fará novamente percorrer estes lugares, onde temos acesso as fontes simbólicas de nossa memória.

Considerações finais

Na vida real, enquanto este texto é finalizado, começamos a relaxar o isolamento social que vivemos nos últimos dois anos em casa. O quadro atual de vacinação no Brasil apresenta mais da metade da população completamente vacinada contra este pequeno organismo que nos lembrou o tamanho da nossa fragilidade e transformou o mundo como conhecíamos. Sabemos que para continuar sobrevivendo como espécie vamos precisar nos adaptar a novas rotinas e a novas formas de conduzir nossas relações uns com os outros.

Na ficção, Gabriel Garcia Márquez, salva Macondo da pandemia para que ela possa seguir existindo por mais longos anos. Como? Com um antídoto que chega à cidade vindo do passado, nas mãos de um "homem decrépito" (MÁRQUEZ, 1967, p. 31), isto é, um homem com uma longa história e muitas memórias. Melquiades, o amigo já apagado da memória da família Buendia, ressurgiu sorrateiramente, como fazem as lembranças, que te assaltam como fazem os aromas e quando se dá conta que as pessoas já não se lembravam mais, ele oferece "uma substância de cor suave" (MÁRQUEZ, 1967, p. 31) E aqui de novo a vida imita a ficção.

A luz se faz na memória da cidade, depois que todos tomam o antídoto contra a peste da insônia. A vida vai aos poucos retomando seus rumos. Todos os artificios usados para lembrar, como as placas de identificação dos objetos, e instruções de como fazer café e ordenhar a vaca já não são mais necessárias. As pessoas voltam a ser capazes de visitar seu palácio da memória e evocar lembranças individuais e coletivas. Os velhos amigos se reconhecem mais uma vez.

Os arquitetos Zaida Muxi e Josep Maria Montaner em texto sobre a vulnerabilidade e apagamento da memória afirmam que "se perdermos a memória, também perderemos o sentido." (MONTANER e MUXI, 2014, p. 169). Exatamente o que aconteceu com Macondo, e o que vemos acontecer em nossas cidades com a perda dos lugares de memória e da matéria histórica, estes disparadores da memória individual e coletiva. Quando estes lugares desaparecem, perdermos também o sentido e o fio de narrativa de nossa história.

Esta perda da memória nos deixa de fato vulneráveis. E isto não é ficção, podemos ver estas operações de apagamento da memória em nossas cidades, algumas vezes feitos de forma silenciosa, mudando a narrativa da história que contamos sobre nós mesmos. É como se a máquina de memória inventada por José Arcadio Buendia tivesse algumas de suas fichas editadas, para contar uma versão de memória diferente. Vemos isto acontecendo em nossas cidades tantas vezes em operações urbanas que editam parte de suas camadas históricas

para se parecer com um passado mítico que não nos pertence. Ruas inventadas, que imitam fachadas antigas da cidade para abrigar restaurantes e reproduzir uma atmosfera histórica, enquanto o tecido que sobreviveu ao tempo se arruína sem manutenção. Lugares que através de arquitetura temática simulam uma referência as tradições da imigração local, enquanto os vestígios construídos de fato por estes imigrantes desaparecem pouco a pouco da cidade. Então, sem perceber, nos deixamos atrair pela cilada de uma memória com cheiro de tinta fresca e uma história que é apenas uma imitação barata daquela que de fato um dia existiu.

Por esta razão, ainda que diante de grandes crises humanitárias como a que ainda vivemos, é preciso não apenas garantir que as pessoas tenham acesso aos antídotos para a pandemia e tratamento digno para saúde. É também necessário garantir, como sociedade, os antídotos que nos ajudarão a seguir nos lembrando, operação fundamental em uma sociedade saudável. Não apenas para não esquecer nossa identidade, mas para não repetir erros do passado. A matéria histórica, através dos vestígios encontrados em nossas cidades, bem como os registros que fazemos dela através das imagens em nossas máquinas de memória contemporâneas vão continuar sendo este disparador de nossas recordações, que quando evocadas e compartilhadas nos ajudarão a atravessar tempos de incertezas, como o que vivemos agora.

Ainda que atravessemos tempos sombrios, sempre chegará o momento em que as memórias ajudarão a que novamente a luz se faça em nossas vidas, em nosso trabalho e em nossas relações.

Referências

ALCÂNTARA, D. O sentido do tombamento. In: *Boletim do Sphan*, Rio de Janeiro, n. 39, jan./fev. 1988, p. 17.

ANDRADE, C. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HYMAN, S. In: *With Heritage So Rich, reprinted in 1983 by National Trust for Historic Preservation*, 23. Washington, DC: National Trust for Historic Preservation, 1983.

LOWENTHAL, D. *The past is a foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

MÁRQUEZ, G. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1967.

MONTANER, J, MUXI, Z. *Arquitectura y Política – ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Editora GG, 2014.

RICCEUR, P. *A Memória, a história e o esquecimento*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

ROCHA-PEIXOTO, G. *Um Patrimônio De Palavras. Plano Estadual de cultura Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/publicacao-setoriais/um-patrimonio-de-palavras-1>

SANTOS, C. Preservar não é tomar, renovar não é por tudo abaixo. In: *Projeto*, São Paulo, n. 186, 1986, p.59-63.

SANTOS, J, PINA, A (Trad.). *Santo Agostinho – Confissões*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010 (Coleção Folha Livros que mudaram o mundo, v.12).

SARLO, B. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Filmografia

Série *Downton Abbey*. Gênero: Drama histórico. Criador e roteirista: Julian Fellowes. 6 Temporadas, 52 episódios. Reino Unido. Carnival Films, 2010-2015.

A Filosofia da História de R. G. Collingwood e a tese de cátedra de Lina Bo Bardi

MARTINS, Thais Saboia. A Filosofia da História de R. G. Collingwood e a tese de cátedra de Lina Bo Bardi. *Revista Docomomo Brasil*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 15-22, dez. 2021.

data de submissão: 05/08/2021

data de aceite: 20/11/2021

Thais Saboia Martins

Doutoranda PROPAR (UFRGS), Arq. MSc. em Teoria e História (ETSAB-UPC);
tsmartins@utfpr.edu.br

Resumo:

O artigo relaciona os escritos sobre filosofia da história, presentes na obra *Autobiografia* (1938) do filósofo R.G. Collingwood, com algumas posturas posteriormente defendidas por sua leitora: a arquiteta Lina Bo Bardi – especialmente no que se refere aos escritos de sua tese de cátedra, onde o autor inglês foi por ela citado. Dos temas tratados por Collingwood, o texto destaca sobretudo a ideia de uma história que não seja de “tesoura e cola” (*forbici e colla*).

Palavras-chave: teoria da arquitetura, tesoura e cola, uso do precedente.

Resumen:

El artículo relaciona los escritos sobre filosofía de la historia, presentes en el libro *Autobiografía* (1938) del filósofo R. G. Collingwood, con algunos de los posicionamientos posteriormente defendidos por su lectora: la arquitecta Lina Bo Bardi – especialmente no que alude a los escritos de su tese de cátedra, donde el autor inglés fue por ella citado. De los temas tratados por Collingwood, el texto resalta sobretudo la idea de una historia que no sea de “tijeras y engrudo” (*forbici e colla*).

Palabras clave: teoría de la arquitectura, tijeras y engrudo, uso del precedente.

Abstract:

This article relates R.G. Collingwood's writings on philosophy of history, presented in his book *Autobiography* (1938), with some of the arguments later defended by his reader: the architect Lina Bo Bardi – especially on what concerns her thesis, where the English philosopher was mentioned. From the themes worked by Collingwood, this text highlights above all the idea against a history nominated by him as “scissors and paste.”

Key words: theory of architecture, scissors and paste, use of precedent.

Lina Bo Bardi, no prefácio de sua tese de cátedra *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* (1957), explicou sua interpretação da disciplina Teoria da Arquitetura na busca de transmitir ao aluno uma ideia certa da unidade e do espírito da Arquitetura, e conduzi-lo à seguinte convicção:

(...) de que a arquitetura moderna é, como todas as atividades humanas, o produto da experiência do homem no tempo, e de que não existe fratura entre o assim chamado ‘moderno’ e a história, visto ser o ‘moderno’ antes o produto da história mesma, através da qual somente é possível evitar as repetições de experiências superadas. É a história, quando não entendida como “una cosa da forbici e colla”, mas como coisa viva e atual, revivida em seus problemas fundamentais dotados de transmissibilidade e fecundos de ensinamentos, (...). (BO BARDI, 1957, p.6)

Nesta explicação o termo italiano *forbici e colla* veio atrelado à citação do livro *Autobiografia* de Robin George Collingwood. Lina citou em sua tese a versão traduzida para o italiano por Giampaolo Gandolfo, datada de 1955, tendo sido a versão original em inglês publicada em 1938. Esta citação ao filósofo R. G. Collingwood poderia, sem dúvida, não parecer relevante numa primeira leitura, pois soma-se a outras 134 citações em toda a extensão de sua tese, sem mencionar as 227 figuras que acompanham lateralmente o texto. No entanto, dada à ênfase e à recorrência do papel protagonista da história nos demais capítulos de sua tese, recorrer ao livro *Autobiografia* – bem como a fonte original utilizada por Lina – tornou-se fundamental para o entendimento de seu posicionamento.¹

No ano de 1957, com quase quarenta e três anos de idade, Lina Bo Bardi concluiu a sua tese para o concurso da Cadeira de Teoria da Arquitetura da FAU (São Paulo).² Nesta época a arquiteta já contava com dez anos de residência no Brasil, – ela e Pietro Maria Bardi³ chegaram em 1946 – tinha se naturalizado brasileira e sua obra construída

1- No livro original em italiano, presente no acervo do Centro de Pesquisa do MASP e utilizado por Lina Bo Bardi em sua tese de cátedra, foram encontradas anotações, marcações e marginalias que comprovam o seu interesse do início ao fim do livro. Grande parte dos temas aqui tratados derivam destas anotações. O tratamento deste material inédito está sendo desenvolvido em profundidade na tese de doutoramento da autora deste artigo.

2- Em entrevista concedida a Olívia de Oliveira, Lina declarou que recusaram a sua inscrição no concurso para a cátedra de Teoria da Arquitetura, para o qual apresentou recurso, sendo depois o concurso suspenso. “...decidi ir-me a Salvador imediatamente.” (OLIVEIRA, 2002, p. 250) Ver mais informações sobre o cancelamento do concurso na biografia de Lina Bo Bardi por Zeuler Lima (LIMA, 2021, cap.6).

3- Pietro Maria Bardi (1900-1999), jornalista e crítico de arte italiano (naturalizado brasileiro), apoiador da arquitetura Racionalista na Itália. Em 1946 casa-se com a arquiteta Lina Bo e imigram para o Brasil, onde fundam o Museu de Arte de São Paulo (1947). Ver informação detalhada em sua biografia por Francesco Tentori (TENTORI, 2000).

mais relevante era a Casa de Vidro – sua própria residência no recém-inaugurado bairro do Morumbi em São Paulo. (FERRAZ, 1993, p.78) Ao que tudo indica, a sua tese foi um exaustivo exercício teórico acadêmico em sua carreira, precedendo a sua viagem a Salvador – cidade a que diversos autores, que estudaram a biografia de Lina Bo Bardi, relacionam sua experiência vivida como fundamental para o florescimento de sua busca crítica.

O papel desempenhado pelo arcabouço teórico-histórico, consolidado e expresso anteriormente em sua tese, não pode ser subestimado neste processo.

Diversos pesquisadores estudaram e continuam estudando a obra de Lina Bo Bardi, mas um número reduzido destes se debruçou sobre a sua tese acadêmica, entre eles, destacamos o artigo *A Teoria Perdida: indagações de uma arquiteta modernista que queria ensinar* (2009) do professor Rogério de Castro Oliveira; o livro da pesquisadora Cathrine Veikos, *Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice* (2014), quem traduziu a tese de Lina para a língua inglesa; e a clara síntese dos objetivos da tese elaborada por Zeuler Lima em seu livro *Lina Bo Bardi* (2013). Todos estes autores, lançaram luz a aspectos extremamente relevantes de *Propedêutica*, mas optaram por não abordar em suas análises a filosofia da história de R. G. Collingwood.

Afinal, quem era R. G. Collingwood e qual foi a sua relevância no mundo de investigação filosófica? Este singular filósofo britânico (1889-1943) – filho do biógrafo e secretário pessoal de John Ruskin –, foi um irreverente professor de filosofia em Oxford, escritor e arqueólogo praticante, sendo muito reconhecido por sua documentação sobre a Bretanha Romana. Traduziu para o inglês parte da obra de Benedetto Croce, de quem foi contemporâneo, compartilhando com seu colega italiano uma grande admiração pela obra de Giambattista Vico, a quem deve grande parte de seu pensamento sobre a história das ideias. (COLLINGWOOD, 2002, p.xii)

Em seus escritos assumiu uma postura contrária a leitura de descontinuidade histórica – utilizando para designar isso o termo de *tesoura e cola*, *forbici e colla* em italiano, ou *scissors and paste* conforme a versão original inglesa. Em sua obra filosófica de publicação póstuma, *The Idea of History* (1946), o autor desenvolveu o conceito de resgate histórico através de uma postura filosófica, de pesquisa, reflexão e proximidade com a vida:

Como o passado histórico, diferente do passado natural (cronológico), é um passado vivo mantido em vida pelo ato do pensamento histórico, a mudança histórica de

uma maneira de pensar para outra, não supõe a morte da primeira, mas a sobrevivência integrada em um novo contexto em que ocorre o desenvolvimento e a crítica a suas próprias ideias.⁵ (COLLINGWOOD, 2004, p. 307)

É justamente este processo o que foi defendido por Lina ao longo de *Propedêutica: a sobrevivência integrada* ou a conexão histórica dos referentes arquetônicos com o presente.

No entanto, foi em *Autobiography* (1938) – livro citado por Lina, que o filósofo explicou a gênese e a construção do seu pensamento sobre a história. Este artigo pretende relacionar as ideias apresentadas pelo autor inglês a algumas adotadas por Bo Bardi em *Contribuição Propedêutica*, bem como revelar algum dos possíveis elos da aproximação da arquiteta ao pensamento deste irreverente personagem.

Entre as ideias de R. G. Collingwood, que podem ser relacionadas às defendidas por Bo Bardi, estão: a visão histórica prevaletente em seu meio realista, a qual ele combatia nominando-a como sendo de “tesoura e cola” (*scissors and paste*); o desenvolvimento de seu método de perguntas e respostas (*questions and answers*) no seu laboratório de conhecimento arqueológico; os fundamentos de sua filosofia da história – onde defendia reencenar a história, revivê-la (*re-enactment*); e, por último, a sua visão de aproximação entre teoria e prática (*rapprochement*) para a formação do homem de ação. Homem que, para Collingwood, representava o filósofo-historiador de mangas arregaçadas, responsável moral, política e economicamente frente ao mundo. Apenas em citá-las, as ideias deste filósofo pouco reconhecido remetem à atitude de Bo Bardi ao longo de sua vida.

As origens do pensamento de R. G. Collingwood

R. G. Collingwood escreveu em sua *Autobiografia*, no capítulo “pau que nasce torto”⁶, que sua primeira lição sobre História das Ideias – assunto que se tornaria a base de quase todos os seus escritos – aconteceu ao se deparar, quando tinha apenas nove anos, com o livro *Principia* de Descartes e perceber com estranheza o contraste causado com as teorias modernas que ele já aprendera. Este fato desvelou para ele o “segredo” que os livros “modernos” não lhe explicavam:

5- Tradução do castelhano para o português feita pela autora do presente artigo.

6- “Bent of a Twig”, título do primeiro capítulo de *Autobiography* (1938) de R.G. Collingwood, onde ele narra sua infância e adolescência. Todas as próximas citações do livro provêm do livro original em inglês, traduzidos pela autora do presente artigo. (COLLINGWOOD, 2002, p. 1).

4- “[...] Bo Bardi’s critical quest would fully blossom in Salvador.” (LIMA, 2013, p.81.)

(...) que as ciências naturais têm uma história própria, e que as doutrinas ensinadas, seja em qualquer assunto ou em qualquer tempo, foram alcançadas – não por um descobridor penetrando a verdade depois de tempos errantes – mas pela modificação gradual de doutrinas antes estabelecidas; e que num futuro, a não ser que o pensamento se estagne, serão elas mesmas também modificadas. (COLLINGWOOD, 2002, p.2)

O seu entendimento precoce sobre a modificação gradual do que seria uma “verdade” nas ciências naturais também o levou a questionar outros campos do conhecimento, como o da arte – por ser filho de pais pintores. Com esta postura questionadora de livre pensador, Collingwood foi um estudante inconformado com a educação de seu tempo. Segundo ele, a escola Inglesa era assombrada pelos fantasmas das disputas disciplinares do século XVII, infectando alunos e professores com a “ideia lunática” de que os estudos deveriam ser especializados, separados em “clássicos” ou “modernos”. Ele, por seu conhecimento de grego e latim, seguiu para estudar os “clássicos”. (COLLINGWOOD, 2002, p.6)

Vinte e cinco anos mais nova do que Collingwood – praticamente uma geração separa o filósofo de sua atenta leitora – a arquiteta Lina Bo Bardi, à semelhança do autor inglês, também conviveu sua infância rodeada com o mundo da arte, uma vez que seu pai Enrico Bo, dedicava-se a pintura. Mais tarde em sua vida no Brasil, casada com Pietro Maria Bardi, ambos combateram a ideia de especialização ou a separação rígida dos períodos da história da arte em suas exposições e livros. Inicialmente de caráter mais didático no saguão da primeira sede do Museu de Arte de São Paulo em 1947 e mais tarde, com a “explosão” do espaço nos seus cavaletes de vidro no MASP da Avenida Paulista.⁷

O combate a “una cosa da forbici e colla”

Graduado em filosofia num ambiente cercado de “realistas”, R. G. Collingwood iniciou sua prática de professor em Oxford num ambiente acadêmico não muito acolhedor. Foi acusado, como ele mesmo relatou em seu livro, por seus colegas “realistas” de enxergar apenas o óbvio. A partir deste episódio, decidiu que em suas aulas de filosofia em Oxford trabalharia mais pelo exemplo do que pela norma ou pelo preceito. Mostraria aos seus alunos que não deveriam aceitar, ou assimilar, a crítica à nenhuma filosofia sem antes se satisfazerem pelo estudo em primeira mão: “Vamos ver se Kant realmente disse isso.”, exemplificava. Como professor e especialista em Aristóteles, Collingwood adotava a mesma postura, concentrando na pergunta: “O que Aristóteles está dizendo e

o que ele entende por isso?” Tirando o foco, ou postergando, a pergunta que habitualmente se buscava: “Será verdade?”. Seu objetivo com isso era a aproximação acadêmica a um texto filosófico: primeiro dever-se-ia buscar a compreensão do tema estudado, e a crítica, segundo ele, deveria ser postergada. (COLLINGWOOD, 2002, p.27)

“Tesoura e cola” (*scissors and paste*), ou *forbici e colla* em italiano, foi o conceito cunhado por ele, e utilizado por Lina em sua tese, para explicitar seu constante combate contra o que chamou de “dogmas presentes no corpo putrefato do pensamento histórico”.⁸ Em suas aulas como professor em Oxford sobre a História da Filosofia, mostrava aos seus alunos que o assunto tratado não era nunca um assunto fechado, ou algo que alguém com um livro muito extenso conseguisse enumerar na sua completude. “Era um assunto aberto, uma fonte inexaurível de problemas, velhos problemas sendo reabertos e novos problemas sendo formulados, de coisas que até então não haviam sido pensadas.”⁹ Combatia uma visão histórica baseada apenas, ou filtrada, por enciclopédias e manuais, ou seja, pelas autoridades ilustradas. Por isso sugeria o estudo direto nas fontes originais, para se entenderem as perguntas que estavam sendo respondidas. A partir daí Collingwood estabeleceu alguns de seus princípios sobre a Filosofia da História:

(...) que o passado que um historiador estuda não é um passado morto, mas um passado que de alguma maneira ainda vive no presente. (...) Na história não existem começos nem finais. Livros de história começam e terminam, mas não os eventos por eles descritos. (COLLINGWOOD, 2002, p.97, 98)

Lina, sua leitora, escreve no Prefácio de *Propedêutica* (1957):

(...) essa história, que como é óbvio, não é aquela dos manuais escolares, monótona e de segunda mão, capaz apenas de sugerir a ideia de que o “passado” passou e não tem mais validade, e que o mundo começou hoje, atribuindo-se ao homem assim, a tarefa de refazer sozinho a experiência do “paraíso perdido”; mas, assim a história que não seja a mera “História” abstrata e sim a vida concreta e fecunda. (BO BARDI, 1957, p.6)

Ambos os autores buscavam, cada um em sua época, e em sua docência, um ensinamento da história próximo à vida prática, uma história que informasse o presente, que estivesse encapsulada no presente, ou o “presente histórico”, como Lina muitas vezes se referiu.

7- Ver textos de Lina Bo Bardi (FERRAZ, 1993, p.44 e p.100).

8- COLLINGWOOD, 2002, p.75.

9- Ibidem, p.75.

Não deixa de ser irônico que a história que Lina e Collingwood combatiam, tenha sido chamada por este último com a expressão inglesa de *scissors and paste*, uma vez que a própria carreira de Lina tenha tido início com a atividade de recortes de fotografias de revistas, coladas e editadas para as novas ilustrações que produzia no campo do periodismo arquitetônico.¹⁰

Como já dito, a expressão utilizada por Collingwood de *scissors and paste* se refere a uma história – um recorte presente em muitos livros e manuais escolares – que é produto de uma compilação de informação formada a partir do estudo das autoridades em referido tema.¹¹ Ou ainda, de uma história apresentada como tabula rasa para a ação no presente ou, na interpretação de Lina, de que o passado não tivesse mais validade no momento atual.¹² Para Collingwood a história é aberta, construída a partir de evidências que possibilitam o estudante ou o historiador chegarem a suas próprias conclusões.¹³ Já o recorte gráfico, utilizado amplamente por Lina como ferramenta de edição e de criação, convém ser tratado então como colagem; ou seja, a contraposição de imagens que provocam novas relações, desencadeando novas reflexões. Teria Lina percebido esta confusão de termos? Teria sido proposital e uma brincadeira da arquiteta em sua por vezes ambígua tese?¹⁴

Em *Contribuição Propedêutica* salta aos olhos a abundante e variada bibliografia, além da quantidade de exemplares raros que Lina teve acesso e foram consultados em primeira mão; uma relação de livros que mais tarde viria a formar parte do próprio acervo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo.¹⁵ Importante frisar que Lina, exaustivamente, na extensa bibliografia utilizada, não deixou um momento de citar a fonte, com a página, do material apresentado, seja texto ou imagem. Permitindo ao leitor a verificação em primeira mão do conteúdo de seu ensaio, deixando-o sempre aberto a novas indagações.

Collingwood registra em sua metodologia de aproximação a um texto histórico que, ao tentar entender o propósito de um documento ou registro his-

10- Sobre o trabalho editorial de Lina Bo Bardi ver os escritos de Zeuler Lima sobre este período: *arquiteturas de papel* (LIMA, 2013, p. 21).

11- "...si tratamos de ler entre líneas, si nos preguntamos lo que el hablante está ocultando y por qué motivos se ve inducido a decir lo que disse, entonces la palabra escrita deja de ser una autoridad y se convierte en una fuente. (COLLINGWOOD, 2004, p.580).

12- BO BARDI, 1957, p.6.

13- COLLINGWOOD, 2002, p.75,76.

14- Assim como bem escreveu Zeuler Lima no prefácio de seu livro sobre Lina: "(...) it keeps alive the ambiguities she brought into her practice. To some who knew her, Bo Bardi struggled for her beliefs. To others, she was a troublemaker. As such she was both part of the establishment and an outsider: an insurgent in noble garb." (LIMA, 2013, p.xiii). Não podemos esquecer que a capa da tese de Lina nos convida a um jogo com a imagem do Labirinto estampada em sua capa.

15- Ver sobre a formação do acervo da Centro de Pesquisa do MASP (TENTORI, 2000, p.148).

tórico, não bastaria simplesmente estudar o que foi dito ou escrito, pois para o entendimento de tal feito precisaríamos saber qual pergunta estaria sendo respondida em seu momento, uma pergunta que seguramente estaria na mente do autor e seus contemporâneos na época da declaração ou da escrita (e que poderia já ter sido esquecida), cujo registro teria funcionado como resposta. "Uma lógica onde somente as respostas são entendidas, mas as perguntas negligenciadas é uma falsa lógica", diz o filósofo inglês, que recomendava a leitura dos textos em sua versão original, de forma contextualizada, tanto textual como historicamente. (COLLINGWOOD, 2002, p.31)

Convém, por isso, contextualizarmos rapidamente, no sentido de tentar entender as possíveis perguntas às quais cada um dos autores aqui analisados estaria respondendo em seu tempo, além de simplesmente compararmos a semelhança entre o entendimento da função do conhecimento histórico para vida entre Collingwood – o professor de filosofia de Oxford em 1939 – e Lina, leitora de Collingwood, arquiteta e candidata à professora de Teoria da Arquitetura na FAU-USP, em 1957.

Collingwood, em 1938, enxergava a função de uma "história para a vida" como uma possibilidade de aumento no poder de controle dos assuntos humanos, pois estava alarmado com a situação política do momento histórico que vivia, onde "o poder humano de controle da Natureza crescia *pari passu* ao decréscimo do poder de controlar as relações entre os homens." ¹⁶ Era o período de avanço dos totalitarismos. O autor assinala que o *Tratado de Versalhes* havia superado em inépcia os tratados anteriores, assim como o armamento dos exércitos do século XX superaram em excelência técnica os períodos anteriores. O autor acreditava em um novo tipo de história: que ensinasse aos homens a aprender a controlar as relações humanas, para ele uma "história das ideias" poderia ser a chave para o problema de um avanço técnico em dissonância com o estado das relações humanas.

Dissonância não apenas percebida pelo filósofo inglês, mas retrato de todo o seu período histórico. A arquiteta ítalo-brasileira colocou em sua tese, no capítulo sobre *Arquitetura e Ciência*, o gráfico traçado por Le Corbusier durante o Congresso de Atenas (1933), com o qual, segundo Lina, ele queria mostrar "que o progresso científico estava em divergência com o estado de consciência, e, pois, com a arte."¹⁷

Lina em 1957, por sua vez, estava também preocupada com o tema da reformulação do ensino da escola de arquitetura da FAU-USP, como mostra o documento do Grêmio de Arquitetura desta univer-

16- COLLINGWOOD, 2002; p.91.

17- BO BARDI, 1957, p.22.

cidade, elaborado um ano antes da redação de sua tese.¹⁸ A arquiteta, segundo seus próprios escritos, via necessário superar:

(...) a fratura histórica de um conflito de transição entre o “antigo” e o “moderno”, procurando esclarecer e compreender a continuidade da história, e iluminando assim a mente do estudante mediante o hábito da cultura com relação à profissão, ou seja, à vida real. (BO BARDI, 1957, p.57)

Compreender a continuidade da história (os processos) para iluminar, como *insight* e guia de ação, a vida! As ideias de Lina, como podemos comprovar com seus escritos anteriores,¹⁹ não nasceram apenas da leitura de Collingwood, mas encontraram solo fértil nos escritos deste autor.

Perguntas e respostas: um “laboratório de conhecimento”

Um pouco antes da Primeira Guerra Mundial interromper parte de sua vida acadêmica, Robin George Collingwood, na sua atividade de verão, se dedicava à escavação de sítios arqueológicos, – lugares onde aprendia muito e colocava à prova a sua teoria – que ele chamava de *laboratórios de conhecimento*:

A experiência me ensinou que sob as condições de um laboratório não se aprende nada, exceto em resposta a uma pergunta; tampouco sendo uma pergunta vaga, mas uma definitiva. Quando uma pessoa escava dizendo meramente, ‘Vamos ver o que encontramos aqui’, um não aprende nada, exceto casualmente na medida que perguntas casuais venham a mente enquanto se escava. (...) ‘Seriam estas pedras soltas um muro em ruínas?’ O que um aprende depende não meramente no que apareceu nas trincheiras, mas também nas perguntas que foram levantadas: (...). (COLLINGWOOD, 2002, p.24, 25)

O filósofo confessou que, nas suas explorações arqueológicas, estava apenas redescobrimo por si mesmo, na prática da sua pesquisa histórica, os princípios que Bacon e Descartes já haviam sustentado há mais de 300 anos: “(...) que o conhecimento somente vem em resposta a perguntas, e que estas perguntas devem ser as perguntas certas, na ordem correta”.²⁰ E era aqui quando Collingwood atacava os seus colegas “realistas” de Oxford que acreditavam que o conhecimento derivaria de uma intuição ou da simples apreensão de uma realidade. Collingwood estava mostrando a necessidade

de vivenciar o conhecimento na prática, de que o aprendizado se daria também através da solução de problemas, revivendo-os em campo.

Semelhante ao defendido por Collingwood, vemos no artigo do professor Rogério de Castro de Oliveira (1986) ao escrever sobre a tese de Lina Bo Bardi, o exemplo do método crítico de ensino preconizado mais tarde por Popper (1975):

Minha tese é de que, a fim de conseguir uma compreensão real de qualquer problema dado (...) é necessário mais de que uma análise deste problema, (...) a fim de compreender qualquer problema assim ‘morto’ devemos, pelo menos uma vez na vida, ter lutado seriamente com algum problema vivo. (POPPER, 1975, p.173 In OLIVEIRA, 1986, p.3, 4)

A “lógica de proposições” (*propositions*) defendida por Collingwood divergia da lógica idealista dos séculos XVIII e XIX e poderia se chamar lógica de *questions and answers*, pois derivaria de uma sequência de perguntas e respostas: “Por ‘certo’ eu não digo ‘verdadeiro’. A resposta ‘certa’ a uma questão é aquela que nos permite avançar no processo de questionamento e respostas.” Numa indagação de inspiração peripatética de aproximação ao conhecimento. (COLLINGWOOD, 2002, p.37)

Em 1967, Lina em seu texto explicativo do projeto do MASP, O novo Trianon, 1957 | 67:

A obra arquitetônica é uma lógica de “proposições”, que difere da lógica dos “termos” que até hoje tem nos apresentado a cultura idealista. E como tal, passível de demonstração. E como tal, mais perto de uma ciência. (...) E essas proposições são de conteúdo.” (BO BARDI In RUBINO, 2009, p.127)

Neste momento, para Lina, o canteiro era seu “laboratório de conhecimento”. “A lógica de proposições”, isto é, as perguntas e respostas às quais a arquiteta se colocava, foram bem explícitas em seu memorial descritivo do projeto do MASP.²¹ E aqui percebemos que a noção de ciência de Lina se aproxima também a algumas ideias de Giambattista Vico – onde conteúdos poéticos e analíticos caminham juntos.²²

Muitas vezes, ao ler Collingwood escrever sobre os processos filosóficos, temos a sensação de que nos

21- Ler memorial em RUBINO, 2009, p.127.

22- Ver a introdução de Donald Phillip Verene na tradução às Seis Orações Inaugurais de Vico (VICO, 1993, p.3), onde ele aponta que (segundo A. Arnauld e P. Nicole. *La logique ou l’art de penser...* 1965), a educação moderna deixou de escutar Vico, excluindo o ensino “poético e retórico” e favorecendo apenas “o analítico e metodologicamente claro”. No entanto, em *The Idea of History* (1946) - livro publicado postumamente - Collingwood, apesar de ter sido admirador da obra de Vico, o considerou como um historiador de “tesoura e cola” por tentar encaixar e/ou forçar a história a esquemas e estruturas de ciclos históricos (COLLINGWOOD, 2004, p.348).

18- Documento do Grêmio da FAU de São Paulo de 3 de setembro de 1956.

19- Ver outras influências sobre os escritos de Lina Bo Bardi em LIMA, 2013, p.22.

20- COLLINGWOOD, 2002, p.25.

aproximamos à descrição de um processo projetual arquitetônico. Isto seguramente se deve à sua aproximação com o mundo prático arqueológico em que o autor aplicou e testou suas teorias: “para o arqueólogo, todos os objetos devem ser tratados em termos de propósitos” com a seguinte pergunta: “Para que serviu isto? (na busca de intenções e proposições)”.²³

Para o filósofo inglês, somente fazendo perguntas nos aproximaremos da história das ideias. O que, segundo ele, não seria de nenhuma maneira uma tarefa fácil, e as questões filosóficas ontológicas não seriam mais difíceis do que as questões histórico-constitutivas. Em seu livro, ironicamente lança uma pergunta retórica aos personagens Rosenkrantz e a Guildenstern, amigos de Hamlet: *Do they think the Parmenides is easier to understand than a rotten little Roman fort? Sblood!*²⁴

A “história em ato”

Para o filósofo inglês o “conhecimento histórico necessita da reencenação na mente do historiador do pensamento histórico que ele está estudando” – (*re-enactment* em inglês ou *rimettere in atto* em italiano). No entanto, para o filósofo esta proposição trazia em si a problemática da diferença de contextos, pois a re-encenação do pensamento histórico não estaria ligada à vida real do historiador. (COLLINGWOOD, 2002; p.112,113)

Dando continuidade a suas pesquisas, complementou: “O conhecimento histórico é a reencenação de um pensamento do passado encapsulado no contexto de pensamentos presentes que, por contradizê-lo, o confina num plano diferente dos mesmos”.²⁵ Para o autor, o problema histórico surgirá dos problemas da vida real, desta forma o plano histórico estaria sempre vinculado ao plano da vida real. Não foi à toa que Collingwood chamou este capítulo de *História como Autoconhecimento da Mente* e a equiparou ao conhecimento do mundo dos homens, numa ampliação do aforismo grego – do oráculo de Delfos – do “conhece-te a ti mesmo”:

Ao repensar o que outra pessoa pensou, ele pensa por si mesmo. Ao entender o que outra pessoa pensou aquilo, ele sabe que ele mesmo pode pensar aquilo. E ao descobrir o que ele é capaz de fazer, descobre o tipo de homem que é. Se ele é capaz de entender, por repensá-los, os pensamentos de muitas pessoas diferentes, percebe-se que ele deve ser muitos homens diferentes. Ele deve ser, de fato, um

23- COLLINGWOOD, 1938, p.128.

24. “Será que eles acham as questões de Parmênides mais fáceis de entender do que um pequeno forte romano em ruínas? Pelo sangue de Cristo!” (COLLINGWOOD, v.o:1938, p.40). A grande questão de Parmênides é justamente aquela ontológica apresentada por Shakespeare em Hamlet: o “ser ou não ser, eis a questão”.

25- COLLINGWOOD, 2002; p.114.

microcosmo de toda a história que ele possa saber. Assim seu autoconhecimento equivale ao seu conhecimento do mundo dos homens. (COLLINGWOOD, 2002, p.114,115)

Em 1958, no ano seguinte à finalização de sua tese, a arquiteta italiana deixou registrado no manuscrito de sua aula sobre Teoria e Filosofia da Arquitetura para a Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia:

Armados de teoria (prática) e filosofia (história), vamos enfrentar nossos três meses de trabalho em comum, por história, esteja bem claro, não entendemos a “cristalização” da história, a história dos manuais e dos professores, mas a *história em ato* – a história do trabalho e da fadiga do homem. Olharemos para os diferentes períodos da história da arquitetura **formulando as “perguntas”** das quais as realizações dos diversos períodos arquitetônicos são as **respostas**. (BO BARDI In RUBINO, 2008, p.84)

“A história em ato”, como “a história do trabalho e da fadiga do homem”, foi a expressão que Lina utilizou para explicar a sua abordagem histórica para seus alunos na Universidade da Bahia em 1958, arrematando com a fórmula de “perguntas e respostas” sugeridas por Collingwood em seus escritos. Poderíamos entender o *re-enactment* de Collingwood, na “lógica de proposições” do projetar em arquitetura, com o que atualmente nos referimos como repertório ou o uso do precedente? Nestes casos o conhecimento do passado nos forneceria *insights* para o presente, onde ao se reencenar, no sentido proposto por Collingwood, isto é, no “pensar, entender e descobrir o que se é capaz de fazer” ou no que a humanidade foi capaz de fazer e para que propósito, poderia nos ajudar a entender diferentes aspectos da história (presente histórico) ou do ensino de projeto de arquitetura.²⁶

Teoria e Prática: um “*rapprochement*”

No capítulo final do livro *Autobiografia*, o autor estabeleceu uma aproximação (*rapprochement*) entre teoria e prática. Para Collingwood o conhecimento histórico é necessário para a ação, o que ele explica de forma analítica:

Minha noção era de que uma mesma ação, que por ser uma ação pura e simplesmente já era uma ação “moral”, era também uma ação “política” – como uma ação frente a uma regra – e ao mesmo tempo “econômica”, quando considerada como um meio para atingir um fim. (COLLINGWOOD, 2002, p.148)

26- Ver os escritos dos professores Rogério de Castro de Oliveira, Helio Pinõn e Leonardo Oba, sobre o uso de precedentes no ensino da arquitetura.

O filósofo inglês nos relata que sentia sua aproximação entre teoria e prática incompleta, até se dar conta que necessitaria mudar seus hábitos baseados na divisão vulgar dos homens entre intelectuais e homens de ação. Divisão esta, segundo ele, que tomava por verdade um resquício do pensamento da Idade Média, inclusive presente na própria universidade que trabalhava, onde ainda propagava a interpretação medieval do pensamento grego de que os homens se dividiriam entre os que levam uma vida contemplativa e os que levam uma vida prática. O filósofo confessa que nunca se converteu da *Metafísica* de Marx ou de sua *Economia*, mas que não podia deixar de reconhecer que ele era um lutador, alguém que buscava resolver um problema prático e construir um mundo melhor. (COLLINGWOOD, 2002, p.150,152)

Quanto à não-divisão dos homens entre contemplativos ou práticos, a que alude Collingwood, nos recordamos da reflexão que Lina registrou em sua tese:

Trata-se de Pier Luigi Nervi, com o qual trabalhamos (para não dizer colaboramos) e que, certo dia, no decurso de uma cavilossíssima discussão a propósito da forma de um pilar de concreto, saiu-se com esta: “Basta! O arquiteto é somente um pedreiro que sabe latim”. (...) contudo, depois de alguma reflexão encontramos naquela afirmação, que não aceitáramos, um fundo de verdade que nos impressionou vivamente: é Wright observando a estrutura da margarida, é a consciência humilde que vai *pari passu* com a capacidade, em contraposição às presunções crítico-literárias destituídas de bases essenciais e, seja como for, quase sempre estranhas ao campo didático. (BO BARDI, 1957, p.47)

No entanto, na vida de Bo Bardi não pairam dúvidas sobre a sua atitude intelectual como *homem de ação* no sentido “collingwoodiano” do termo, onde o conhecimento histórico, ou a *sobrevivência integrada* do passado, é uma premissa para a ação no mundo – assumida pela *architetto* Lina Bo Bardi, e reafirmada até o final de sua vida como nos seus escritos e projetos para a Nova Prefeitura de São Paulo:

(...) Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar um outro presente, “verdadeiro”, e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês, e tudo isto não se aprende somente nos livros.” (BO BARDI In FERRAZ, 1993, p.319)

Em suma

Paradoxalmente, para entender melhor os escritos e posicionamentos de Lina é necessário “escavar” nos arquivos à procura dos autores e livros que alimentaram o seu pensamento. O pensamento filosófico de Collingwood e a tese de Lina Bo Bardi (1957) nos ensinam a importância da leitura em primeira mão de textos e documentos históricos, e o entendimento do passado através da análise do *presente* “histórico” ou da “sobrevivência integrada” do passado em nossas vidas. Este entendimento, segundo Collingwood, se daria através de perguntas e respostas: Para que serviu isto? Para que isto foi feito? O que pensavam os que tomaram tal decisão? Para Lina, um projeto de arquitetura também obedeceria a uma “lógica de proposições” parecida. Uma lógica que não separa arte de ciência, e onde cada decisão compõe uma peça no todo, como num trabalho de arqueologia.

Referências

BO BARDI, L. *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2002, (v.o.:1957).

COLLINGWOOD, R.G. *An Autobiography*. Oxford: Oxford University Press, 2002, (v.o. 1938).

_____. (GANDOLFO, G., trad.). *Autobiografia*. Venezia: Neri Pozza Editore, 1955.

_____. (O’GORMAN, J, CAMPOS, trad.). *Idea de la Historia*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2004, (v.o.:1946).

CROCE, B (COLLINGWOOD, R., trad). *The Philosophy of Giambattista Vico*. New York: The Macmillan Company, 1913. Disponível em: <https://archive.org/details/thephilosophyofg00crocuoft/page/54/mode/2up> Acesso em: junho de 2020.

FERRAZ, M (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – Empresa das Artes, 1993.

GRÊMIO DE ARQUITETURA. *Documento elaborado pelo Grêmio de Arquitetura: depoimentos de professores e amigos do grêmio*. São Paulo: Departamento de Ensino da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 1956.

GRINOVER, M. *Uma Ideia de Arquitetura. Escritos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Annablume Editora, 2018.

LIMA, Z. *Lina Bo Bardi*. New York: Yale University Press, 2013.

_____. *Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história*. São Paulo: Cia. das Letras, 2021.

OBA, L. Arquitetura no papel. A obra não construída como referência histórica. In: *Arquitextos*, São Paulo, n. 180.03, 2015.

OLIVEIRA, O. *Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Editora G.G., 2006.

OLIVEIRA, R. A Formação do Repertório para o Projeto Arquitetônico: algumas Implicações Didáticas. In: COMAS, C (Org.). *Projeto Arquitetônico: Disciplina em Crise, Disciplina em Renovação*. São Paulo: Projeto, 1986.

_____. O Uso do Precedente: A Construção do Repertório Arquitetônico no Ambiente Pedagógico do Atelier de Projetos. In: *InSitu*, vol.1, n. 2, São Paulo, 2015, p.51-54.

_____. A Teoria Perdida: indagações de uma arquiteta modernista que queria ensinar. In: *8º Seminário DOCOMOMO Brasil, Rio de Janeiro, 1 a 4 de setembro de 2009*. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2DqzPwG>>.

PIÑÓN, H. *Teoría del Proyecto*. Barcelona: UPC, 2006.

RUBINO, S, GRINOVER, M. *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

VEIKOS, C. *Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice*. New York: Routledge, 2014.

VICO, G (VERENE, D. Introd.; PINTON, SHIPPEE [trad].). *On Humanistic Education: Six Inaugural Orations, 1699-1707*. London: Cornell University Press, 1993. Disponível em: <<https://archive.org/details/onhumanisticeduc00vico/>> Acesso em: junho de 2020.

Robin Hood Gardens: uma batalha entre o antigo e o novo¹

GALVÃO, Carolina Marques Chaves. Robin Hood Gardens: uma batalha entre o antigo e o novo. *Revista Docomomo Brasil*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 23-32, dez. 2021.

data de submissão: 05/08/2021

data de aceite: 20/11/2021

Carolina Marques Chaves Galvão

Professora Assistente do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Sergipe | Ph.D. Student at Instituto Superior Técnico (University of Lisbon). Mestre em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação do IAUUSP (São Carlos-SP) carolina.chaves@academico.ufs.br

Resumo:

A vulnerabilidade do patrimônio cultural edificado – em particular o recente patrimônio edificado no século XX – foi mais uma vez exposto através do polêmico processo de regeneração urbana na região de Poplar (Londres) que resultou, apesar de todos os movimentos contrários, na demolição de parte do conjunto urbano Robin Hood Gardens (1967-1972). A partir deste caso, procurou-se refletir sobre duas questões: Em que medida a longa polêmica em torno da demolição, ainda parcial, dessa obra revela sobre a valorização do patrimônio do século XX? Que argumentos sustentaram a decisão pela não inclusão de um edifício considerado uma obra-prima da cultura arquitetônica do século XX na lista de patrimônio inglês? Para tanto, o debate público foi revisado através das matérias publicadas nos jornais ingleses e pareceres que sustentaram a decisão governamental. **Palavras-chave:** patrimônio século XX; Robin Hood Gardens; Peter e Alison Smithson

Robin Hood Gardens: a struggle between the old and the new

Abstract:

The vulnerability of the built heritage – in particular the recent heritage built in the 20th century – was recently exposed through the controversial urban regeneration process in the Poplar region (London) which resulted, despite all contrary movements, in the partial demolition of the Robin Hood Gardens urban complex (1967-1972). From this case study, we tried to reflect on two main questions: In which extent the long controversy surrounding this demolition process reveals about the assessment of 20th century heritage? of not preserve a modernism masterpiece Which was the substance of the arguments used to support the decision of non-inclusion of a 20th-century architecture masterpiece in the English heritage list? For this

1- Esta é a versão revisada do texto apresentado como parte das atividades para cumprimento de créditos letivos da componente "Cultura Arquitetônica" no Programa de Doutorado de Arquitetura e Urbanismo, atualmente em desenvolvimento no Instituto Superior Técnico de Lisboa (Universidade de Lisboa), sob supervisão da professora Ph.D. Ana Tostões.

purpose, we reviewed the public debate through the articles in the English newspapers and the opinion of the advisors that supported the government's decision.
Key words: 20th Century Heritage; Robin Hood Gardens; Peter and Alison Smithson

Robin Hood Garden: la batalla entre el viejo y el nuevo

Resumen:

La vulnerabilidad del patrimonio cultural construido – en particular el patrimonio reciente construido en el siglo XX – quedó recientemente expuesta a través del controvertido proceso de regeneración urbana de la región del álamo (Londres) que dio lugar, a pesar de todos los movimientos contrarios, a la demolición de parte del complejo urbano Robin Hood Gardens (1967-1972). Desde este estudio de caso, intentamos reflexionar acerca de dos cuestiones principales: ¿en qué medida esta larga controversia en torno a la demolición, aún parcial, revela la valoración del patrimonio del siglo XX? ¿Qué fuerzas contribuyeron a la decisión de no incluirlo en la lista del patrimonio inglés? Para ello, se revisó el debate público a través de las noticias publicadas en los periódicos ingleses y las opiniones que apoyaban la decisión del gobierno.

Palabras clave: Patrimonio del siglo XX; Robin Hood Gardens; Peter y Alison Smithson

 *ne of the main subjects in contemporary architecture is how to deal with the physical and intellectual requirements of transforming modern housing. (MONTANER; MARTINEZ, 2014).*

Seeking salvation through green building fails to account for the overwhelming vastness of the existing building stock. The accumulated building stock is the elephant in the room: Ignoring it, we risk being trampled by it. We cannot build our way to sustainability; we must conserve our way to it. (ELEFANTE, 2007).

Um dos desafios da arquitetura e do urbanismo enquanto campos disciplinares é investigar soluções para o desenvolvimento da sociedade contemporânea a partir de uma relação de equilíbrio em suas dimensões social, econômica e ambiental. Justificada a partir de um projeto de regeneração urbana, a demolição parcial do conjunto residencial Robin Hood Gardens demonstra um desequilíbrio no qual o interesse econômico sobressai em detrimento do social e ambiental. Neste quadro, a preservação do ambiente construído e a salvaguarda de nosso patrimônio cultural é parte relevante do atual debate para o desenvolvimento sustentável, o que implica ampliar e aprofundar a pesquisa e o debate em três campos essencialmente interligados. Primeiramente, a consolidação de uma cultura que privilegie o rea-

proveitamento do estoque construído em detrimento de novas construções. Em um segundo momento, o reconhecimento do valor patrimonial de parte desse conjunto edificado e, por fim, mas não menos importante, os métodos para elaboração de um projeto de intervenção comprometido com a salvaguarda dos valores culturais dos bens patrimoniais.

An architectural project intervening in an existing structure is defined as a safeguard project, either as a conservation project or a new materiality. It is a demanding task: conservation, repair, consolidation, restoration, adaptation, and extension. It is underpinned by the material history of contemporary built production and demands a complete knowledge of materials, construction sites, and construction systems. (TOSTÕES, 2018, p. 19).

Segundo Carl Elefante (2007) não há caminho possível para o desenvolvimento sustentável se não desenvolvermos maneiras eficientes de renovação e reaproveitamento do estoque construído de nossas cidades, o que implica discutir o patrimônio do século XX. Parte considerável desse patrimônio foi edificada² nas décadas de 1950, 1960 e 1970, o que para a Europa representou um período de fortes investimentos na reconstrução física, social e financeira dos países arrasados pela II Guerra Mundial. Sobre o legado construído do Movimento Moderno, Glendinning (2008) reconhece que a habitação social no pós-guerra é a sua base e, portanto, e dos grandes desafios para pensar o futuro desse patrimônio. De fato, um desafio de tão grandes dimensões quanto ilustra a metáfora do elefante no quarto e para o qual patrimonialistas e arquitetos devem assumir o debate, posto que *“this large and problematic segment of the building stock is going to require new thinking about both preservation and green building”* (ELEFANTE, 2007).

Com o relatório *The Greenest Building: quantifying the environmental value of building reuse*, elaborado pelo *Preservation Green Lab*, em 2011, conclui-se que o *“reuse of buildings with an average level of energy performance consistently offers immediate climate-change impact reductions compared to more energy-efficient new construction”* (2011, p. 08) e conclui afirmando que

For those concerned with climate change and other environmental impacts, reusing an existing building and upgrading it to maximum efficiency is almost always the best option regardless of building type and climate. Most climate scientists agree that action in the immediate timeframe is crucial to stave off the worst impacts of climate change.

2- Apenas para exemplificar o exposto, segundo Carl Elefante (2007), as edificações construídas antes de 1920 representavam apenas 6% do estoque construído nos Estados Unidos.

Reusing existing buildings can offer an important means of avoiding unnecessary carbon outlays and help communities achieve their carbon reduction goals in the near term (LAB, 2011, p. XI).

Ainda anterior aos argumentos referidos, entre os anos de 1984-1998, o professor Hubert-Jan Henket alertava os recém ingressantes no curso de arquitetura na Universidade de Tecnologia de Eindhoven (Holanda) que por razões ambientais e climáticas seria melhor que não fizessem novas construções e, concluía dizendo que *“since this was unrealistic, the next best thing was that we should learn how to renew the world with things that exist already”* (HENKET, 2015). A declaração do professor é, hoje, ainda mais atual e o reaproveitamento de estruturas já existentes demanda ações criteriosas quando se trata do patrimônio cultural de determinada sociedade. No entanto, a compreensão do que se relata acima está longe de ser senso comum e o que ainda se observa é um padrão de desenvolvimento apoiado no descarte do velho em detrimento do novo.

Nesse sentido, esta comunicação reafirma a atualidade desse debate ao analisar o discurso que sustentou a intervenção em um tecido urbano consolidado como o da região de Poplar (Tower Hamlets, Londres), sob título de *“regeneração urbana”*, inserida em uma agenda para o desenvolvimento sustentável, que resultou na demolição do bloco oeste do complexo habitacional Robin Hood Gardens (RHG) projetado pelos Smithsons, entre 1967-1972, em detrimento do reaproveitamento da estrutura existente.

Demolição e conservação são ações diametralmente opostas que revelam as forças dos atores e dos interesses envolvidos nos processos políticos e econômicos de transformação das cidades no momento de decisão entre o que deve ser mantido e aquilo que pode ser eliminado da paisagem urbana. Nesse contexto, a vulnerabilidade do patrimônio cultural edificado – em particular o patrimônio edificado do século XX – assume lugar central no debate acerca da maneira como continuaremos a habitar as cidades.

Acerca do legado da cultura arquitetura do século XX, (BUSQUETS, 2014, p. 4) lembra-nos que *“some aspects of the definition of housing addressed in the course of the last century (20th-century) are still applicable today”*. No entanto, o reconhecimento do valor cultural de contribuições desse período não é fato corrente, como demonstra a longa querela que culminou na demolição de um dos blocos que compunham o conjunto urbano projetado pelo casal Smithson em Poplar (Londres). O que a longa polêmica em torno da demolição, ainda parcial, dessa obra revela sobre a valoração do patrimônio do século XX? Que argumentos sustentaram a decisão

pela não inclusão de um edifício considerado uma obra-prima da cultura arquitetônica do século XX na lista de patrimônio inglês? Para tanto, o debate público foi revisado através das matérias publicadas nos jornais ingleses e pareceres que sustentaram a decisão governamental.

O contexto inglês

A preservação do patrimônio moderno na Inglaterra parece ainda ser um tema sensível dentro da política patrimonial do país, embora se reconheça avanços nessa área como a proteção de importantes obras de Arquitetura Moderna apesar de parte da opinião pública em contrário. O programa de habitação social, que entre os anos de 1945-1970 ajudou a consolidar este período como o mais produtivo do Movimento Moderno na Inglaterra, é um dos catalisadores dessa crítica. Segundo John Allan (2014, p.16).³

Yet ironically, the project type on which modernism staked its primary claim and pinned its highest hopes – social housing development – became the area to attract the greatest criticism. From the late 60's/early 70's that consensus underpinning the theory and practice of "comprehensive development" fragmented and then collapsed, and the products of this prodigious state investment became the object of unprecedented public criticism.

No entanto, na virada dos séculos XX e XXI pesquisas locais passaram a mostrar uma tendência no mercado local à procura por habitação em áreas urbanas centrais, onde estão localizados parte considerável desses conjuntos habitacionais. Esse cenário, segundo defende John Allan, daria ao patrimônio habitacional⁴ uma segunda chance contanto que fossem revistas as bases teóricas para sua conservação buscando um equilíbrio⁵ entre as demandas de um cliente/mercado disposto à reabilitação e posturas conservacionistas mais rígidas. Para John Allan (ALLAN, 2014, pp. 17–18), "it is issues of economic and social feasibility which ultimately determine the future of a threatened modern building, rather than matters of heritage and

3- Texto originalmente publicado, em 1998, nos Anais da 5ª Conferência DOCOMOMO International em Estocolmo.

4- No Brasil, o trabalho de Flávia Nascimento tem abordado o tema da habitação social como objeto patrimonial através de uma abordagem social que traz importante contribuição ao debate revendo a política patrimonial brasileira em sua tese doutoral (Blocos de Memória. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural) e, em recente aprofundamento, a política patrimonial francesa para salvaguarda e conservação dos grands ensembles.

5- Esta posição ratifica seu texto anterior intitulado "Conservation of Modern Buildings: a practitioner's view", parte da publicação "Modern Matters. Principles and practices in conserving recent architecture" (Macdonald 1996). Argumentação que se conclui com o seu texto "Points of Balance. Patterns of Practice in the Conservation of Modern Architecture", parte da publicação "Conservation of Modern Architecture" (Macdonald, S.; Normandin, K.; Kindred, B., 2007).

culture-even if the latter may supply motivating and moderating conditions". Por vezes, esses fatores acabam sendo mais fortes do que os mecanismos legais aplicados pelo Historic England⁶, o trabalho e as campanhas de reconhecimento em defesa do patrimônio inglês pós-1914 feito pela Twentieth Century Society (C20)⁷ e ações empreendidas pelo DOCOMOMO UK pela documentação e conservação do patrimônio moderno. Nessa queda de braços, o mercado financeiro tem sido o vencedor, ou demolindo para reconstrução ou alterando o edifício sem respeitar os processos para sua conservação comprometendo sua autenticidade.

Durante as décadas de 1980 e 1990, períodos de retração da presença do Estado e fortalecimento das políticas neoliberais, e a entrada em vigor do "Right to Buy"⁸ o número de unidades para habitação social reduziu drasticamente, assim como a composição dos grupos sociais que habitavam alguns desses conjuntos habitacionais como foi o caso do conjunto Barbican – "the flats changed their original social status to its current high standard housing" (MELON, 2014, p. 21). Essa política representou um verdadeiro boicote à habitação social na Inglaterra permitindo que o estoque social fosse transferido para a iniciativa privada e regulado pelas leis de mercado.

Os contextos mais frágeis permaneceram como habitação social e, sem a efetiva participação do Estado, seguiram sendo negligenciados assim como sua população, tornando-se cada vez mais vulneráveis aos desejos do mercado financeiro. Segundo Melon:

In London, it happened particularly around the Canary Wharf area and the old docks, where Robin Hood Gardens had been built decades before. (...) The blocks are demolished and replaced or they are sold, refurbished and repositioned in the private, real-estate market. The existing residents are offered the opportunity to stay in the renovated developments as long as they can afford the new, affordable privately management rental contracts, which in most cases leads them to move to other council estate further out of the city center. This way, the previously depressed area is re-activated re-occupied with new residents with financial capabilities that satisfy the current private housing market needs. (MELON, 2014, p. 19).

6- Em 2015, o English Heritage passou a ser denominado Historic England.

7- Inicialmente intitulada The Thirties Society, fundada em 1979, seu objetivo é a proteção das obras e dos trabalhos de design após 1914, limite da proteção patrimonial por The Victorian Society e, por conseguinte, à margem da política patrimonial local. Em 1992 a entidade altera seu nome para Twentieth Century Society, numa reação à ampliação da compreensão da produção cultural do século XX.

8- Right to buy foi um recurso político através do qual inquilinos residentes até 15 de janeiro de 1989 tinha o direito legal de comprar da municipalidade ou associações para habitação o imóvel no qual habitava sendo beneficiados por um elevado desconto.

De qualquer modo é relevante perceber que algumas dessas obras que, apesar de saírem do poder do Estado e serem incorporadas ao mercado imobiliário, tiveram sua presença na paisagem urbana assegurada pelo mecanismo legal de proteção de bens patrimoniais, como a Balfron Tower (1965) de Ernö Goldfinger, localizado na mesma região que Robin Hood Gardens, incluído na lista de bens patrimoniais em 1996 pelo *English Heritage*⁹, apesar de seus problemas técnicos. Em 1993, a inserção da obra de Denys Lasdun, Keeling House (1955), em detrimento de seu estado de conservação alegando que seu valor histórico justificava tal escolha, demonstrava um cenário auspicioso e sob alegação de que este instrumento não implicava o congelamento do estado atual do edifício, pelo contrário.

Listing clearly creates a presumption in favour of a building's preservation, but it does not necessarily mean that a building must be preserved whatever the cost; its main purpose is to ensure that care is taken over decisions concerning its future. If an application were made for consent to demolish Keeling House, the listed building consent procedure would permit the special interest of the building to be weighed against other arguments which may point in favour of demolition. (Peter Broke apud CHERRY, 1996, p.7).

Decerto, o mecanismo legal de reconhecimento do valor patrimonial de uma obra não garante sozinho sua sobrevivência e, na verdade, termina por ser enfraquecido por leis de mercado que o vê como obstáculo. Então, quais os caminhos possíveis?

Em recente entrevista¹⁰ publicada no *DOCOMOMO Journal Nº 61*, perguntado sobre que contexto permitiria que edifícios dos anos 1950 e 1960 fossem poupados da demolição, o arquiteto David Chipperfield responde que:

We should shift the emphasis: investors should have to give good reasons why we should demolish pre-existing buildings (...). There has to be better coordination of decisions and resources, which ultimately depends on political intervention. Planning cannot operate on laws of investments or free market. (CHIPPERFIELD, 2019)

9- Atualmente *Historic England*, como já mencionado. Este órgão estabelece que um dos critérios para que uma obra seja inserida na lista do patrimônio nacional é que tenha sido construída a mais de 30 anos. Assim, as obras construídas na década de 1950, 1960 e 1970 apenas recentemente tornaram-se elegíveis, o que ajuda a compreender o elevado número de obras de Arquitetura Moderna listadas na década de 1990 (além do trabalho incessante de instituições como *Twentieth Century Society* e *Docomomo Internacional*).

10- Entrevista concedida à Ana Tostões (presidente do *DOCOMOMO International*) e Michel Melenhorst (editor convidado do *Docomomo Journal 61*), em 04 de Maio de 2019, em seu escritório em Berlim.

Robin Hood Gardens ("re-visions"), 1967-1972.

Its form will respond, we hope, to the way people want to live now with their equipment, their domestic appliances, and their cars. In a way, it will be like the first Georgian square in London. It will be to outsiders something that they can immediately see is a new form, and to the people who live in it, it offers a place with a special character which will release them and change them and be capable of being lived in, generation after generation. (SMITHSON, BBC Broadcast 10 July, 1970. In: POWERS, 2010, p.66)

Ao contrário do que desejava Peter Smithson, idealizador do Robin Hood Gardens em conjunto com Alison Smithson, este novo modo de habitar corre o risco de não alcançar futuras gerações. Entre os anos de 2017 e 2019 o bloco oeste foi demolido para dar lugar a quatro novos edifícios parte de um grande projeto de "regeneração urbana" empreendido pelo *Blackwall Reach* na região das docas do *East London*, que prevê ainda a demolição do segundo bloco em sua terceira fase de desenvolvimento (ainda sem data).

A demolição de parte do Robin Hood Gardens ocorreu como último ato de um drama, iniciado em 2007, quando a municipalidade de Tower Hamlets anunciou os investimentos para o redensolamento urbano daquela área, deflagrando uma longa batalha pela preservação destes edifícios revelando quão polêmico pode ser o reconhecimento do valor histórico, cultural e social do patrimônio moderno na Inglaterra, em particular aquele dedicado à habitação social, frente à força do mercado imobiliário. O anúncio do projeto de regeneração incluía o pedido pela concessão do *Certificate of Immunity*¹¹, ao qual a C20 respondeu com o pedido para que o edifício fosse listado. O relatório elaborado por Graham Stewart (2012) em favor do certificado argumenta contra a proteção do edifício, frequentemente comparado ao Park Hill Flats (Sheffield) e visto como resultado inferior a este ao que se refere ao uso da "streets-in-the-sky".

Entre 2007 e 2009 desenvolveu-se um forte debate na imprensa inglesa sobre o reconhecimento desta obra como patrimônio nacional, colocando em xeque as políticas de conservação e seus instrumentos legais. Após o pedido para listagem do bem ter sido negado, o certificado foi concedido

11- Como explicou Catherine Croft (atual Diretora da *Twentieth Century Society*) em entrevista concedida em 23-01-2020, o *Certificate of Immunity* "é um documento que garante que o edifício não será incluído na lista do patrimônio nacional por período determinado". Assim, exclui o bem de qualquer medida protetiva e o deixa livre para a ação do mercado imobiliário. O pedido feito em 2007, apoiado pelo relatório elaborado por Graham Stewart, foi endossado pelo *English Heritage (Historic England)* e emitido pelo *Department for Digital, Culture, Media and Sport (DCMS)*, pelo período de 2009 a 2014.

pelo período de 5 anos (2009-2014). Nos discursos que defendem a não listagem deste edifício a argumentação se apoia em 04 (quatro) critérios: intenções projetuais; estado de conservação; relevância histórica; impacto social. Um olhar mais atento a esse discurso perceberá que as justificativas postas são refutáveis, ou por entrarem em contradição em si mesma e comparadas a casos precedentes, ou se contrapostas a documentos patrimoniais internacionais.

Os argumentos apresentados no relatório *The search for a sense of place* (STEWART, 2012) para concessão do certificado são frágeis e baseados na opinião do crítico norte-americano Pangaro (1973), cujo objetivo era expor os primeiros indícios de decadência no Robin Hood Gardens, ainda em seu primeiro ano de funcionamento, particularmente vinculada à suposta falência da vida social nas “streets-in-the-sky”. No entanto, essa crítica deve ser considerada dentro do caráter empírico de um crítico imerso no contexto da demolição do Pruitt-Igoe (1972, mesmo ano de inauguração da obra social dos Smithsons). Essa imagem seria ainda intensificada pelos escritos de Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, 1977, que marcava a morte do Movimento Moderno a partir dessa demolição.

Concluído o período que impedia a listagem dos edifícios, e uma vez que a demolição não havia sido realizada, a C20 encaminhou um novo pedido para inclusão na lista patrimonial. O debate manteve-se forte até 2015, quando o pedido para listar o edifício foi definitivamente negado pelo *Historic England* e renovado o *Certificate of Imunity*, desta vez válido até 2020, sob a alegação de que “the complex does not equal the architectural achievement of other 20th century estates which have been listed such as the Barbican and Brunswick Centre in London, and Park Hill in Sheffield” (GEE, 2015).

A charge publicada no *Architects’ Journal* (FINCH, 2017) ilustra de forma cômica, se não fosse trágica, a destruição em favor do lucro.

O contexto de início do século XXI, diante das profundas mudanças culturais experimentadas, exige uma reavaliação do quadro cultural que originou a obra bem como do projeto original e suas intenções iniciais que procurava atender os requisitos Parker Morris standards¹², comprometido com a promoção de melhores condições de vida desde a unidade habitacional ao contexto urbano, que utilizou recursos e sistemas técnicos de alta qualidade e que aposta-

12- Guia para dimensão mínima de ambientes elaborado a partir do relatório “Homes for today and tomorrow” de Parker Morris (1961), que concluía que o padrão das casas para habitação social deveria melhorar para atingir padrões mínimos de qualidade e habitabilidade. Este documento também influenciou o setor de habitação privada e foi largamente adotado a partir de 1967, apenas recentemente entrou em desuso (foi revisado em 2008).

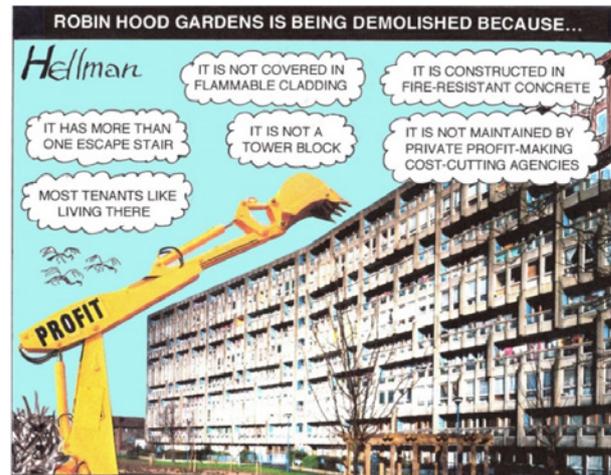


Figura 1: Charge ilustra as motivações para demolição do Robin Hood Gardens. Fonte: Architect’s Journal (25/09/2017).

va em uma arquitetura que oportunizasse o encontro e a sociabilidade. Desses aspectos, o de mais difícil avaliação é a percepção do usuário. Nenhum trabalho dedicado a este tema foi, até hoje, desenvolvido e apresentado de forma criteriosa.

Em fevereiro de 2008, a revista *Building Design* publicou a matéria *It’s a great place to live, absolutely* que insere um contraponto às recorrentes afirmações de que os moradores majoritariamente pretendiam a demolição do Robin Hood Gardens. O depoimento da moradora S. Magnitsky revela que não apenas arquitetos e conservacionistas reconhecem as qualidades arquitetônicas do edifício.

When this was first built it was very modern and people were fighting to get in here. It was very cleverly built. [...] The way it has upside down maisonettes, you never hear noise from anyone else. And the nice thing is that every room has plenty of light – one wall is all windows and you’re not looking into someone else’s house. I don’t think these people who are proposing thousands of new homes for this site have a clue” (MAGNITSKY. In: OLCAYTO, 2008, p.9)

Em vídeo realizado em 2009, *Historic England* (à época *English Heritage*) justificava que a listagem de um bem deve seguir critérios objetivos e pouco afetar-se pela opinião pública, o que nega a orientação expressa na Carta de Burra (1999) para inclusão das pessoas nos processos de formação das decisões acerca do significado cultural da obra ou sítio. Ainda segundo este documento, significado cultural “significa valor estético, histórico, científico, social ou espiritual para as gerações passadas, atual ou futuras”, estando este significado

incorporado no próprio sítio, na sua fábrica, na sua envolvente, na sua utilização, nas suas associações, nos seus registos, nos sítios relacionados e nos objectos rela-

cionados. Os sítios podem ter variações de valor para indivíduos ou grupos diferentes. (AUSTRÁLIA, 1999)

Outro aspecto importante do documento é o fato de que o significado cultural pode ser distinto para diferentes grupos sociais, bem como a necessidade de atualização de sua avaliação de forma periódica. A UNESCO passou a exigir a declaração de significância para incorporação de bens na lista de Patrimônio Mundial desde o final da década de 1990.

A significância cultural é fundamental para a classificação e manutenção dos sítios urbanos patrimoniais, uma vez que a definição dos valores e significados de interesse à conservação patrimonial é o primeiro passo na construção de uma gestão da conservação desse universo. (HIDAKA; ZANCHETI, 2010)

A necessidade de maior reconhecimento do valor cultural e de políticas de conservação dedicadas ao patrimônio do século XX motivou a revisão do Documento de Madrid (2011) e elaboração do documento *Approaches to the Conservation of Twentieth-Century Cultural Heritage*, mais conhecido como Documento de Madrid-Nova Dehli, no qual sem seu artigo 1º expressa a importância de identificar e avaliar a significância cultural do bem.

The cultural heritage of this particular century (including all of its elements) is a physical record of its time, location and use. Its cultural significance may rest in its tangible attributes, including physical location, views, design (for example, form and spatial relationships; colour schemes and cultural plan-tings; construction systems, fabric, technical equipment, as well as aesthetic qualities). Significance may also lie in use, historic, social, scientific, or spiritual associations, or evidence of creative genius and/or in its intangible values. (APPROACHES TO THE CONSERVATION OF TWENTIETH-CENTURY CULTURAL HERITAGE, 2017)

Em todos os critérios orientados pelo documento o complexo habitacional projetado pelos Smithsons, o único desta tipologia a ser construído e resultado de explorações conceituais expressas no projeto para Golden Lane (1952), enquadra-se como obra que merece ser preservada para futuras gerações.

Para Henrietta Billings, a recusa em listar o complexo habitacional é resultado do preconceito dirigido a esta arquitetura, uma vez que:

The architecture has been misunderstood and underappreciated, and also unfairly maligned due to maintenance issues and underinvestment over a long period of time.

This has added to the perception that it's the fault of the architecture rather than other issues around things like perception that it's the fault of the architecture rather than other issues around things like maintenance and general upkeep. (MAGEE, 2015),

Afinal, talvez a falência não seja da arquitetura nem de seus grupos sociais, mas da política de conservação e de seus mecanismos de apoio postos a serviço de interesses que não o da salvaguarda do patrimônio cultural.

O projeto original¹³ foi desenvolvido para uma área total de 7½ acres¹⁴ definida pela confluência de grandes vias de tráfego como Cotton Street, East India Dock Road, Robin Hood Lane and Poplar High Street, o que impunha um desafio particular o projeto a ter de criar um espaço habitável protegido dos incômodos de um ambiente urbano hostil. Assim, os Smithsons projetaram dois grandes blocos com leves deflexões a serem implantados nos limites leste (Robin Hood Lane) e oeste (Cotton Street), respectivamente com 06 e 10 pavimentos, resguardando uma área verde central a qual chamaram de “stress free zone” e um muro de placas de concreto que se configurava como uma barreira de proteção acústica.

O complexo habitacional propunha a construção

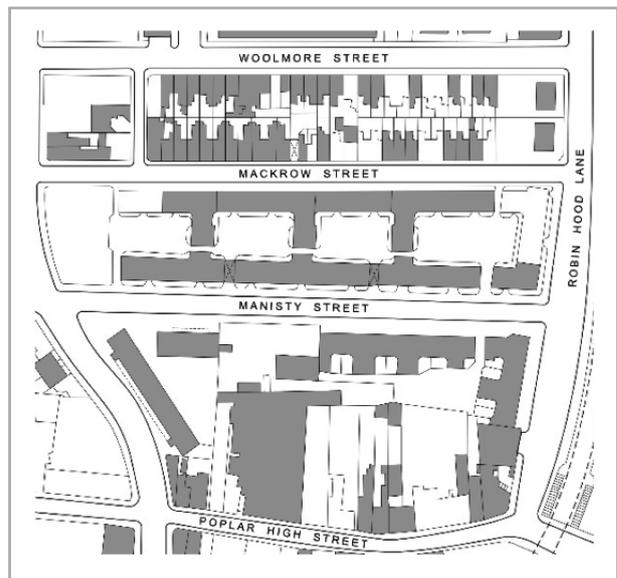


Figura 2: Mapa da região em Poplar (1950) na qual foi implantado Robin Hood Gardens.
© Carolina Chaves, 2021.

13- O desenho representando o tecido urbano do local de implantação do Robin Hood Gardens foi baseado no mapa (TQ3880NW – A), disponível no site da *National Library of Scotland*, acessado em janeiro de 2020. O desenho da implantação proposta por Alison e Peter Smithson para o Robin Hood Gardens foi baseado na imagem disponível no site *British History Online*, acessado em janeiro de 2020 (<https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vols43-4/pp188-199>).

14- Esta área total foi resultado da ação de reordenamento do território na região de Grosvenor Buildings, tida como a área mais insalubre de Poplar, particularmente arrasada após a II Guerra Mundial. Em escala métrica, 7½ acres equivale a, aproximadamente, 30.351 m² (3 ha).

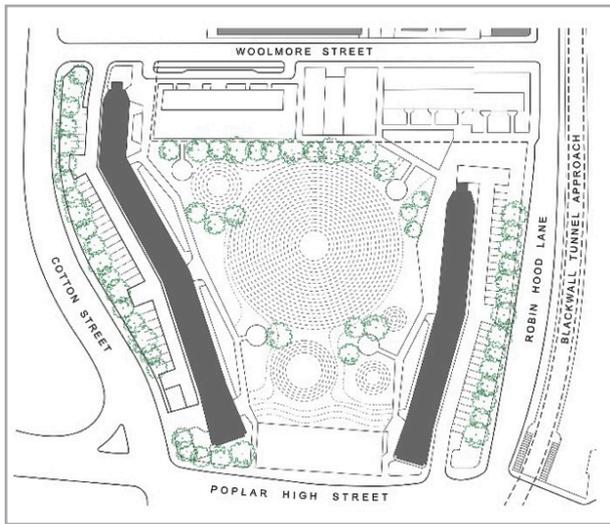


Figura 3: Robin Hood Gardens (Arq. Alison e Peter Smithson), implantação proposta apresentada ao GLC. © Carolina Chaves, 2021.

de 214 apartamentos tipo duplex com capacidade de 02 a 06 pessoas (38 apartamentos térreos para idosos), produzindo uma densidade de 142 hab/acre (aproximadamente, 57 hab/ha) um pouco acima da densidade requerida pelo *Great London Council*¹⁵. As unidades habitacionais são de dois tipos: 03 e 04 quartos, com generosos espaços internos, providos por iluminação e ventilação diretas e contato visual com o exterior (*"streets-in-the-sky"* e *"stress free zone"*).

We regard it as a demonstration of a more enjoyable way of living in an old industrial part of a city. It is a model, an exemplar, of a new mode of urban organisation and we think we have here a site big enough so that when it's finished you'll be able to smell, feel and experience the new life that's being offered through your full range of senses. (POWERS, 2010)

Segundo Christopher Turner, diretor chefe da seção de Design, Arquitetura e Mídia do Victoria and Albert Museum, *"Robin Hood Gardens was designed in response to the textures and particularities of London's East End"* (TURNER, 2018). Diante da incontornável demolição, o museu adquiriu um fragmento¹⁶ do edifício a fim de recuompor uma unidade habitacional. Este material foi exposto na Bienal de Arquitetura de Veneza em 2018 e, segundo seus curadores, o objetivo é manter e am-

15. Organização governamental coordenadora de uma ampla região para planejamento urbano, foi estabelecida em 1963 pelo London Government Act 1963 e dissolvida pelo London Government Act 1986. O objetivo era criar unidades de governança em escala menor, assim surgiu o London County Council (LCC).

16. O fragmento adquirido pelo V&A Museum corresponde a três pavimentos, uma seção de 09 metros de altura que inclui o deck e os balcões e dois apartamentos duplex completos com acessórios de madeira e algumas peças de mobiliário. Segundo Turner (2020), planejam apresentar a peça para visitação pública a partir de 2023, quando uma nova unidade do museu será inaugurada em Stratford.

pliar o debate sobre habitação social. Perguntado sobre os desafios para manter esses conjuntos habitacionais, Turner (2020) ressalta que a reabilitação é muito desafiadora e, no contexto londrino, mais onerosa pois nestes casos o investidor teria de arcar com 20% de VAT (*Value Added Tax*) em contraposição às novas construções para as quais há isenção desta taxa.

Exemplos internacionais reforçam a viabilidade econômica, cultural e social de investir na reabilitação desses conjuntos habitacionais a exemplo dos esforços empreendidos para salvaguarda do complexo da Cité du Lignon (1963-1971, Suíça), em riscos de ser demolida sob a justificativa de ser ecologicamente ineficiente e economicamente inviável de recuperação, pesquisas criteriosas conduzidas pelos pesquisadores Franz Graf e Giulia Marino, do laboratório *Techniques et de la Sauvegarde de l'Architecture Moderne* (TSAM) da *École Polytechnique Fédérale de Lausanne* (EPFL), provaram rigorosamente o contrário, sendo a restauração a saída mais adequada em face ao desenvolvimento sustentável da comunidade – o que implica na relação holística entre as dimensões cultural, ambiental e econômica. Tendo em vista que:

Post-war social housing blocks are subject to formal technical-architectural-political diagnosis in order to make decisions to erase them from the urban fabric but often the type of obsolescence identified by the local authorities fails to recognize and act over all the levels of social issues of communities with a high unemployment rate and low incomes living in urban areas occupied by the obsolete social blocks that have become desirable, decades after their constructions. (MELON, 2014, p.19)

A desejada área urbana em questão faz parte do espaço para o qual Tower Hamlets Council e o Swan Housing preveem o projeto de regeneração urbana *Blackwall Reach* estimando a construção de 1.575 habitações sendo 896 apartamentos para venda direta, 118 para posse compartilhada e 561 para aluguel, numa área total de 17,3 acres (7 ha) e uma nova comunidade. A intenção de construção de uma nova identidade para a região de East London está expressa o desejo de definição de "uma nova comunidade", assim como no plano de ação da municipalidade de Tower Hamlets, *Core Strategy 2025*, *"Tower Hamlets will reinvent, strengthen and transform the places that makes this borough unique. It will continue to be a place for diverse communities, building on its strategic importance as a unique part of inner London."*

Os números revelam um forte aumento da densidade para esta área, que para o vereador Phil Briscoe (OLCAYTO, 2008, p. 8) *"there has to be a limit to*

how much we can squeeze in. There's a real danger of overdoing it and not creating a sustainable community in the long term".

A demolição e reconstrução no terreno do RHG correspondem a Fase 02 (268 habitações) e Fase 03 (353 habitações). A demolição do bloco oeste foi concluída em 2018 e os quatro edifícios previstos para Fase 02, sob responsabilidade de Haworth Tompkins e Metropolitan Workshop Architects, estão em execução. Apenas na fase 03 há referência à 50% das unidades habitacionais destinadas à renda acessível. O preço da terra continua a crescer e o valor dos imóveis está cada dia mais distantes dos atuais moradores do Robin Hood Gardens. O que se observa é um feroz processo de gentrificação, que ainda não se concluiu porque ainda resiste o bloco leste (Fase 03, projeto a ser desenvolvido por C.F. Moller Architects).

Considerações Finais

Where the oppressive new meets the vulnerable old the damage is at its heaviest and often non-reversible

Hubert-Jan Henket

Ao que já se destruiu não haverá volta. A aquisição de parte do bloco oeste pelo V&A Museum assegura a conservação de uma pequena parte da materialidade do edifício, que restará como fragmento da memória acusando ou fazendo-nos lembrar dos tênues limites de nossa capacidade de salvaguarda da herança cultural que será passada às futuras gerações.

Repete-se com frequência os mesmos argumentos:

1. A importância histórica e cultural dos autores da obra, cuja contribuição para história cultural do sé-



Figura 4: Vista aérea do bloco leste do Robin Hood Gardens e nova área edificada a partir do projeto de regeneração urbana Blackwall Reach (Fase 02).

Fonte: Map data Google, ©2021 Landsat / Copernicus.



Figura 5: Vista dos novos edifícios em construção correspondente a Fase 2 do projeto de regeneração urbana Blackwall Reach.

Fonte: acervo



Figura 6: Robin Hood Gardens, vista do bloco leste (Robin Hood Lane Street). Ao fundo, os novos edifícios construídos na Fase 1 do projeto Blackwall Reach. Fonte: acervo pessoal da autora, jan. 2020.

culo XX deve ser preservada. Ao que se contesta alegando que outras obras de sua autoria já estão listadas como o conjunto de edifício do Economist Group e a Escola Hunstanton, sendo o Robin Hood Garden considerada uma obra menor dentro desse grupo, especialmente falha quanto à ideia da “streets-in-the-sky” como uma realização tardia do conceito introduzido com o projeto Golden Lane (1952), quando se apresenta o Park Hill Flats como contraponto e caso sem sucedido e suficiente para demonstrar o conceito desenvolvido pelos Smithsons e realizado por Ivor Smith e Jack Lynn em Sheffield.

O depoimento de Turner rebate esta impressão ao afirmar que os decks são suficientemente generosos para permitir a sociabilização entre os moradores.

2. Alterações técnicas necessárias à época da construção do projeto, como a escolha pela adoção de um sistema pré-fabricado de concreto, teriam comprometido o dimensionamento das escadas, cuja localização facilitava ações de vandalismo. A projeção de culpa no desenho de arquitetura não se sustenta diante da completa ausência de investimentos e assistência à uma população com limitados recursos financeiros que caracteriza a população do RHG desde seu início.

Catherine Croft (2020) foi taxativa em afirmar que, apesar do péssimo estado de conservação do edifício, nenhum problema estrutural que justificasse a demolição havia sido detectado no sistema de concreto pré-fabricado. Os danos e patologias encontrados eram o esperado após mais de 30 anos de abandono.

3. Uma aparente rejeição por parte dos moradores, o que não se apresenta através de nenhum estudo sistemático e que vai sendo refutado ao serem divulgadas as opiniões de alguns moradores.

Essa lacuna reafirma a ausência de um estudo comprometido com a elaboração da Declaração de Significância para o RHG, cuja importância vem sendo reafirmada desde o final do século XX e endossado por organismos como ICOMOS e UNESCO e organizações como DOCOMOMO.

O caso do Robin Hood Garden alerta para a necessidade de ampla discussão a acerca do legado do Movimento Moderno, reafirmando o tema da habitação social e da preservação de conjuntos urbanos construídos após a II Guerra. Entretanto, não apenas no que se refere à qualidade dos espaços e das condições higiênicas das unidades habitacionais (preocupações essenciais para as experimentações do século XX), mas quanto à inserção e participação desses grandes complexos habitacionais na dinâmica urbana contemporânea. Nesse sentido, a obra dos Smithsons em Poplar, para alguns uma experiência tardia e menor do conceito de “rua do

ar”, é um convite para o debate acerca de um projeto de habitar que articula a vida à escala urbana e a vida à escala doméstica.

The theory was that new roads would be carved through the city allowing for the development of buildings around pedestrian areas, free of cars and general traffic. They had already demonstrated this with the Economist Group of buildings in St. Jame’s, 1959-64. The Smithsons called these extended groups ‘Landcastles’: hard outer skins with soft centers. (POWERS, 2010, p.37)

Dessa maneira, Robin Hood Gardens, figura na obra dos Smithsons como uma obra de amadurecimento e na história da arquitetura e de nossa cultura urbana como a criação de espaços urbanos capazes que acolher o usuário diante do caos urbano. Essa ideia ainda resiste. O bloco leste ainda pode ser mantido e integrado a área “stress free zone”, uma das poucas áreas verdes do bairro. Uma vez que a presença dos grandes corredores de tráfego permanece, ao derrubar a barreira acústica definida pela presença do bloco de dez pavimentos e das placas de concreto, os usuários ficarão expostos aos ruídos típicos do grande centro urbano e os novos projetos não apresentam solução para isto.

O interesse econômico que impeliu a demolição, até agora parcial, desse complexo habitacional é um dos desdobramentos do que Koolhaas (2014)¹⁷ chamou de “~~¥~~ Regime”, o regime regulado pela economia de mercado que estaria transformando a arquitetura em uma arte diferente. Os argumentos que ele apresenta denuncia a violência destrutiva desse tipo de cultura e aponta a preservação como o caminho para salvação da arquitetura como campo disciplinar, no contexto do esvaziamento do significado cultural de novas formas arquitetônicas. A preservação é, então, redentora e campo de atuação para uma arquitetura capaz de mediar diálogos e ressignificar o sentido cultural dos objetos sob intervenção.

Nesse sentido, o caso do RHG denuncia, sem margens para refutação, os danos culturais, econômicos, ambientais e sociais de ações orientadas por uma cultura regida pelos interesses de uma economia de mercado que forjou a obsolescência como condição para fruição (ABRAMSON, 2016) e o novo como resposta. Os argumentos que conduziram as tomadas de decisão que permitiram a demolição do bloco oeste do Robin Hood Gardens ratificam a necessidade de ampliação do debate acerca da preservação do ambiente construído e de seu patrimônio cultural.

17- A publicação de 2014 é composta pela transcrição de duas palestras proferidas pelo arquiteto Rem Koolhaas, na *Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation*, nos anos de 2004 e 2009, que inclui comentários críticos de Jorge Otero-Pailos como suplemento.

Referências

- ABRAMSON, D. *Obsolescence: an architectural history*. New York: University of Chicago Press, 2016.
- ALLAN, J. MOMO's Second Chance – the Revaluation of the Urban Housing. In: TOSTÕES, A.; LIU, K. (Eds.). *Key Papers in Modern Architectural Heritage Conservation*. China: (s.n.). p. 16–21.
- AUSTRÁLIA, I. *Carta de Burra*. Sidney: (s.n.).
- BUSQUETS, J. Housing and City: Old Problems, New Approaches. *Modern Housing – Patrimônio Vivo*. In: *Docomomo Journal*, 2014, p. 04–09.
- CHERRY, M. Listing Twentieth-Century Buildings: the present situation. In: MACDONALD, S. (Ed.). *Modern Matters. Principles & Practice in Conserving Recent Architecture*. London: English Heritage, 1996, p. 05–14.
- CHIPPERFIELD, D. David Chipperfield. (Entrevista concedida à Ana Tostões e Michel Melenhorst). *Education and Reuse Docomomo Journal* n. 61. Lisbon, março, 2019, p. 76-80.
- CROFT, C. *Robin Hood Gardens and the Modern Heritage in England*. (Entrevista concedida a Carolina Chaves, em 23 de janeiro de 2020, Londres).
- ELEFANTE, C. The Greenest Building is...The One that Already Exist! In: *The Journal of The National Trust of Historical Preservation*, p. 26–38, 2007.
- FINCH, P. Robin Hood Gardens de-served a second life. In: *Architect's Journal*, n. 25, set. 2017.
- GEE, E. *Robin Hood Gardens Estate*. Disponível em: <<https://historicengland.org.uk/whats-new/news/robin-hood-gardens/>>. Acesso em: 23 jan. 2020.
- GLENDINNING, M. Ennobling the Ordinary. Post-war mass housing and the challenge of change. *Docomomo Journal*, n. 39, 2008, p. 04–10.
- HENKET, H.-J. Reuse, Transformation and Restoration. *Docomomo Journal*, n. 52, 2015, p. 12–13.
- HIDAKA, L.; ZANCHETI, S. A Construção da Significância Cultural das Cidades Patrimônio da Humanidade. In: *Anais do 1o Colóquio Ibero-Americano Paisagem cultural, patrimônio e projeto: Desafios e perspectivas*. Belo Horizonte – MG, 2010.
- ICOMOS INTERNATIONAL (ISC20C). *Documento de Madri-Nova Dehli*.
- KOOLHAAS, R. *Preservation is Overtaking us (GSAPP Transcripts)*. New York: Columbia Books on Architecture and the City, 2014.
- LAB, P. G. *The Greenest Building: quantifying the environmental value of building reuse*. Washington, DC.
- MAGEE, T. Politician calls for immediate demolition of Robin Hood Gardens after listing bid fails. *Dezeen*, 2015.
- MELON, A. Robin Hood Gardens and the Rehabilitation of Post-War Mass Housing in London. In: *Docomomo Journal*, n. 52, 2014, p. 16–21.
- OLCAYTO, R. It's a great place to live, absolutly. In: *Building Design2*, fev. 2008, p. 08–09.
- POWERS, A. *Robin Hood Gardens Re-visions*. London: Twentieth Century Society publisher, 2010.
- STEWART, G. *Robin Hood Gardens. The search for a sense of place*. London: (s.n.).
- TOSTÕES, A. Modern Built Heritage Conservation Policies: How to Keep Authenticity and Emotion in the Age of Digital Culture. In: *Built Heritage: conservation and revitalization. 20th-Century Heritage: Exploring the New Futures of the Recent Past*, 2018, p. 17–34.
- TURNER, C. *A small segment of a masterpiece*. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/a-small-segment-of-a-masterpiece-2>>. Acesso em: 12 fev. 2020.
- TURNER, C. *Robin Hood Gardens*. (Entrevista concedida à Carolina Chaves em 22 de janeiro de 2020, Londres).

Arquitetura efêmera: o Catetinho – palácio, museu... catedral?¹

DANTAS, Maritza; MEDEIROS, Ana Elisabete. Arquitetura efêmera: o Catetinho – palácio, museu... catedral? *Revista Docomomo Brasil*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 33-42, dez. 2021.

data de submissão: 05/08/2021

data de aceite: 20/11/2021

Maritza Dantas¹; Ana Elisabete Medeiros²

1- Arquiteta e Urbanista. Mestre em Patrimônio e Preservação, Área Teoria, História e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – UnB

maritza.dantas@gmail.com

2- Doutora. Professora Adjunta da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília

Universidade de Brasília – UnB

ana@unb.br

Resumo:

Este artigo se propõe a refletir a efemeridade na arquitetura, a partir do Catetinho, em uma perspectiva preservacionista. De caráter inicialmente efêmero, considerado a primeira construção de Brasília, o Catetinho, atualmente patrimônio cultural, averigua, em sua permanência, a estabilidade temporal da arquitetura. Por meio de pesquisa, coleta, sistematização e análise de dados documentais e referenciais teóricos, o texto segue uma linha de pesquisa histórica-interpretativa alicerçada na história e teoria da arquitetura e se aproxima de questões filosóficas. O Título “Arquitetura efêmera: o Catetinho – palácio, museu... catedral?” carrega em si o sentido das discussões subsequentes do texto. De Palácio de Tábuas a museu, o artigo defende o edifício como “catedral” da efemeridade que carrega em si uma essência ou substância que, mesmo intangível, é capaz de manter-se viva e presente na memória coletiva, criando um fio inteligível de significados, por vezes impermanente, ao longo do tempo.

Palavras-chave: Arquitetura efêmera, arquitetura moderna em madeira, patrimônio cultural.

Abstract:

This article intends to reflect on the ephemeral condition of architecture through Catetinho, using a preservationist lens. Initially made to be ephemeral, regarded as the first building in Brasilia, Catetinho currently a Brazilian National Heritage, repositio-ning through its permanence the issue of temporal stability in architecture. Using research, documental and theoretical data collection, systematization and analysis, this text follows a historic-interpretive research lineage grounded in history and theory of archi-

1- Este artigo é produto da elaboração da dissertação intitulada “Brasília, Patrimônio Moderno em madeira: desafios na preservação do Catetinho”, desenvolvida pela autora, sob orientação da Profa. Dra. Ana Elisabete Medeiros, no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília com fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

itecture that converges to philosophical discussions. The title itself “Ephemeral architecture: Catetinho – palace, museum ... cathedral?” carries the meaning of the text discussions. From “palace of planks” to a museum, this article supports its construction as a “cathedral” of ephemerality that carries within itself an essence or substance that, even being intangible, can stay alive and present in the collective memory, creating an intelligible group of meanings – often impermanent – over time.

Key words: Ephemeral architecture, modern wooden architecture, cultural heritage.

Resumen:

Este artículo tiene como objetivo reflejar lo efímero en la arquitectura, desde el Catetinho, en una perspectiva conservacionista. Inicialmente efímera, considerada la primera construcción en Brasilia, Catetinho, actualmente patrimonio cultural, determina, en su permanencia, la estabilidad temporal de la arquitectura. A través de la investigación, recopilación, sistematización y análisis de datos documentales y referentes teóricos, el texto sigue una línea de investigación histórico-interpretativa basada en la historia y teoría de la arquitectura y aborda cuestiones filosóficas. El título “Arquitetura efímera: Catetinho – palacio, museo ... ¿catedral?” lleva consigo el significado de discusiones posteriores del texto. Desde el Palacio de Tábuas al museo, el artículo defiende el edificio como una “catedral” de lo efímero que lleva dentro una esencia o sustancia que, aunque intangible, puede permanecer viva y presente en la memoria colectiva, creando un hilo inteligible de significados, a veces impermanentes en el tiempo.

Palabras claves: Arquitectura efímera, arquitectura moderna en madera, patrimonio cultural.

Introdução

Por definição, ser efêmero é condição que se contrapõe àquela da permanência. No campo da arquitetura e urbanismo, por muitos séculos, à exceção dos chamados monumentos intencionais (RIEGL, 2014), não havia a preocupação quanto à longevidade dos edifícios ou da configuração urbana das cidades, ainda que muitos tenham sobrevivido a gerações, atestando o que Milet (MILET, 1988) uma vez denominou como a “teimosia das pedras”. De um lado, é apenas em fins do século XIX e início do século XX que se pode localizar, temporalmente, no rastro tardio da Revolução Industrial e, do outro lado, da institucionalização de uma prática preservacionista nascente, as primeiras discussões e ações em prol da garantia à perenidade de edifícios reconhecidos, então, como monumentos (não intencionais) históricos e artísticos nacionais (CHOAY, 2001).

Recentemente, a ascensão da arquitetura e urbanismos modernos à categoria de patrimônio cultural colocou um novo desafio ao campo preservacionista ao desvelar a particularidade do efêmero como

caráter primeiro de certos bens exigindo, portanto, o enfrentamento da questão de fazer permanecer o que foi concebido, originalmente, para não durar (HEYNEN, 1999). Enquadram-se nessa descrição bens como a Pavilhão Alemão na Exposição Universal de Barcelona, reconstruído em 1986 (HILL, 2002), o Weissenhofsiedlung, em Stuttgart, ou o Sanatório Zonnestraal, na Holanda, e também, ainda que menos conhecido nacional e internacionalmente, o Catetinho, ou Palácio de Tábuas, em Brasília.

Primeira residência do Presidente da República em Brasília, cidade que apenas se erguia, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, o Catetinho foi construído em caráter provisório, materializado no uso da madeira, em um contexto de uma cidade moderna que se edificava em aço, concreto e vidro em um ritmo alucinante, buscando cumprir a meta de realizar cinquenta anos em cinco (KUBITSCHEK, 2000). Essa efemeridade, de certa forma, foi contrariada pelo processo de patrimonialização que, deslançado ainda nos anos sessenta do século passado foi – e vem sendo – capaz de assegurar a sua permanência no tempo.

Após revisar e visitar a narrativa arquitetônica que tem privilegiado o edifício não apenas como documento de uma época, mas também de uma tradição aparentemente eterna, o presente artigo se propõe a refletir acerca da condição de efemeridade na arquitetura a partir do Catetinho, em uma perspectiva preservacionista. Isto porque, no momento em que o efêmero, o impermanente, parecem ser as palavras de ordem de um mundo em constante e avassaladora transformação, a permanência do Catetinho em seus 66 anos de vida (1956 – 2022), 61 dos quais na qualidade de patrimônio nacional (21/07/1959), permite recolocar a questão da estabilidade temporal da arquitetura que, ao mesmo tempo que exige a permanência, ainda que do concebido como provisório, também admite ou exige mudanças.

Aproximar-se do tema da efemeridade na arquitetura por meio da perspectiva da produção do Movimento Moderno constitui o passo metodológico inicial que guia o desenvolvimento do presente artigo. É assim que a primeira parte dos Resultados apresenta algumas relações que se estabeleceram entre a produção da arquitetura e urbanismo modernos e o efêmero, o transitório, o temporário. Trata-se de criar uma base teórica sólida capaz de alicerçar as etapas posteriores, apoiada em autores clássicos como Benevolo ou, no contexto nacional, Segawa, além de outros mais recentes cujas reflexões já se aproximam da questão preservacionista, a exemplo de Heynen.

A primeira, dentre essas etapas posteriores, vem a ser a que discute, ainda por meio da pesquisa, sistematização e análise teóricas, de que maneira as

relações anteriormente estabelecidas entre o provisório, de um lado, e a produção da arquitetura e urbanismo modernos, de outro lado, refletem-se na prática preservacionista, no momento em que esta passa a reconhecer essa mesma arquitetura e urbanismo como objetos de preservação. Para tanto, autores como Macdonald, Armada ou Manoliu e Gradinaru revelam-se fundamentais.

Na sequência dos passos metodológicos cabe, então, apresentar o objeto de estudo, na sua dupla acepção identitária, ou seja, efêmero, como primeira residência oficial e provisória do então Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira em Brasília, e permanente, na qualidade de patrimônio histórico e artístico nacional. Novamente, aqui, as etapas de coleta e sistematização de documentação, sobretudo aquela de caráter primário, capaz de apresentar o edifício enquanto construção e monumento, são necessárias. A estas etapas se segue a análise do material obtido junto a arquivos, bibliotecas e órgãos públicos tais como o ArPDF – Arquivo Público do Distrito Federal, o IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a SECULT – Secretaria de Cultura do Distrito Federal, a BCE – Biblioteca Central da Universidade de Brasília, entre outros. Por fim, de maneira a encerrar os Resultados de forma a conduzir às discussões, soma-se a essa sequência de pesquisa teórica a ida ao campo para a apreensão *in loco* do edifício, do monumento.

As Discussões trazem à tona, à luz dos passos precedentes, aspectos a partir dos quais se torna possível visitar a narrativa arquitetônica dominante em torno do que permanece pois, conforme o texto atesta, torna-se possível vislumbrar até mesmo no efêmero, patrimonializado eterno, uma impermanência que, de alguma maneira, perdura.

Resultados

Movimento moderno e efemeridade

A modernidade, *per se*, é fugaz, está em constante mudança. Na arquitetura moderna, em sua gênese, a ideia de dinamismo não apenas era real, como era desejável, trazendo à tona a noção da transitoriedade material às concepções arquitetônicas. A ânsia do novo e do melhor, combinado ao avanço tecnológico da época, formaram o que Heynen (HEYNEN, 1999) assinala como o “subconsciente” do estilo moderno. Sumariamente, o modernismo não se preocuparia apenas com fachadas representativas e com volumes monumentais; em vez disso, seu objetivo era criar novos relacionamentos espaciais alicerçados em uma lógica estrutural. Abertura, leveza e flexibilidade associavam-se a outras palavras de ordem no *Novo Edifício*: racionalidade, funcionalidade, tecnologia, experimentação: “Perdemos o sentido do monumental, do pesado, do estático; enriquecemos nossa sensibilidade com um

gosto da luz, do prático, do efêmero e do rápido (...). Cada geração terá que construir sua própria cidade.” (HEYNEN, 1999, p. 36)

Nesse primeiro momento, alguns profissionais promoviam a ideia de que sempre que o objetivo de uma obra mudasse, a forma perderia seu direito de existir e o projeto deveria ser adaptado ou demolido por completo. Os edifícios eram considerados utilitários, com uma vida útil limitada por definição e, ocasionalmente, até como “descartáveis”. Diversos arquitetos, a exemplo do holandês Jan Duiker, autor do Zonnestraal, estabeleceu o sanatório com “prazo de validade” de trinta anos com a convicção de que a tuberculose seria exterminada. Duiker conseguiu equilibrar os requisitos do programa e a vida útil, criando uma estrutura de beleza exuberante, mas de grande fragilidade ao tempo (JONGE, 2003). Apesar dessas limitações impostas pelo seu conceito, o edifício perdura e é atualmente reconhecido como patrimônio cultural da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Para Armada (ARMADA, 2012) outra questão crucial quando se trata da expressão da temporalidade na arquitetura é do seu potencial de ser desconstruído e fragmentado ao longo do tempo. Nesse viés, a pré-fabricação, processo muito utilizado no modernismo, não é sinônimo da partição da composição, porém quase sempre implica nela. Os elementos de construção, geralmente com design modular, são pré-montados em um ambiente controlado com maior precisão e planejamento, da mesma forma, os elementos móveis permitem que o edifício se transforme facilmente. Benevolo (BENEVOLO, 1994) salienta que a utilização dos produtos fabricados em série vai além das questões pontuadas acima. O autor defende que desempenharam um importante papel no resultado arquitetônico. Em outras palavras, revelavam a convergência dos meios técnicos e dos meios representativos, estabelecendo novos relacionamentos e significados entre tecnologia e expressão formal.

Por fim, destaca-se o papel fundamental que as Exposições Universais, mostras temporárias de produtos e projetos, desempenharam na experimentação e divulgação da arquitetura do século XX. Esses locais tornaram-se um potente veículo de transmissão do pensamento moderno, sua arquitetura e seu planejamento urbano, disseminando-os para além das cenas intelectuais. Diante disso, causou-se um grande impacto na forma como a população percebe não somente tais aspectos, mas, por extensão, como ela compreende a cidade e sociedade nas quais se insere. O apelo promocional necessário a essas estruturas, associado à condição provisória, favoreceu seu caráter experimental, atuando como laboratórios sobre questões técnicas, conceituais, estéticas e espaciais, entre outras possíveis. Por um

lado, a sua efemeridade permitiu aos arquitetos desenvolverem projetos experimentais, materializarem ideias e ideais, demonstrando, dessa forma, que o pensamento arquitetônico era avançado em relação à produção física da arquitetura da época, o que torna essas construções verdadeiras expressões artísticas do tempo. Por outro lado, alguns dos edifícios e monumentos lançados nesses eventos tiveram tamanha relevância, num contexto local ou global, que se mantiveram intactos até os dias atuais ou foram reconstruídos, transcendendo o propósito de efemeridade inicial, legitimando-se como produtos icônicos do modernismo a exemplo da Torre Eiffel e do Pavilhão de Barcelona de Mies Van der Rohe.

Do moderno efêmero ao efêmero moderno

“(...) and the ephemeral was there to stay.” (MANOLIU & GRADINARU, 2017, p.6). É bem verdade que, ainda que inadvertidamente, a Torre Eiffel, o Grand e o Petit Palais estavam ali para ficar. E não apenas lá permanecem, na Paris do tempo presente, como parecem ter garantidos um futuro duradouro, por reconhecimento global, mesmo que não constem da Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO.

Macdonald (MACDONALD, 2009), ao abordar os desafios na conservação dos bens do século XX, chama a atenção para a necessidade de diferenciar os edifícios pensados intencionalmente como estruturas temporárias daqueles concebidos sem a intenção de permanência ou de impermanência, apenas alicerçados na crença no uso de componentes manufaturados ou ainda experimentais cuja materialidade, a despeito de expressar permanência, acabou se revelando de fácil deterioração, tendo por resultado um reduzido ciclo de vida (IDEM, p.04). Talvez porque as atenções da teoria e da crítica no campo da arquitetura e urbanismo têm se voltado para esses últimos, como demonstram as discussões da própria Macdonald (MACDONALD, 2013) e de outros autores como Moreira (MOREIRA, 2011) e Lira (LIRA, 2015), preocupados em discutir as potencialidades e desafios ou debater as opções da “mínima intervenção” ou da “reversibilidade” devido a menor expectativa de vida dos bens modernistas, interessa, aqui, sobretudo os primeiros. Até porque, uma vez patrimonializados, esses também suscitam as mesmas preocupações dos últimos.

Parte-se, portanto, da verdade de que uma parcela da expressão arquitetônica do Movimento Moderno foi concebida como transitória. Trata-se de um fato que a prática preservacionista, ao reconhecer a arquitetura e urbanismo modernos como objetos de preservação, viu-se obrigada a encarar e problematizar. Como vencer a contradição em fazer permanecer o que, inicialmente, foi pensado e executado como provisório e impermanente?

Retirar da condição de impermanência o que, a princípio, foi concebido como tal, exige da prática preservacionista lidar não apenas com a questão da matéria de que é feito o bem patrimonial, mas também do conceito ou substância a partir do qual ele se materializa. É verdade que a relação matéria e substância vem sendo tratada, recentemente, no âmbito da autenticidade e integridade na preservação do patrimônio modernista por diversos autores, entre os quais podemos destacar Heynen, Lira e Jokilehto. Trata-se de uma discussão que aborda, especialmente, as formas pelas quais seria ou não adequado intervir nesses bens, se priorizando a mínima ou a máxima intervenção física e, assim, conseqüentemente, a matéria ou a substância, respectivamente. É verdade que os bens modernistas de caráter inicialmente efêmero também estão sujeitos a esse tipo de reflexão, mas suscitam diferentes perspectivas, além de requisitarem outras, a reconstrução sendo uma delas.

Reconstrução, segundo a Carta de Burra, é

(...) o restabelecimento, com o máximo de exatidão, de um estado anterior conhecido; (...) A reconstrução não deve ser confundida, nem com a recriação, nem com a reconstituição hipotética, ambas excluídas do domínio regulamentado pelas presentes orientações (CURY, 1995, p. 283).

Percebida, no campo preservacionista, como uma intervenção de exceção, a reconstrução é admitida tão somente em casos de “necessidade estabelecida” decorrentes de processos contingentes como impactos ambientais ou fenômenos da natureza inesperados. Há ainda a reconstrução que resulta dos processos propositalmente criados, aqueles que pressupõem a destruição intencional de algo considerado imperfeito, de modo a permitir a sua reconstrução de forma distinta e melhorada (CAVALCANTI e MEDEIROS, 2017). Mas, essa não se aplica a bens patrimoniais, cujos valores reconhecidos exigem permanência, em vez de mudança. Nesse sentido, como justificar a reconstrução de bens modernistas que não pode ser enquadrada nem como resultado de processos propositalmente criados tampouco como processos contingentes, como é o caso de edifícios modernistas efêmeros?

Nesses casos, é preciso notar, não se trata apenas de patrimonializar monumentos não-intencionais. Afinal, diferentemente dos bens ditos “tradicionais”, as materializações da arquitetura como estruturas provisórias não somente não foram concebidas ou edificadas como patrimônio, como também parecem negar, em seu inerente caráter de transitoriedade, a permanência em um tempo futuro. Como lembra Armada:

Buildings that have survived (or not survived) over the centuries reveal different cultural at-

titudes toward permanence which transcend issues of architecture alone and go on to demonstrate a philosophy towards the world and life itself (Armada, 2012, p. 8).

Ser efêmero seria, então, uma escolha filosófica. Segundo Manoliu e Gradinaru (MANOLIU e GRADINARU, 2017), a arquitetura das Exposições Universais seria a materialização, a representação concreta do mundo real em expressões metafóricas das possibilidades e potencialidades latentes, de valores, conceitos e ideias cuja concretude estava fadada ao desaparecimento: donde a sua força ao promover o aprendizado didático da experiência material e substancial do efêmero.

Nesse sentido, a efemeridade da arquitetura modernista a permite escapar do problema do lugar. Isto porque um dos preceitos da arquitetura modernista, pelo menos daquela associada ao *International Style*, vem a ser o da universalidade, ou seja, a capacidade de cumprir a sua função por meio da adoção da mesma forma aqui, ali ou em qualquer lugar. Ora, em se tratando da experiência transitória do efêmero nos edifícios provisórios modernistas, a questão do “onde” não se coloca, apenas a do “quando” que, nesse caso, originalmente seria o ontem. Um ontem tornado hoje e amanhã pelo processo de patrimonialização.

Tal processo, cujo cerne consiste no reconhecimento ou atribuição de valores, parece, portanto, negar o valor intencional de provisoriedade ou, na melhor das hipóteses, se apoiado em Riegl (RIEGL, 2014), reconhece os valores contemporâneos do “culto aos monumentos”. O processo de patrimonialização entende o efêmero, portanto, como permanente e, ao fazê-lo, redefine-o.

Resultado de um debate bem mais amplo, ancorado no entendimento do meio natural e cultural como em estado de permanente mudança, a redefinição do efêmero pela prática preservacionista parece propor o método paradoxal de buscar a permanência por meio de transformações, quer seja da matéria, quer seja nos valores. Na verdade, seriam exatamente essas mudanças a condição *sine qua non* de sua permanência.

Como situar, nesse contexto, o Catetinho?

Catetinho: residência provisória, patrimônio eterno

O palácio do Catetinho ou o “palácio de tábuas”, nomeado em alusão ao Palácio Presidencial do Rio de Janeiro, o Catete, foi considerado o primeiro edifício da nova capital brasileira. Idealizado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, visava abrigar o presidente Juscelino Kubitschek (também conhecido como JK) ao longo de suas visitas às obras de Brasília. De

fato, serviu como moradia provisória e escritórios para os executivos da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) no canteiro de obras apesar do presidente, esporadicamente, pernoitar no local (MENNUCCI e PALAZZO, 2018). Para JK, a construção do Catetinho marcou “o passo inicial de uma gigantesca escalada” (KUBITSCHKEK, 2000, p. 61) da transferência da capital do Rio de Janeiro para o interior do país. A construção iniciou-se em 24 de outubro de 1956 e durou apenas 10 dias, por mérito, principalmente, de um gerador que possibilitou o uso de energia elétrica na obra.

O edifício, atualmente Museu, está implantado em sítio que fica a, aproximadamente, vinte quilômetros do Plano Piloto projetado por Lucio Costa.

São incertos os registros documentais que indiquem a escolha do local que receberia a construção. Entretanto, aponta-se que um dos fatores para tal decisão tenha sido a relativa proximidade ao canteiro de obras com distância suficiente para evitar interferência da ocupação no desenho urbano da futura capital (DANTAS e MEDEIROS, 2019). Ademais, o terreno tinha potencial para pouso e decolagem de aeronaves.



Figura 1 – Localização do Catetinho com relação ao Plano Piloto de Brasília. Esquema elaborado pelas autoras.



Figura 2 – Vista aérea do Catetinho, destacando sua implantação no terreno. Fonte: IPHAN (2017, p.139).

Apesar de seu caráter inicialmente provisório, o projeto de Niemeyer privilegiou princípios modernistas: o volume horizontal elevado sobre pilotis abriga os principais cômodos do palácio – quartos e banheiros, a sala de despachos e o bar –, localizados no primeiro pavimento, acessados por meio de uma escada disposta na fachada principal. A varanda contínua em balanço, alocada igualmente na porção frontal da edificação, também é a circulação principal dos ambientes. A planta segue lógica modular, sendo as paredes divisórias dos cômodos superiores coincidentes aos eixos estruturais definidos pelos pilares no térreo.

Um depósito central em alvenaria no piloti organiza o espaço remanescente em duas partes, sendo uma delas utilizada para refeições. O sistema construtivo pode ser descrito como *woodframe*, que se caracteriza por um entremeado de ripas de madeira dispostas vertical e horizontalmente, recobertas por revestimento madeirado de peças ligeiramente sobrepostas, fixadas em método escamado. A cobertura de telha metálica é em meia água e seu caimento sutil e sem beirais dá a impressão, no conjunto da composição, de ser praticamente plana.



Figura 3 – Vista da fachada frontal do Catetinho. Fonte: acervo pessoal das autoras.



Figura 4 -Vista em perspectiva do Catetinho. Fonte: acervo pessoal das autoras.

Alves (2014) argumenta que, para Niemeyer, a madeira não seria apropriada para a concepção de uma arquitetura universalista e plástica. Para a autora, o Catetinho era um ensaio pontual no qual o arquiteto investigava a associação desse material ao desenho moderno – apesar do edifício ser o primeiro de uma série de projetos efêmeros em madeira no decorrer da constituição da nova capital, como a Escola Júlia Kubitschek da Vila Metropolitana, o primeiro terminal de passageiros provisório do Aeroporto Internacional de Brasília e o primeiro hospital da capital, o HJKO. Schlee (2016), em contrapartida, destaca que essa escolha pela madeira unicamente reforça o caráter provisório da edificação e salienta que, todavia, “não faltou pedigree (...) e nem prole, uma vez que iria servir de verdadeiro molde para o estilo candango que se alastraria” (SCHLEE, 2016, p. 98), visto que diversas constantes projetuais (elevação de volume longilíneo sobre pilotis) foram posteriormente replicadas em obras significativas e “definitivas” do autor na capital. Foi justamente em uma obra de uso efêmero que se “gestaram alguns dos discursos arquétipos que iriam doravante povoar a arquitetura brasileira” (SEGAWA, 2010, p. 95).

que não havia normativa para limite de idade (MENNUICCI e PALAZZO, 2018) – fato que impactou diretamente no tombamento, ou reconhecimento do Catetinho, como patrimônio cultural brasileiro.

Em 30 de junho de 1959, com a inauguração do Palácio da Alvorada, residência oficial da presidência da República em Brasília, JK e convidados deixaram de frequentar o Catetinho. Contudo, em 21 de julho de 1959, por solicitação pessoal de Kubitschek, o Palácio de tábuas foi inscrito no Livro do Tombo Histórico do Patrimônio Nacional (Dantas & Medeiros, 2019). Apesar da singularidade do bem, houve dificuldade em apreender sua significância cultural, não em virtude de ser um exemplar do Moderno, conforme argumentos enunciados por Macdonald (2013) e Prudon (2008), mas pelo edifício per se: temporário, em madeira, aos moldes de barracão de obra e rejeitado como ícone arquitetônico da época. Conforme já pontuado, com a inauguração do Palácio da Alvorada em junho de 1958, o presidente e convidados deixaram de frequentar o Catetinho e em julho de 1959, por solicitação do próprio Kubitschek, o Palácio de tábuas foi tombado.



Figura 5 – Fachada frontal da Escola Júlia Kubitschek. Fonte: IPHAN, 2017, p.170.

Do mesmo modo que a arquitetura modernista consolidou-se na cultura brasileira no século XX, esta desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento de procedimentos formais e ideológicos para a preservação dos bens culturais do país, haja vista que os técnicos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), instituição fundada em 1937, eram, majoritariamente, intelectuais e artistas do Movimento Moderno (MENNUICCI e PALAZZO, 2018). Seu ativismo estético e político ecoa inclusive nos dias atuais, tendo influenciado desde políticas de conservação até a seleção de propriedades a serem listadas, ocorrendo casos de projetos de suas autorias serem indicados como patrimônio – dado

A princípio, surpreende a brevidade do pedido de proteção institucional de um bem com apenas três anos de existência que não carregava valor de antiguidade (RIEGL, 2014) no Livro do Tombo Histórico. Entretanto, do mesmo modo que a arquitetura moderna consolidou-se na cultura brasileira no século XX, essa desempenhou papel fundamental no desenvolvimento de procedimentos formais e ideológicos para a preservação dos bens culturais do país. O instrumento de legitimação das decisões de salvaguarda era de responsabilidade dos técnicos do SPHAN que, na época, eram, majoritariamente, intelectuais e artistas do Movimento Moderno. Seu ativismo estético e político repercu-

te, inclusive, nos dias atuais, tendo influenciado desde políticas de conservação até a seleção de propriedades a serem listadas, ocorrendo casos de projetos de suas próprias autorias serem indicados como patrimônio – dado que não havia normativa que delimitava idade mínima para tal (MENNUCCI e PALAZZO, 2018).

É indispensável elucidar que a concepção do Catetinho criou uma forma de fazer “arquitetura modernista candanga”, conforme denominada por Schlee (SCHLEE, 2016), que, a rigor, seria um estilo de matriz corbusiana, aos moldes do Brazilian Style, contudo, temporário e em madeira. O Palácio de tábuas serviu como modelo prolífero para uma série de produções provisórias em madeira² cujos traçados seguiam o seu perfil estilístico, mas que, posteriormente, foram reproduzidas da mesma forma nos edifícios definitivos de Brasília, como no Hotel Brasília Palace e, especialmente, nos prédios residenciais do Plano Piloto.

Mesmo tão modesto, não faltou pedigree ao Catetinho, versão povera do Park Hotel (1944), em Nova Friburgo, de Lucio Costa. E nem prole, uma vez que iria servir de verdadeiro molde para o estilo candango que se alastraria... (SCHLEE, 2016, p. 98)

Contudo, Ao contrário das diversas obras prontamente inscritas no Livro das Belas Artes, esse foi inscrito no Livro do Tombo Histórico, tendo seus atributos artísticos e sua singularidade arquitetônica desprezados pelos técnicos responsáveis pelo acatamento. A institucionalização prematura de bens do Modernismo nacional não foi excepcional para o Catetinho e consistia prática corriqueira de caráter preventivo, comemorativo ou como culto e homenagem aos personagens responsáveis pelo estabelecimento do Modernismo no cenário do país.

Se por um lado, há o entendimento que o tombamento é a principal ação de proteção de edifícios de interesse cultural, por outro lado, para o Catetinho, atesta-se que a reconhecimento da sua significância foi imprecisa, já que suas qualidades artísticas não foram constatadas nem no Dossiê, nem no discurso de tombamento. A partir da análise desses documentos, evidencia-se o acatamento do RP-1 como pressão política de JK e não como interesse em salvaguardar o bem para a posteridade. A denotação de que o Catetinho não passava de um barracão em madeira e a citação de Niemeyer como autor apenas como formalidade comprovam esse fato. Ademais, contrariando o prognóstico, o Catetinho perdura como patrimônio histórico e artístico nacional, ainda que essa permanência suscite algumas discussões.

2- A exemplo da Escola Júlia Kubitschek da Vila Metropolitana, do primeiro terminal de passageiros provisório do Aeroporto Internacional de Brasília e do Catetão.

Discussões

No âmbito das discussões acerca da efemeridade a partir da perspectiva da reconstrução, não cabe o Catetinho. Mas também, ainda que o edifício seja percebido como ponto de partida para a produção do modernismo no *far west* candango (SCHLEE, 2016), não parece possível enquadrá-lo em meio aos casos de uma provisoriade alicerçada em uma escolha filosófica cuja força estaria exatamente no aprendizado didático da experiência material e substancial do efêmero. O efêmero, aqui, parece derivar da necessidade imediata de cumprir uma função. Daí a escolha da madeira, provavelmente seguindo a tradição dos chamados barracões de obra, embora expressando a busca por uma qualidade estética nestes ausentes.

De qualquer maneira, o reconhecimento do bem como patrimônio nacional, ao negar o valor intencional de provisoriade destacando-lhe aquele histórico, também atesta o valor contemporâneo “riegliano” do culto dos monumentos, ao mesmo tempo em que pede o enfrentamento de algumas especificidades, particularmente no que diz respeito à preservação da madeira.

Para Perpétuo (PERPÉTUO, 2015), a conservação do acervo de edificações em madeira na capital federal pressupõe questões bastante complexas: a escolha do material não diminui sua importância, contudo a maior parte dessas edificações foram idealizadas com a explícita determinação de descontinuação. Devido a sua maior vulnerabilidade, sem o cuidado adequado, após vinte anos de vida, mesmo edifícios reconhecidos com atributos de “monumento” estavam se deteriorando.

Armada, entretanto, reflete que é nessa fragilidade que habita a beleza da impermanência:

Materiality is a way of showing temporal change in architecture. While some materials express permanence and show aging over time, other materials express lightness and deteriorate easily. These material studies contrast materials used to express monumentality with those that are ephemeral and light, lasting a short amount of time or are flexible and sensitive to change (ARMADA, 2012, p. 32).

O Catetinho, nesse cenário, não é uma exceção à regra. Edificado em madeira, sobrevivente em um clima de extremos que o obriga a viver em seus limites, entre os seis meses de estação seca e os outros seis de estação chuvosa, o edifício passou por severos processos de deterioração e muitas das suas peças foram substituídas trazendo à tona o problema da autenticidade, da permanência e fazendo lembrar a questão filosófica do navio de Teseu (MEDEIROS, 2017). Tudo indica que, materialmente falando, e levando em consideração o ponto de vista ocidental,

pouco do edifício que hoje resiste em sua forma e substância preserve peças originais, submetidas a toda sorte de patologias (MENNUCCI e PALAZZO, 2018). Mas, se segundo Brandi (2017), em seu primeiro axioma, ao restauro cabe agir sobre a matéria, restando à sociedade restaurar a sua verdade estética, o edifício permaneceu na impermanência, tendo encontrado a imortalidade em ciclos de reconstruções parciais e adaptações, inclusive de valores de uso que o transformaram de residência provisória em museu, patrimônio histórico e artístico nacional.

Se, por um lado, Lucio Costa defende que a arquitetura moderna é “coisa mental, não questão de material” (ALVES, 2014, p. 91), por outro lado, Manoliu e Gradinaru discutem que em um mundo de modelos imutáveis, a arquitetura efêmera é aquela que permite ser e tornar-se: por não possuir qualidades fixas, se molda àquilo que contém e, como tal, tem o potencial de se tornar símbolo. E era esse o sentimento provocado pelo palácio de tábuas em JK:

O Catetinho constituiu, pois, um símbolo. Foi ele a flama inspiradora que me ajudou a levar à frente (...) A mística do Catetinho foi, pois, precursora — dada a emulação que provocou — da mística de Brasília, consubstanciada em pioneirismo, em espírito de criação e na determinação de enfrentar e vencer o que parecia impossível (KUBITSCHKE, 2000, pp. 60-61).

Uma arquitetura provisória é aquela projetada para existir por um curto período de tempo e depois desaparecer, proporcionando uma experiência fugaz e deixando somente uma memória. Porém, maximizar essa sensação também servirá para maximizar o impacto emocional que um edifício temporal cria (ARMADA, 2012). Ao longo da história, fragmentos de tudo, desde edifícios a corpos humanos, sacralizados em relíquias, foram resguardados devido aos significados que carregam: por isso os preservamos.

Para Manoliu e Gradinaru, o protótipo para toda a arquitetura efêmera seria a Tábua das Leis ou os 10 Mandamentos de Moisés. Os autores explicam que, a despeito das suas dimensões e material, as tábuas continham a presença do Divino, revelando-se como um templo capaz de abrigar toda a essência do cosmos. Daí a referência que fazem aos edifícios efêmeros tornados ícones culturais como verdadeiras catedrais da efemeridade, posto que carregam em si uma essência ou substância que, mesmo que intangível, é capaz de manter-se viva e presente na memória coletiva, criando um fio inteligível de significados, por vezes impermanente, ao longo do tempo.

Catetinho: palácio, museu ... catedral? Parece que, ao fim e ao cabo, é na efemeridade que reside a permanência.



Figura 6 – Visão da estátua de JK para o Catetinho. Fonte: acervo pessoal das autoras.

Referências

- ALVES, T. *Madeira na arquitetura moderna brasileiras*. São Paulo: Trabalho de conclusão de curso. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2014.
- ARMADA, J. *Sustainable Ephemeral: Temporary Spaces with Lasting Impact*. Acesso em novembro de 2019, disponível em Syracuse University Honors Program Capstone Projects: https://surface.syr.edu/honors_capstone/111
- BENEVOLO, L. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BRANDI, C. *Teoria da restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.
- CAVALCANTI, G., & MEDEIROS, A. E. (2017). A preservação do patrimônio cultural no contexto da reconstrução de cidades: o caso de São Luiz do Paraitinga. In: *Simpósio Científico – ICOMOS 2017*. Belo Horizonte: ICOMOS, 2017.
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- CURY, I. *Cartas Patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 1995.
- DANTAS, M., MEDEIROS, A. E. Brasília modernista e o uso da madeira: tombamento e desafios na preservação do Catetinho. In: *13 Seminário Docomomo Brasil*. Salvador: Docomomo Brasil, 2019.
- HEYNEN, H. *Architecture and modernity: a critique*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- HEYNEN, H. *Questioning Authenticity. Repenser les limites: l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*. Paris, 2005.
- HILL, J. Weathering the Barcelona Pavilion. *The Journal of Architecture*, n. 7, 2002, p. 319-327.
- IPHAN. *Inventário do Catetinho* (Vol. 1). Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Superintendência do Iphan do Distrito Federal, 2017.
- JOKILEHTO, J. Authenticity: the question of truth. In: C. ARISTIMUNHA, L. FAGUNDES, M. LORETE, *Preservação do Patrimônio Cultural*. Porto Alegre: Museu da UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2013.
- JONGE, W. "Zonnestraal": Restoration of a transitory architecture. In: *Seventh International DOCOMOMO Technology Seminar*. Vyborg: Docomomo, 2003.
- KUBITSCHKE, J. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, 2000.
- LIRA, F. *Patrimônio Cultural e Autenticidade: Montagem de um sistema de indicadores para o monitoramento*. Tese de Doutorado. Recife: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco, 2009.
- LIRA, F. Por uma agenda das discussões sobre a conservação da arquitetura moderna. In: *Conservação do Patrimônio no Brasil – Teoria e Prática*. Olinda: CECI, 2015, p. 26 – 37..
- MACDONALD, S. Materiality, monumentality and modernism: continuing challenges in conserving twentieth-century places. In: *(Un)Loved Modern*. Sidney: ICOMOS Australia, 2009.
- MACDONALD, S. Modern Matters: Breaking the Barriers to Conserving Modern Heritage. In: *Conservation Perspectives – The GCI Newsletter*, 2013, p. 28.
- MANOLIU, R., GRADINARU, T. Cathedrals of ephemerality: impermanence as symbol. *4th International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts*. Bulgária, 2017.
- MEDEIROS, A. E. Arte e Verdade na arquitetura: uma reflexão a partir da perspectiva preservacionista. In: *Revista de Estética e Semiótica*, 7, 2017, p. 79-100.
- MENNUCCI, M., & PALAZZO, P. Catetinho: The first presidential house in Brasilia, Brazil. In: *International Congress on Construction History: Building Knowledge, Constructing Histories*. Bruxelas: CRC Press, 2018, p. 927-934.
- MILET, V. *A teimosia das pedras: um estudo sobre a preservação do patrimônio ambiental no Brasil*. Olinda: Prefeitura de Olinda, 1988.
- MOREIRA, F. D. Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna. In: *Revista CPC*, n. 11, 2011, p. 152-187.
- PERPÉTUO, T. *Uma cidade construída em seu processo de patrimonialização: modos de narrar, ler e preservar Brasília*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015.
- RIEGL, A. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SCHLEE, A. *Far West & Modernismo Candango*. In: C. COMAS, M. PEIXOTO, MARQUES, *Madeira: Primitivismo e tecnologia na arquitetura do cone sul-americano, 1930/1970*. Porto Alegre: Uniritter, 2016.
- SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

PROJ_E.TO

A Fachada e a Grelha – Edifícios Bristol e Júlio Barros Barreto

ESKINAZI, Mara Oliveira e PENTER Pedro Engel. A Fachada e a Grelha – Edifícios Bristol e Júlio Barros Barreto. In: *Revista Docomomo Brasil*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 43-55, dez. 2021.

data de submissão: 05/08/2021
data de aceite: 20/11/2021

Mara Oliveira Eskinazi¹, Pedro Engel Penter²

1- Doutora em Urbanismo (PROURB FAU UFRJ)
Professora Associada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro

maraeskinazi@fau.ufrj.br

2- Doutor em Arquitetura (PROARQ FAU UFRJ)
Professor Adjunto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro
pedroengel@fau.ufrj.br

Resumo:

Em *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, Fanelli e Gargiani analisam planos de fechamento dos edifícios para elaborar uma história das soluções envolvendo o trinômio espaço, estrutura e fechamento. Seguindo este espírito, nos propomos a olhar para a arquitetura residencial produzida pela Escola Carioca de arquitetura moderna a partir da articulação entre fachada e grelha, indagando como elementos de estrutura e fechamento são combinados para estabelecer distintos modos de relacionar interior e exterior. Analisaremos os planos de fechamento de dois edifícios representativos desta produção: edifício Júlio Barros Barreto (1947-50, Irmãos Roberto); e edifício Bristol (1950, Lucio Costa). O objetivo é examinar soluções de fachada para o corpo dos edifícios endereçando dois temas caros para a arquitetura moderna brasileira: a fachada entendida como transição dilatada entre interior e exterior, e o emprego de filtros como dispositivos arquitetônicos polivalentes, que atuam com função de proteção, mas também como dispositivos plásticos. **Palavras-chave:** fachada, grelha, Escola Carioca de arquitetura moderna.

The Facade and the Frame – Buildings Bristol and Júlio Barros Barreto

Abstract:

In *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, Fanelli and Gargiani analyze building's closure plans to elaborate a history of solutions involving the trinomial space, structure, and closure. Following this spirit, we aim to look at the housing architecture produced by the Carioca School of modern architecture from the articulation between its facade and frame, asking how the elements of structure and closure are combined to establish different ways of relating interior

and exterior. We will analyze the closure plans of two representative buildings of this production: Júlio Barros Barreto building (1947-50, Irmãos Roberto); and Bristol building (1950, Lucio Costa). The objective is to examine facade solutions for the body of the buildings, addressing two expensive issues for modern Brazilian architecture: the facade understood as dilated transition between interior and exterior, and the use of filters as multipurpose architectural devices, which act as protective elements, but also as plastic devices.

Key words: facade, frame, Escola Carioca of modern architecture.

La Fachada y el Frame – Edifícios Bristol y Júlio Barros Barreto

Resumen:

En *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, Fanelli y Gargiani analizan los planes de cierre de los edificios para desarrollar una historia de las soluciones relacionadas con el trinomio espacio, estructura y cierre. Siguiendo este espíritu, proponemos colocar a la mira la arquitectura residencial producida por la Escuela Carioca de arquitectura moderna a partir de la articulación entre fachada y frame, indagando cómo se combinan los elementos de estructura y cierre para establecer diferentes formas de relacionar interior y exterior. Analizaremos los planes de cerramiento de dos edificios representativos de esta producción: Júlio Barros Barreto (1947-50, Irmãos Roberto); y Bristol (1950, Lucio Costa). **Objetivo** es examinar las soluciones de fachadas para los edificios, abordando dos temas caros para la arquitectura moderna brasileña: la fachada entendida como transición dilatada entre interior y exterior, y el uso de filtros como dispositivos arquitectónicos multipropósito, que actúan con función de protección, pero también como dispositivos plásticos.

Palabras clave: fachada, frame, Escola Carioca de arquitectura moderna

Introdução: Espaço, estrutura e fechamento

Em seu livro *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, Fanelli e Gargiani analisam os planos de fechamento dos edifícios para elaborar uma história das soluções envolvendo o trinômio espaço, estrutura e fechamento (FANELLI; GARGIANI, 2014). Seguindo este espírito, o presente artigo propõe olhar para a arquitetura residencial multifamiliar produzida pela Escola Carioca¹ de arquitetura moderna a partir da articulação entre seus planos de fachada e suas grelhas estruturais, indagando como os elementos de estrutura e fechamento

1- O termo Escola Carioca é o nome dado à parte da produção da arquitetura moderna brasileira sediada no Rio de Janeiro, disseminada entre os anos 1930 e 1950, e liderada por Lucio Costa, intelectualmente, e por Oscar Niemeyer, formalmente. Tal produção mereceu esta qualificação por ter desenvolvido características próprias, e assim ganhou destaque na historiografia da arquitetura moderna como uma renovação de grande relevância.

são combinados para estabelecer distintos modos de relacionar os espaços interior e exterior. A escolha por edifícios modernos se justifica pois foi a partir deles que a fachada perdeu sua função estrutural, o que gerou um novo horizonte de possibilidades de articulação espacial. Já a escolha pela Escola Carioca se justifica por ela ter sido um dos destaques da produção moderna residencial brasileira, legado cuja fecundidade talvez não esteja esgotada. Assim, analisaremos, a partir de redesenhos em escala ampliada, os planos de fechamento de dois edifícios representativos desta produção: o edifício Júlio Barros Barreto (1947-50), dos irmãos Roberto; e o edifício Bristol (1950), no Parque Guinle, de Lucio Costa.

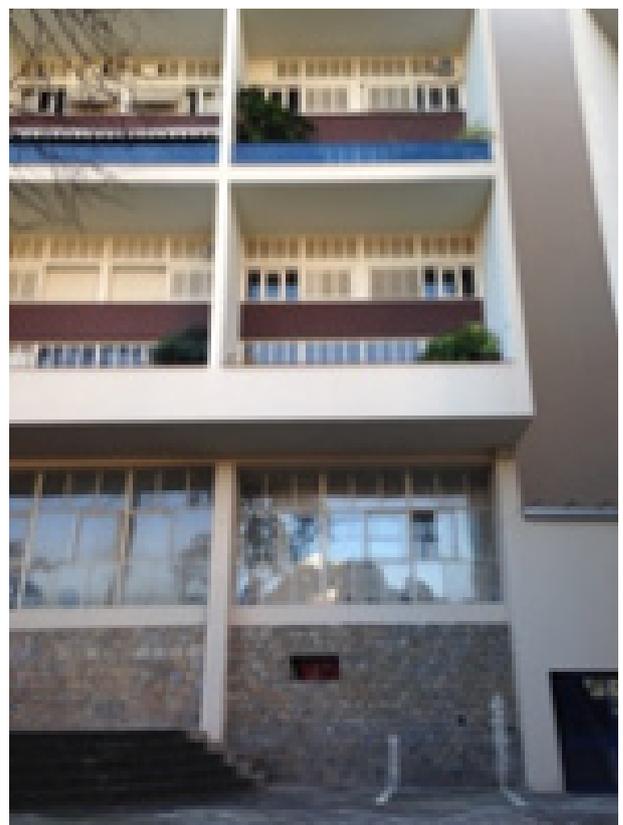
O objetivo é examinar soluções de fachada para o corpo dos edifícios relacionando-as com os modos de habitar e endereçando, em especial, dois temas substancialmente caros para a arquitetura moderna brasileira: a fachada entendida como transição dilatada entre interior e exterior, e o emprego de filtros como elementos de proteção, resguardo e como dispositivos plásticos. O estudo destes elementos e seus processos compositivos implica abordar questões arquitetônicas recorrentes na produção moderna, tais como: as relações entre estrutura e vedação, e entre estrutura e espaços internos; a composição a partir da estrutura recuada; os diferentes tipos de filtros utilizados; a relativização da separação entre ar interno e externo; o emprego da varanda como dispositivo tradicional transposto para o edifício em altura, entre outras. E um dos meios de construir esse repertório é perseguir a reciprocidade entre as intenções por trás do projeto arquitetônico e os imperativos da construção, e em particular o papel da técnica. Por fim, o tema relaciona-se também com a forma como os planos de fechamento se articulam para estabelecer diálogos entre interior e exterior dos edifícios, diferenciando os âmbitos privado e público, definindo fronteiras e transições entre estes domínios, e com isso ajudando a entender que tipo de cidade essas arquiteturas têm o potencial de gerar.

Introduziremos cada edifício, para então entrar nas questões específicas relacionadas à articulação entre os planos de fechamento e as grelhas estruturais. As análises mais detalhadas dos planos de fechamento foram viabilizadas por levantamentos feitos *in loco* sucedidos por redesenhos em escala ampliada e construção de modelos digitais de trechos das fachadas principais dos edifícios analisados.

Edifício Júlio Barros Barreto (1947-50), Irmãos Roberto

Planejado para fornecer moradia acessível para os associados do Instituto de Aposentadoria dos Servidores do Estado, o IPASE, o Júlio Barros Barreto foi projetado em 1947 pelos irmãos Marcelo, Milton e Maurício Roberto e construído em 1950. O edifício localiza-se em terreno de esquina, com topografia em aclive e distante pouco mais de 200m da Enseada

de Botafogo, local de paisagem generosa, com vista para a Baía de Guanabara e o Pão de Açúcar, marcos importantes da paisagem da zona sul carioca.





Figuras 1, 2 e 3: Irmãos Roberto, Edifício Júlio Barros Barreto, Rio de Janeiro, 1947-1950. Fachada principal. Fotos: Mara Oliveira Eskinazi, 2018.

O conjunto é composto por duas barras implantadas afastadas das divisas, uma com 40m x 10m e outra com 65m x 12m, cada uma com cinco linhas de apartamentos duplex com áreas que variam de 110m² a 150m². O módulo estrutural tem 6,50m de largura e vãos de profundidade variável. Os térreos são recuados com relação ao corpo dos edifícios e

abrigam compartimentos originalmente destinados a lojas e depósitos. As barras estão dispostas em níveis distintos como resposta à topografia do terreno e são articuladas não ortogonalmente pela torre de circulação vertical, que abriga elevadores e escada, e por passarelas que conectam a torre às barras.

O edifício apresenta um sistema de circulação e distribuição espacial singular e complexo, com interpenetrações verticais nos espaços, resultado de um modo de projetar que tem o corte como instrumento principal de concepção e exploração espacial. Esta é uma característica não só no Júlio Barros Barreto, como também em outros projetos dos Roberto para edifícios residenciais. Como todas as unidades são duplex, as varandas que configuram as fachadas frontais assumem a dupla altura, promovendo integração espacial entre os diferentes setores do apartamento. Contudo, há uma diferença entre as duas barras no tratamento das varandas: na mais longa são de fato varandas, com 2m de profundidade, mas no caso da barra mais curta configuram-se como jardineiras, com somente 50cm de profundidade, e não como espaço de uso. Na barra mais longa, as varandas, voltadas para sudeste, são protegidas por guarda-corpos treliçados, enquanto na mais curta, voltada para sul, o fechamento frontal dos parapeitos é em concreto; em ambos os casos, as esquadrias superiores dos quartos que se abrem para as varandas ou jardineiras de dupla altura recebem proteção por meio de persianas dotadas de venezianas com sistema misto de correr e bascular.

A distribuição espacial dos apartamentos e dos espaços de circulação da fachada posterior intercala em níveis diferenciados os acessos social e de serviço. O corredor social dá acesso ao nível infe-

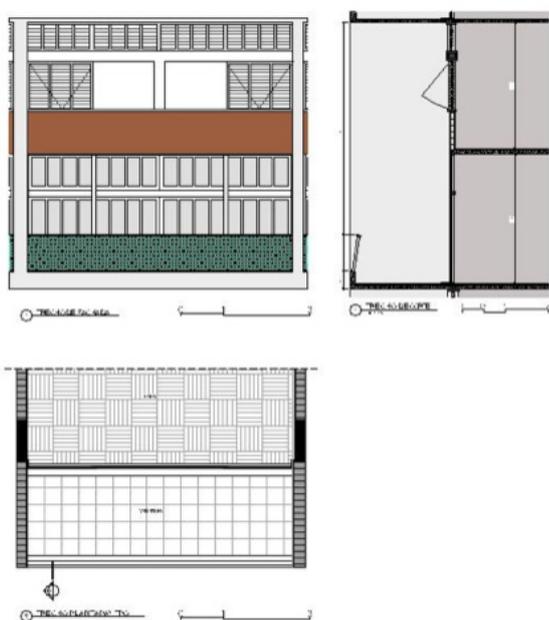


Figura 4: Irmãos Roberto, Edifício Júlio Barros Barreto, Rio de Janeiro, 1947-1950. Trecho da fachada, do corte e da planta de uma unidade do edifício. Fonte: desenhos de Antonio Frederico Lasalvia e Jônatas Sousa da Costa, 2020.

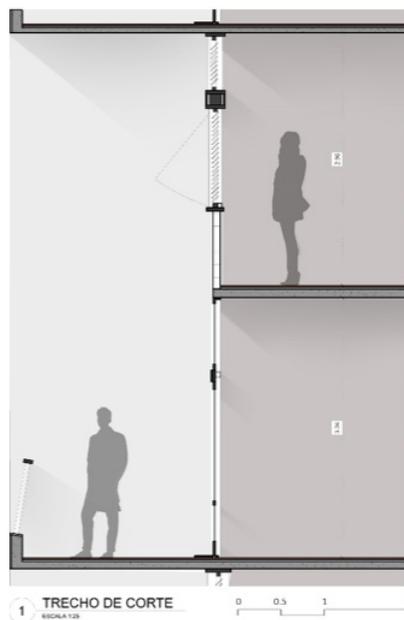


Figura 5: Irmãos Roberto, Edifício Júlio Barros Barreto, Rio de Janeiro, 1947-1950. Trecho de corte uma unidade do edifício. Fonte: desenhos de Antonio Frederico Lasalvia e Jônatas Sousa da Costa, 2020.

rior – com sala, varanda, cozinha e dependência de empregada – enquanto o de serviço dá acesso, através de uma pequena lavanderia no nível intermediário, ao nível superior – onde encontram-se os três quartos e banheiro. Os níveis dos pisos internos do apartamento são elevados em relação aos corredores de circulação horizontal, permitindo que as esquadrias se abram para os corredores acima da altura dos transeuntes, proporcionando ventilação cruzada e privacidade aos espaços internos.

Edifício Bristol, Parque Guinle (1950), Lucio Costa

O edifício Bristol faz parte do conjunto de edifícios no Parque Guinle projetados por Lucio Costa entre 1948 e 1952 a partir da necessidade de obtenção de renda para os herdeiros de Eduardo Guinle com o desmembramento de área do parque onde situava-se a mansão da família. Originalmente planejado como uma urbanização residencial de luxo que combinava seis edifícios de apartamentos com lotes para residências unifamiliares, o conjunto acabou reduzido a somente três edifícios multifamiliares mais próximos do portão de acesso ao parque: Nova Cintra (1948),

Bristol (1950) e Caledônia (1952). Cada um deles tem 65m x 15m, estrutura independente de concreto com módulo estrutural de 4,20m x 6,16m, laje plana de entepiso em balanço, garagem no subsolo, e térreo com pilotis em dupla altura (COMAS, 2001).

O terreno, com uma topografia inclinada nas bordas e uma depressão oval no meio, tem como limites ao sul a rua Gago Coutinho e à oeste o parque e a mansão. A implantação de Lucio em linha quebrada formando um trecho de arco procurou manter a proposta de 1916 do paisagista francês Cochet (WISNIK, 2001, p. 87). Como consequência, os edifícios Bristol e Caledônia foram implantados ao longo do aclave do terreno, implicando em orientação solar desfavorável, com suas fachadas principais voltadas para o sol da tarde, bem como para o parque e para a vista singular na direção da mansão. Desta condição resultou a principal marca do conjunto, situada justamente no modo como Lucio resolve a proteção das fachadas oeste, a partir de uma combinação de *brise-soleil* verticais e blocos cerâmicos perfurados – conhecidos como cobogós – que protegem uma sequência de *loggias* ao longo de toda a extensão do corpo do edifício. De modo geral, os cobogós correspondem



Figura 6: Lucio Costa, Edifícios Bristol e Caledônia, Parque Guinle, Rio de Janeiro, 1948-1954. Fachadas principais. Fonte: Nelson Kon, https://www.archdaily.com.br/br/01-40036/fotografia-e-arquitetura-nelson-kon/parqueguinle_arqluciocosta/.

às áreas sociais dos apartamentos, enquanto os *brise-soleil* aos quartos. As fachadas posteriores, voltadas para o leste, combinam cobogós nas áreas de serviço com janelas protegidas por planos venezianados móveis em guilhotina nos quartos, além dos dois volumes cilíndricos de circulação vertical acoplados.

Já o Nova Cintra, o primeiro edifício construído do conjunto, é implantado alinhado com a rua Gago Coutinho, com sua fachada principal envidraçada voltada para o sudeste. Com isso, ele torna-se o bloco responsável por fazer a transição entre o parque e a cidade. Diferente dos demais, que tem térreos com pilotis entremeados por jardins e portarias de acesso, o Nova Cintra, devido à sua condição mais urbana, tem lojas e serviços no térreo, dispostas em nível ligeiramente acima do da rua e acessível através de um jardim. No corpo do edifício, voltado para a rua Gago Coutinho, os planos de vidro da fachada sudeste são inseridos entre as lajes planas. Tripartidos, alternam um módulo inferior fixo, pintado de azul em sua face interna, que é referente aos peitoris das janelas, e dois módulos superiores móveis de guilhotina que descem até o piso escondendo-se atrás do módulo fixo. A solução denota a intenção de conciliar, de um lado, a percepção de unidade garantida pelo pano envidraçado que ocupa a altura total dos pavimentos e, de outro, o propósito de garantir resguardo aos espaços internos do apartamento por meio de uma faixa inferior opaca. A fachada interna ao parque, de orientação noroeste, por sua vez, é semelhante às fachadas oeste do Bristol e do Caledônia, alternando *brise-soleil* verticais, cobogós e treliças de madeira cobrindo um conjunto de *loggias*, acrescidas à justaposição das torres verticais de circulação.

Apesar das diferenças com relação à implantação e à situação urbana, os três edifícios compartilham de plantas semelhantes, alternando apartamentos

de pavimento único nas extremidades e apartamentos duplex no meio, com áreas generosas que variam de 225m² a 515m². Assim, cada planta tipo tem dois apartamentos convencionais e dois dúplex. A cobertura tem apartamentos circundados por terraços, em um único pavimento. Cada edifício tem dois volumes independentes cilíndricos de escada acoplados à barra principal, sendo opacos no Bristol e Caledônia e envidraçados no Nova Cintra. Cada coluna de circulação vertical atende a duas colunas de apartamentos – uma de unidades padrão e outra de dúplex – reduzindo ao mínimo o espaço dedicado à circulação horizontal nos pavimentos e aumentando, com isso, a extensão de fachada disponível para os apartamentos.

Diferentemente do Júlio Barros Barreto, que tem o corte como instrumento definidor do partido, da espacialidade interna dos apartamentos e, consequentemente, da composição das fachadas, nos edifícios do Parque Guinle as poucas interpenetrações verticais dos espaços apontam para um modo de projetar que não se utiliza do corte como instrumento definidor. Com isso, a atenção das operações plásticas volta-se quase que exclusivamente para a composição das fachadas.

Contemporâneos à Unidade de Habitação de Marselha (1946-52), tanto o Júlio Barros Barreto quanto o Bristol compartilham de questões pelas quais também passa o projeto de Le Corbusier, tais como a ideia de empilhamento de unidades dúplex, a busca de alternativas para articulação entre circulação vertical e horizontal e para resolução dos longos corredores de circulação horizontal, e as soluções para dotar os apartamentos de ventilação cruzada e dupla orientação, entre outras. A estas questões, podemos acrescentar outras citadas por Lucio Costa, que são também comuns aos três edifícios:

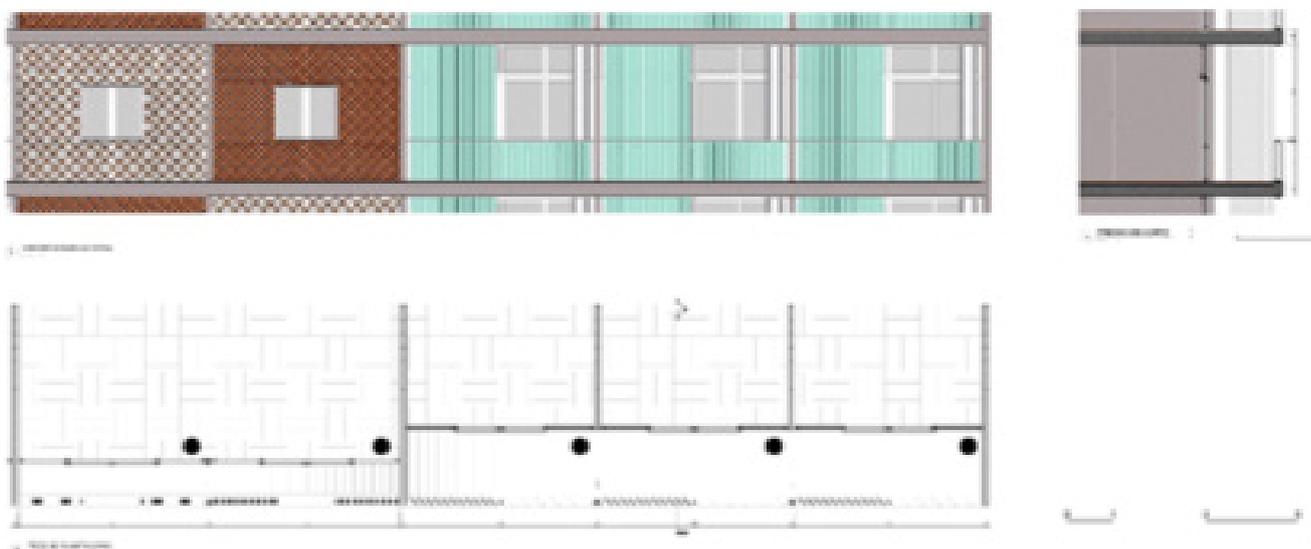


Figura 7: Lucio Costa, Edifícios Bristol, Parque Guinle, Rio de Janeiro, 1948-1954. Trecho da fachada, do corte e da planta tipo de uma unidade do edifício. Fonte: desenhos de Antonio Frederico Lasalvia e Jonatas Sousa, 2020.

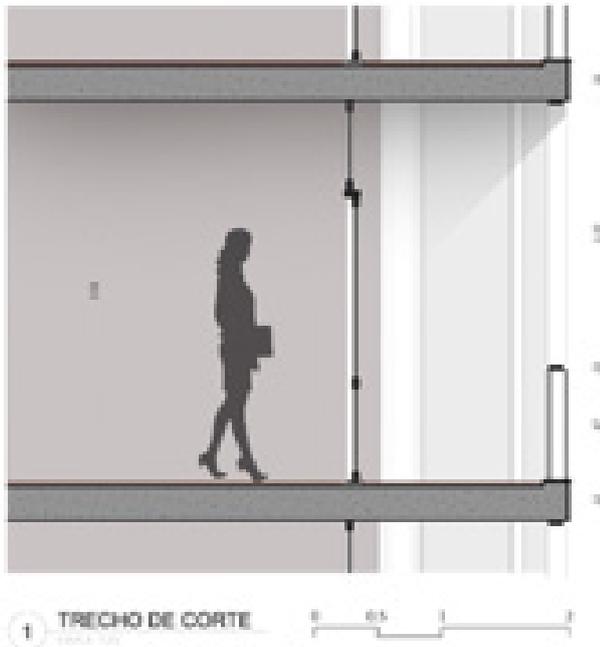


Figura 8: Lucio Costa, Edifícios Bristol, Parque Guinle, Rio de Janeiro, 1948-1954. Ampliação do trecho de corte, correspondente aos quartos, de uma unidade do edifício. Fonte: desenhos de Antonio Frederico Lasalvia e Jônatas Sousa da Costa, 2020.

uma arquitetura adaptada ao parque, de prédios alongados, soltos do chão, e que dispusessem de *loggias* em toda extensão das fachadas principais (COSTA, 1995, p. 205). E é justamente por meio das *loggias* que conduziremos as análises a seguir.

Trinômio espaço x estrutura x fechamento

O desenvolvimento estético e funcional do sistema estrutural independente em grelha redefiniu a natureza dos fechamentos em arquitetura. Dispensadas das funções de ornamentar e de suportar, as paredes tornaram-se preenchimento, revestimento, recipiente, invólucro, posicionados atrás, entre ou na frente dos elementos de suporte da grelha estrutural. A essas questões, pode-se também acrescentar aquelas advindas das relações entre produção seriada e expressão artística (LEATHERBARROW; MOSTAFAVI, 2005, p. 31). Neste sentido, as soluções empregadas em cada um dos edifícios aqui em análise representam posturas diversas acerca de como relacionam o trinômio espaço, estrutura e fechamento. Olharemos a seguir para as estratégias de configuração das fachadas indagando sobre as relações espaciais e efeitos plásticos possibilitados pela combinação entre os elementos que compõem o edifício.

De acordo com Fanelli, a autonomia da fachada presume uma distinção entre os elementos estruturais e os não estruturais do edifício, ou entre estrutura e fechamento. Nos casos aqui em estudo, a dissociação dos aspectos relativos à estrutura e ao espaço permite que cada um possa responder

a sua própria lógica, tal qual ocorre no Sistema Dom-ino.² Cada caso analisado apresenta uma solução distinta. Os irmãos Roberto, por um lado, escondem a grelha estrutural no interior das paredes nos pavimentos tipo e a desnudam somente no pavimento térreo. No corpo do edifício, em planta, a grelha regular – dispositivo de ordenação da forma – organiza a um só tempo a estrutura resistente e a distribuição espacial. Cada apartamento ocupa um vão estrutural de 6,5m, não havendo evidências da posição da estrutura no seu interior. Na fachada, os planos verticais e horizontais se projetam marcando o ritmo da grelha e evidenciando a distribuição das unidades. Porém, ainda prevalece uma ideia de autonomia na relação entre estrutura e invólucro, já que nas fachadas principais, onde as varandas estão avançadas com relação aos apoios, os planos de fechamento se constituem, em grande medida, por panos de vidro e vãos livres. Nas fachadas posteriores, por sua vez, ainda que o plano de fechamento coincida com a posição dos apoios, o sistema estrutural independente permite a criação de aberturas na forma de grandes vãos horizontais, fazendo com que o espaço de circulação de serviço possa também ser percebido como uma espécie de grande varanda longitudinal.

Já Lucio explicita parcialmente a autonomia entre estrutura e espaço. A grelha regular é mais uma vez recurso de projeto empregado para organizar espaço e estrutura. Nos edifícios Bristol e Caledônia um ligeiro deslocamento da estrutura com relação às paredes que dividem salas e quartos deixa os pilares de seção circular sempre evidentes no interior dos espaços, enfatizando visualmente a independência entre os sistemas. Ou seja, a autonomia entre os elementos estruturais e espaciais é relativa, uma vez que eles seguem os mesmos intervalos dimensionais da mesma grelha, mas não coincidem fisicamente. Nas fachadas principais, a grelha também reaparece em destaque, subdividindo o plano perfurado de *brise-soleil* e cobogós. Enquanto as linhas horizontais são realmente as lajes, as verticais não são sua estrutura de suporte. Essas linhas verticais estão alinhadas às divisões espaciais internas e não às colunas, que podem ser vistas nos cantos das varandas mais profundas. A subdivisão em grelha do plano da fachada é a um só tempo recurso para a organização visual e para a estruturação do plano de elementos vazados, cuja extensão máxima é limitada às células da grelha. Apesar da subdivisão modular da fachada, não há pistas claras sobre a distribuição dos apartamentos no edifício, como ocorre no Júlio Barros Barreto, nem de sua organização interna. Mesmo que haja correspondência entre os tipos de fechamentos e os tipos de espaços por trás deles – os *brise-soleil* correspondem

2- O Sistema Dom-ino, elaborado por Le Corbusier entre 1914 e 1917, é um sistema construtivo constituído por lajes planas, pilares recuados, fundações e escada em concreto armado, que possibilitou o desenvolvimento e a consequente disseminação do sistema estrutural independente.

aos quartos e os cobogós correspondem a salas e escritório – essas relações não são evidentes desde o exterior. A grelha e seus preenchimentos remetem a uma espécie de estampa, ou uma renda, que cobre a totalidade da fachada com uma solução que se repete com relativamente pouca variação.

Em ambos os casos, a composição plástica dos planos das fachadas resulta de construções seriais, que partem da incorporação de padrões repetidos advindos da grelha como ferramenta de projeto. Com isso, tanto Irmãos Roberto quanto Lucio Costa reconciliam expressões individuais com sistemas de manufatura repetitiva.

Apesar das diferenças nos graus de autonomia das fachadas e de distinção entre os elementos estruturais e os não estruturais, os dois edifícios compartilham de algumas questões no modo como relacionam espaço, estrutura e fechamento. Nos dois casos, a despeito da modulação ser responsável pela marcação de ritmo impresso nas fachadas, está presente a ideia da recusa da estrutura como solução de caracterização formal do envelope arquitetônico. Isso não significa nem que o envelope seja indiferente à estrutura, já que há uma marcação cujo ritmo é o mesmo da estrutura, nem que o dispositivo estrutural tenha perdido importância dentro do processo de concepção do objeto arquitetônico, mas sim que a adesão à lógica do concreto armado e à malha reguladora adquire tal força que se torna uma condição preliminar. Ou seja, a ordem estrutural acontece a partir de uma trama geométrica que, em diferentes graus em cada caso, é claramente visível apenas em planta – o traçado regulador que Le Corbusier define como “automático” (FANELLI; GARGIANI, 2014, p. 274). A estrutura segue a grelha, mas sua independência em relação ao sistema de vedação libera a concepção para seguir considerações próprias das relações espaciais.

Além disso, o recuo dos pilares para o interior, recurso que Fanelli e Gargiani (IDEM, p. 283) elegem como princípio construtivo fundamental da teoria dos cinco pontos de Le Corbusier – desde os quais derivam os demais, principalmente as fachadas livres e as janelas em fita – também é uma constante em ambos os casos. Nos dois edifícios este recurso é explorado como requisito para obtenção dos grandes vãos de esquadrias, e, conseqüentemente, de melhores condições de iluminação e ventilação no interior, bem como de relação entre o interior e a paisagem; e como recurso para soltar as varandas dos planos de fechamento. Também em ambos os casos, essa relação é mediada por dois temas, igualmente comuns aos dois edifícios, sobre os quais nos debruçaremos a seguir: no papel fundamental exercido pelas varandas ou *loggias* como recursos para dilatação das fachadas e, conseqüentemente, da transição entre interior e exterior; e no

emprego dos cobogós e *brise-soleil*, elementos que atuam não só como filtros de proteção solar e resguardo, mas especialmente na composição plástica das fachadas.

As fachadas como transição dilatada entre interior e exterior

Mas houve ali outra particularidade que passou despercebida aos próprios usuários, ou seja, o propósito de fazer reviver, nas plantas de apartamento, uma característica da casa brasileira tradicional: as duas varandas, a social e a caseira – dois espaços, um à frente, para receber, outro aos fundos, ligado à sala de jantar, aos quartos e ao serviço. (...) Foi a essência deste esquema tradicional que se tentou reviver nos apartamentos do Parque Guinle: uma espécie de jardim de inverno, contíguo à sala de estar e um cômodo sem destino específico, ligado aos quartos e ao serviço; um mais formal e outro mais à vontade, correspondendo assim à varanda caseira. (COSTA, 1995).

A explicação de Lucio Costa a respeito da transposição da varanda da casa tradicional brasileira para o edifício residencial como essência do esquema adotado no Parque Guinle exemplifica seu modo particular de projetar que encontra nos elementos de articulação entre interior e exterior, como pátios e varandas, seu núcleo gerador. Além disso, é também nas varandas onde ele sintetiza seu modo de combinar características construtivas e repertórios formais vernaculares com modernos. Essa característica é também presente no Júlio Barros Barreto, mesmo que em graus diferentes.

Lucio incorpora o tema da varanda desde projetos anteriores, como as residências Marinho de Azevedo Filho (1938), Heloisa Marinho (1942), Saavedra (1942), ou o projeto para o Park Hotel de Friburgo (1944-45). Também para Le Corbusier as varandas são um tema recorrente de exploração desde seus projetos iniciais. Elas são um recurso presente desde o projeto para os Apartamentos Clarté, em Geneva (1932), onde ele explora a varanda em dupla altura, ou dos seus projetos para os edifícios administrativos para Argel (1933-38), chegando às Unidades de Habitação, também em dupla altura.

Já os Roberto não priorizam seus procedimentos projetuais nas potencialidades oferecidas pelas varandas, mas encontram na exploração dos filtros, elementos de proteção solar ou fechamentos permeáveis ao olhar, que tem a função de sombrear e resguardar o ambiente, um grande tema de investigação, aplicando-os nas mais diversas configurações. Eles estão presentes desde suas obras inaugurais, como a Associação Brasileira de Imprensa, ABI, (1935), o Aeroporto Santos Dumont (1937),

a Sede do Instituto de Resseguros do Brasil, IRB, (1941), a Colônia de Férias do IRB (1943), o edifício MMM Roberto (1945), até em projetos posteriores ao Júlio Barros Barreto, como o Edifício-Sede da Companhia Seguradoras (1949), e os edifícios residenciais Finússia e Dona Fátima (1951) e Sambaíba (1953), entre outros.

No Júlio Barros Barreto e no Bristol, as varandas ou *loggias* adquirem propriedades ligadas a suas características originais tanto funcionais – de varanda social, para receber, ou caseira, ligada aos quartos e serviço – quanto formais – ultrapassando a planaridade da fachada ao incorporar o volume advindo do seu espessamento por meio das varandas. Além disso, mesmo presentes ao longo de toda a fachada

principal dos dois edifícios, as varandas auxiliam em ambos na caracterização funcional dos espaços. No caso do Bristol, as varandas estão presentes somente na fachada principal, e têm profundidades distintas: são maiores nos quartos – caracterizando-se como possíveis espaços de permanência – e mais estreitas nas áreas sociais – nas quais apenas 70cm separam o plano vazado externo do fechamento de vidro interno, configurando-se mais como uma extensão da sala de estar do que como espaço de permanência. Essa diferença de profundidade se dá pelo posicionamento do plano de fechamento em relação à linha de estrutura: enquanto nos quartos o plano de vidro é recuado para interior, nas salas ele avança para o exterior, deixando a coluna de seção circular exposta no interior da sala.

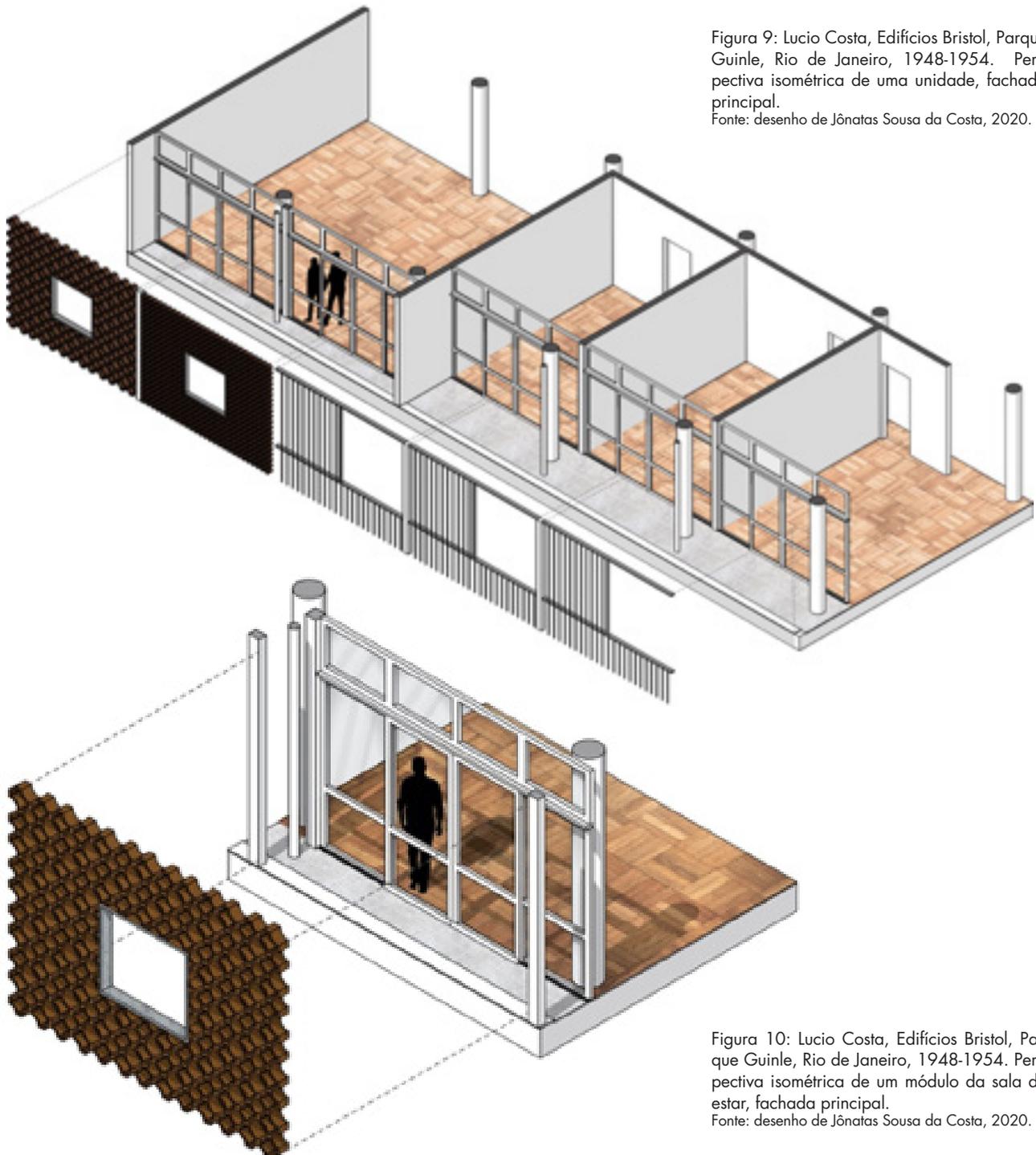


Figura 9: Lucio Costa, Edifícios Bristol, Parque Guinle, Rio de Janeiro, 1948-1954. Perspectiva isométrica de uma unidade, fachada principal. Fonte: desenho de Jônatas Sousa da Costa, 2020.

Figura 10: Lucio Costa, Edifícios Bristol, Parque Guinle, Rio de Janeiro, 1948-1954. Perspectiva isométrica de um módulo da sala de estar, fachada principal. Fonte: desenho de Jônatas Sousa da Costa, 2020.

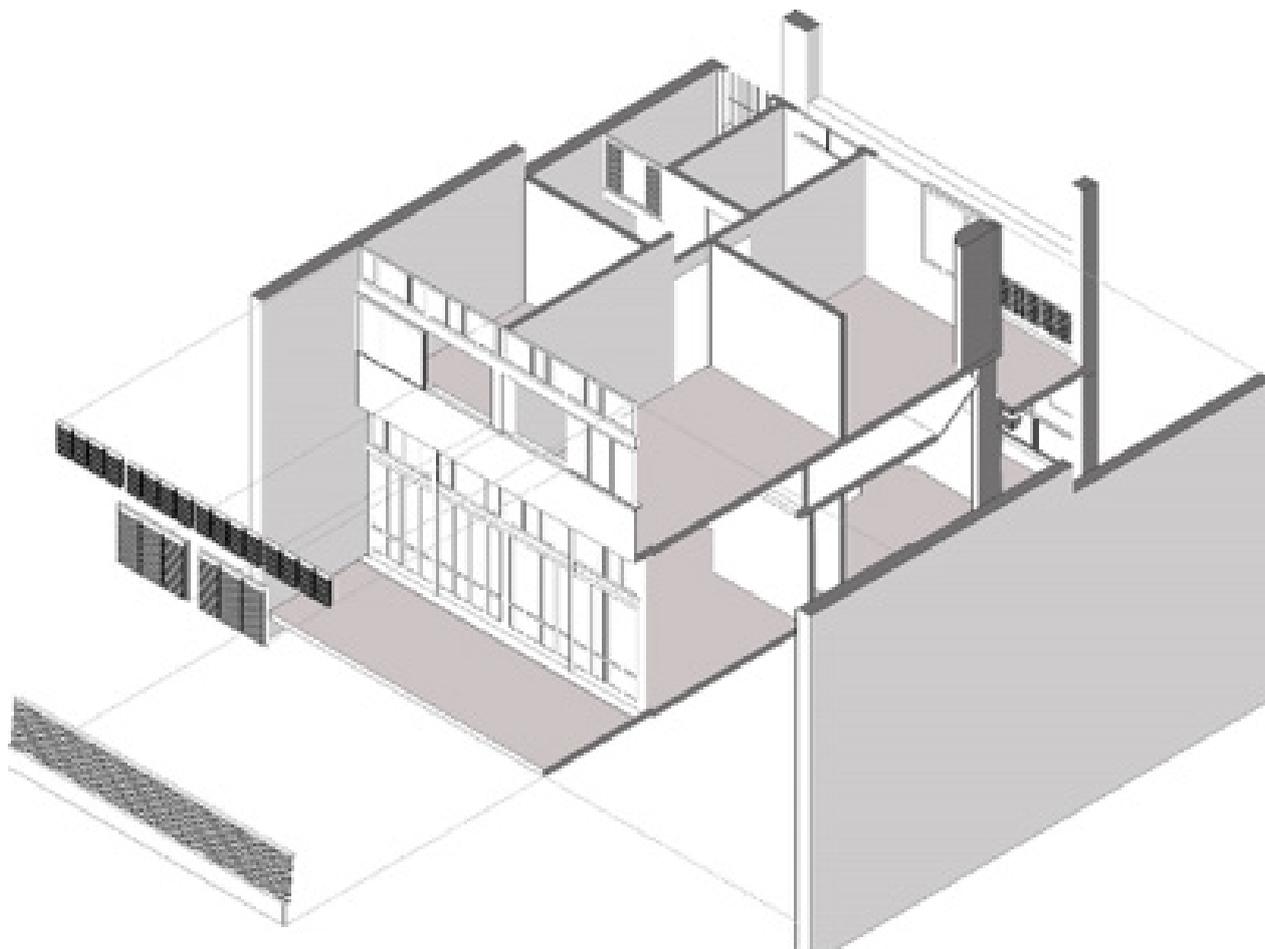


Figura 11: Irmãos Roberto, Edifício Júlio Barros Barreto, Rio de Janeiro, 1947-1950. Perspectiva isométrica de uma unidade, fachada principal.
Fonte: desenho de Jônatas Sousa da Costa, 2020.

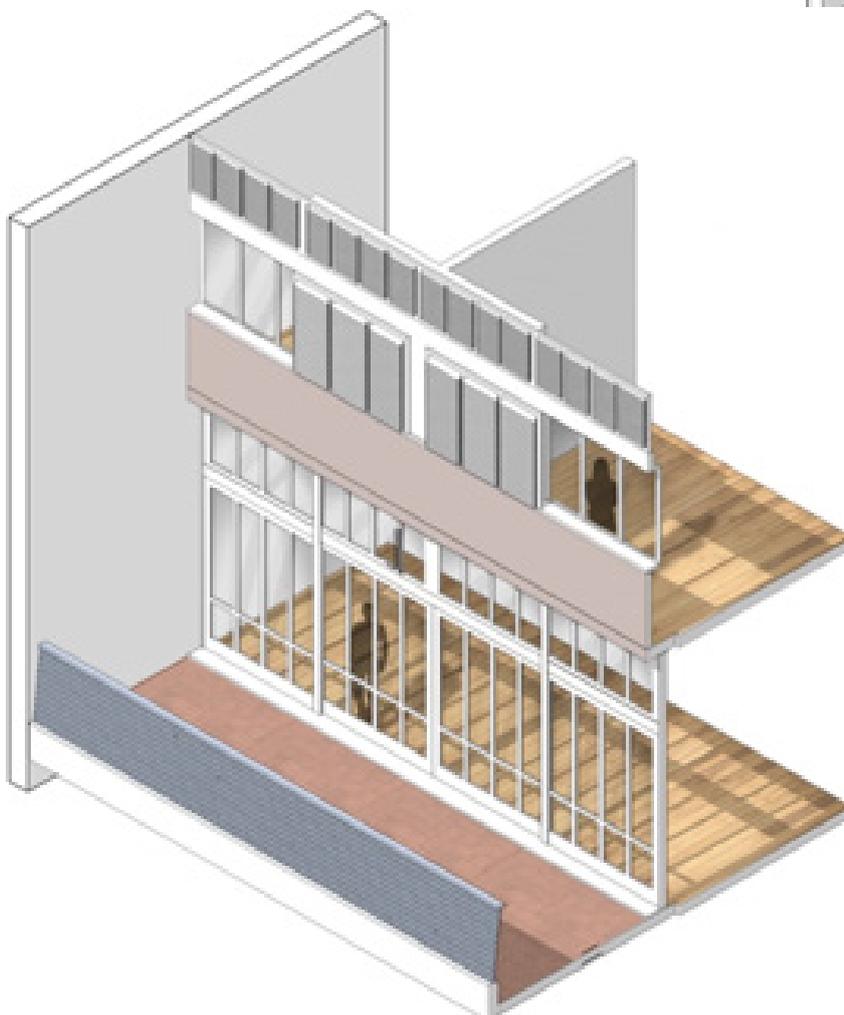


Figura 12: Irmãos Roberto, Edifício Júlio Barros Barreto, Rio de Janeiro, 1947-1950. Perspectiva isométrica aproximada de um módulo da fachada principal.
Fonte: desenho de Jônatas Sousa da Costa, 2020.

No caso do Júlio Barros Barreto, as varandas estão presentes em toda a extensão das duas fachadas longitudinais da barra maior, sendo com dupla altura na fachada principal, e simples, correspondentes aos corredores de circulação horizontal, nas fachadas posteriores. As varandas da fachada principal do bloco maior também criam uma expansão da sala de estar para o exterior, mas aqui, diferente do Bristol, a profundidade de 2m da varanda possibilita espaço de permanência no exterior, liberando área até para um pequeno jardim e promovendo, através da dupla

Cabe destacar que os dois edifícios aqui em análise apresentam uma condição singular comum no que diz respeito às paisagens com as quais se conectam. Os desenhos feitos por Le Corbusier em 1932 e publicados em *De la fenêtre au pan de verre dans l'oeuvre de Le Corbusier* representam uma parede de vidro formada por seus elementos chave, ou seja, um quadro, um horizonte, montantes verticais e a paisagem de horizonte ilimitado reduzida a seus elementos representativos fundida ao vidro (LEATHERBARROW; MOSTAFAVI, 2005, p. 46). Essa espécie de vista para um horizonte ilimitado,



Figura 13: Lucio Costa, Edifícios Bristol, Parque Guinle, Rio de Janeiro, 1948-1954. Varanda da fachada principal. Foto: Mara Oliveira Eskinazi, 2018.

altura, sensação de expansão espacial. Mesmo as varandas do bloco menor – que são mais estreitas, mas também oferecem uma pequena faixa com 50cm de jardineiras com dupla altura justapostas às grandes esquadrias – conseguem combinar essa característica natural recuperada do térreo possibilitando visuais de longo alcance para a paisagem distante. Em todos os casos, as varandas produzem uma transição dilatada entre dentro e fora, criando uma espacialidade “in-between” (LEATHERBARROW; MOSTAFAVI, 2005, p. 58), que pertence tanto ao interior quanto ao exterior, porém colocada na face vertical de um edifício urbano em altura.

contudo, não encontra respaldo na realidade comum de contextos urbanos mais densos, onde os edifícios residenciais modernos usualmente se implantaram. Curiosamente, esta acabou por ser uma condição comum às fachadas principais tanto do Júlio Barros Barreto, que tem como horizonte a Baía de Guanabara, quanto do edifício Bristol, que tem o Parque Guinle como principal elemento de conexão exterior, ambos se aproximando, portanto, do ideal apresentado pelos desenhos de Corbusier de conexão com visuais atrativas e de horizonte alargado. Entretanto, como veremos, nem sempre tal condição favorece o uso do grande pano de vidro como resposta à paisagem.



Figura 14: Irmãos Roberto, Edifício Júlio Barros Barreto, Rio de Janeiro, 1947-1950. Varanda da fachada principal.
Foto: Mara Oliveira Eskinazi, 2018.

O filtro como dispositivo arquitetônico polivalente

Os edifícios Júlio Barros Barreto e Bristol apresentam situações de orientação solar distintas. Enquanto o primeiro está voltado para o sul e sudeste, o segundo volta-se para o sol poente. Apesar desta diferença, ambos empregam planos vazados em suas fachadas. Estes elementos atuam como filtros que mediam a relação entre interior e exterior possibilitando, por exemplo, a proteção solar e o controle de privacidade, mas que também atuam como dispositivos plásticos. O modo como os filtros são trabalhados em, ambos os casos, se diferencia também dos precedentes Corbusianos que fizeram uso destes elementos como recursos de composição, uma vez que as experimentações de Corbusier em torno do tema dos *brise-soleil* concentraram-se de um modo geral em estruturas de concreto acopladas às fachadas.

Aqui os filtros utilizados são planos treliçados, blocos cerâmicos perfurados fabricados tradicionalmente – conhecidos como cobogós – ou ainda venezianas de madeira. Todos estes elementos adquirem funções similares ao *brise-soleil* industrial ou em concreto. Contudo, todos referem-se a tradições construtivas pré-modernas, seja através de sua materialidade – como no barro empregado por Lucio Costa nos cobogós – ou através de sua imagem – em treliças e persianas que se referem ao Muxarabi, filtros de madeira de origem árabe presentes na arquitetura colonial sul-americana. A intenção

de promover a continuidade com a tradição, utilizando elementos da cultura local e inserindo-os em uma nova sintaxe arquitetônica através de novos meios de produção, é uma das importantes qualidades reconhecidas da Escola Carioca de arquitetura moderna.

No Júlio Barros Barreto e no Bristol, os Roberto e Lucio preenchem vãos de piso a teto com grandes painéis de vidro associados a planos vazados que adquirem também a função de filtros, produzindo transições entre o interior e o exterior que não são totalmente explícitas ou não mediadas.

No caso do Júlio Barros Barreto, em que as fachadas têm menor incidência de sol, as venezianas de madeira localizadas no pavimento superior das varandas proporcionam privacidade e permitem o escurecimento interior dos quartos. Os planos de treliças de madeira empregadas inclinadas como proteções das varandas também oferecem uma suave mediação da vista em direção à Baía de Guanabara, garantindo um certo grau de permeabilidade visual. Já os filtros obtidos pela alternância de paredes com vazios dos rasgos horizontais nas varandas dos corredores de serviço das fachadas posteriores oferecem ainda proteção e resguardo para as áreas de circulação. Além disso, todos esses filtros atuam como dispositivos plásticos, que atuam na composição das fachadas oferecendo cor e textura de minúcia delicada às extensas fachadas longitudinais dos blocos de apartamentos.

No caso dos edifícios do Parque Guinle, a relevante inovação proposta por Lucio Costa (e de forma mais branda, devido à menor necessidade de proteção das fachadas sul e sudeste, também explorada pelos Irmãos Roberto no Júlio Barros Barreto) consiste em incorporar extensivamente os filtros às varandas, seja como cobogós ou como *brise-soleil*. Os planos de cobogós consistem em dois diferentes tipos que variam em forma e tamanho, ocasionalmente perfurados no centro por um vão delimitado por um quadro de concreto, remetendo a uma prosaica janela. A perfuração é fruto de uma negociação entre dois propósitos antagônicos da fachada: o de proteger e o de franquear vista ao exterior. A abertura, de área mínima, permite a incidência do sol poente na varanda e no interior do apartamento – com o consequente ganho térmico – mas fornece, a quem se aproximar, pleno contato visual com parque e sua exuberante vegetação. Já os planos de *brise-soleil* verticais são constituídos por uma série de elementos verticais em fibrocimento cuja materialidade é anulada pela pintura azul no Bristol e rosa no Caledônia. Onde há *brise-soleil*, cada módulo é dividido em duas alturas, com a seção superior fornecendo uma lacuna para acessar a vista do parque, que mais tarde recebeu a adição de persianas retráteis. Assim, as principais fachadas dos edifícios Bristol e Caledônia contêm uma camada de ar semi-sombreado que contribui decisivamente para melhorar as condições térmicas do interior dos apartamentos. E é justamente este recurso de aliar varandas com filtros que permitiu a Lucio implantar os edifícios Bristol e Caledônia de frente para o parque, usufruindo de sua paisagem e ao mesmo tempo que garantindo uma condição de conforto térmico e lumínico para o interior dos apartamentos e para o espaço intermediário das *loggias*.

Estes filtros conectam e separam os espaços interior e exterior, produzindo uma comunicação singular com a paisagem e a esfera pública do parque. Da sala de estar, o exterior é percebido através da parede que se assemelha a uma tela, sendo diretamente visível apenas pelas poucas lacunas quadradas que perfuram o interior do cobogó. Para contemplar o parque francamente, é preciso estar ao lado desta pequena abertura. A luz filtrada é abundante através dos planos de vidro e fica dramática à medida que a tarde cai e o sol enche a sala com raios de luz amarelada. Do lado de fora, a tela também media as vistas recebidas do parque, especialmente para os apartamentos nos andares inferiores, onde a interposição dos cobogós e *brise-soleil* oferece algum grau de privacidade. Finalmente, o plano externo perfurado também funciona como um elemento plástico expressivo, que, como já mencionado, cobre todas as fachadas com uma espécie de colcha de retalhos de tecidos rendados, fazendo com que os

grandes blocos pareçam mais leves e delicados. As aberturas quadradas que pontuam os planos de vidro referem-se a janelas banais que, combinadas com os *brise-soleil* produzidos em série e os cobogós que contêm algo de imperfeitos e terrosos, situam a fachada num espaço de sentido ambíguo, entre o prosaico e a sofisticação da arquitetura moderna.

Além disso, diferentemente da Unidade de Habitação de Corbusier e do Júlio Barros Barreto, onde cada apartamento corresponde a um módulo da grelha estrutural, nos edifícios do Parque Guinle a grelha contribui para ocultar a distribuição não uniforme das unidades por trás da relativa regularidade visual que abarca toda a extensão das fachadas. Deste modo, o arquiteto dispôs de liberdade para organizar internamente os espaços sem o imperativo de encontrar coerência com a composição das fachadas.

Conclusões

As tramas de cheios e vazios geradas pelas combinações de panos de vidro, varandas espessas e filtros configuram, em cada uma das situações estudadas, um sistema de camadas que, devido aos diferentes graus de permeabilidade que apresentam, acabam por diluir a função de vedação atribuída às fachadas.

Possibilitada pela combinação de uma grelha estrutural regular com o recuo dos pilares para o interior, a transposição da tradicional varanda para a fachada do edifício urbano permite reestabelecer com força a conexão entre paisagem e ambiente doméstico, natureza e habitação coletiva. As varandas, combinadas com os filtros, são também responsáveis por uma ideia de desmaterialização do plano de fechamento, que passa então a acontecer em diversas camadas, estabelecendo um limite poroso para o edifício, constituindo-se, por vezes, como espaço de transições entre interior e exterior. Além disso, em ambos os casos, essas mesmas tramas que se relacionam com os respectivos sistemas modulares e os prismas por eles gerados, misturam vocabulário vernacular com elementos industrializados, combinados a partir do emprego de procedimentos clássicos de composição, como modenatura, ritmo, repetição, simetria e equilíbrio. A singularidade dos edifícios é encontrada no modo como cada um faz a síntese que une a exploração das varandas e do seu potencial como espaço de transição e as considerações climáticas de cada fachada com os imperativos da construção industrializada, que lança mão de elementos pré-fabricados e repetitivos, aliados com as expressões individuais de cada arquiteto. E é justamente nesses pontos em que estão as cores brasileiras dessa arquitetura moderna para a residência multifamiliar.

Referências

COMAS, C. A racionalidade da meia lua: apartamentos do Parque Guinle no Rio de Janeiro, Brasil, 1948-52. In: *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n.010.01, 2001.

COMAS, C. Lucio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39: de lenda(s) e Le Corbusier. In: *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n.022.01, 2002.

COMAS, C. *Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45. Tese de Doutorado. Paris: Universidade de Paris VIII, 2002.*

CORBUSIER, L. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complete de 1929-1934*. Basel; Boston; Berlin: Birkhauser, 1999.

CORBUSIER, L. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complete de 1938-1946*. Basel; Boston; Berlin: Birkhauser, 1999.

COSTA, L. Parque Guinle. Anos 40. In: *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

FANELLI, G.; GARGIANI, R. *Histoire de l'architecture*

moderne: structure et revêtement. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014.

GOODWIN, P. *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942*. Nova York: MoMA, 1943.

HITCHCOCK, H. *Latin American architecture since 1945*. New York: MoMA, 1955.

LEATHERBARROW, D.; MOSTAFAVI, M. *Surface Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005.

MARTI ARÍS, C. *Las formas de la residencia en la ciudad moderna: vivienda y ciudad en la Europa de entreguerras*. Barcelona: Edicions UPC, 2000.

NOBRE, A.; KAMITA, M.; LEONÍDIO, O.; CONDURU, R. (Orgs). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SHERWOOD, R. *Vivienda: Protótipos del Movimiento Moderno*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1983.

SOUZA, L. *Irmãos Roberto, arquitetos*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

WISNIK, G. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Plataforma rodoviária de Brasília: espaço modelo do desenvolvimentismo brasileiro

PEREIRA, Diogo Augusto Mondini. Plataforma rodoviária de Brasília: espaço modelo do desenvolvimentismo brasileiro. In: *Revista Docomomo Brasil*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 57-64, dez. 2021.

data de submissão: 05/08/2021

data de aceite: 20/11/2021

Diogo Augusto Mondini Pereira
Mestre FAUUSP, bolsista FAPESP 2018/07124-0
Pesquisador Grupo de Pesquisa CNPq Representações: Imaginário e Tecnologia (RITe)
diogo.pereira@alumni.usp.br

Resumo:

A Plataforma Rodoviária de Brasília pode ser lida como um espaço síntese do desenvolvimentismo brasileiro. Nesse local, Lucio Costa combinou o imaginário modernista arquitetônico de infraestrutura de transporte, edifício e cidade ao imaginário modernizador estatal, pautado pela urbanização, industrialização e, sobretudo, a integração nacional baseada na rodoviarização. O projeto e os desejos da Plataforma Rodoviária reverberaram em outras estações rodoviárias em diversos centros urbanos brasileiros. Seu legado, contudo, é ambíguo. Seus desejos de modernidade não refletiram em cidades igualmente visionárias pelo país. Trata-se de uma limitação intrínseca ao próprio desenvolvimentismo brasileiro. **Palavras-chave:** desenvolvimentismo, modernismo, imaginário

Brasília's road platform: model space of Brazilian developmentalism

Abstract:

The Brasília's Road Platform can be read as a synthesis space of Brazilian developmentalism. In this place, Lucio Costa combined the architectural modernist imaginary of transportation infrastructure, architecture and the city with the state modernizing imaginary, guided by urbanization, industrialization and, above all, national integration based on road transportation. The design and desires of the Road Platform reverberated at other bus terminals in several Brazilian urban centers. Its legacy, however, is ambiguous. Its desires for modernity were not reflected in equally visionary cities across the country. This is an intrinsic limitation to Brazilian developmentalism itself.

Key words: developmentalism, modernism, imaginary

Plataforma rodoviária de Brasília: espacio modelo del desarrollismo brasileño

Resumen:

La Plataforma Rodoviária de Brasília puede leerse como un espacio de síntesis del desarrollismo brasileño. En este lugar, Lucio Costa combinó las imá-

genes arquitectónicas modernistas de la infraestructura de transporte, la arquitectura y la ciudad con el imaginario modernizador del estado, guiado por la urbanización, la industrialización y, sobre todo, la integración nacional basada en el tráfico rodado. El diseño y los deseos de la Plataforma Rodoviária repercutieron en otras estaciones de autobuses en varios centros urbanos brasileños. Su legado, sin embargo, es ambiguo. Sus deseos de modernidad no se reflejaron en ciudades igualmente visionarias en todo el país. Esta es una limitación intrínseca al propio desarrollismo brasileño.

Palabras clave: desarrollismo, modernismo, imaginario

Introdução

As ruas têm cheiro
De gasolina e óleo diesel
Por toda a plataforma
Toda a plataforma
Toda a plataforma
Você não vê a torre
(LEMOS, LEMOS, PRETORIUS, RUSSO, 1986)

A Plataforma Rodoviária tem importante função e significado no Plano Piloto de Lucio Costa. Sua posição, a intersecção entre os dois eixos definidores – monumental e residencial, é tanto centro geográfico, quanto centro de fato da cidade. Ela se posiciona, também, como um contraponto ao centro cívico representado pela Praça dos Três Poderes.

A relação entre estes dois centros, como imagens espelhadas, foi compreendida por Oscar Niemeyer, sendo o embasamento do Congresso Nacional uma interpretação deste reflexo simbólico e monumental. O binário de centralidades em Brasília remete diretamente à modernidade descrita pelo poeta Charles Baudelaire. Em seu ensaio "O pintor da vida moderna", o autor indicava: "a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável." (BAUDELAIRE, 1996, p. 24)



Figura 1- Lucio Costa, Plataforma Rodoviária e Congresso Nacional ao fundo, Brasília. Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP

A Praça dos Três Poderes representaria os aspectos perenes da almejada democracia republicana, enquanto a Plataforma Rodoviária, ao lado da Torre de TV, simbolizaria a condição frugal da vida moderna: o transporte, o ponto de encontro, o trabalho, o lazer, as mídias etc. Ambos os espaços confluem nos desejos de país moderno imbuídos na construção da nova capital.

Além da relação estreita com o binômio baudelairiano de modernidade, a Plataforma Rodoviária representou um ponto de convergência entre dois imaginários¹: o imaginário modernista arquitetônico e o imaginário modernizador estatal brasileiro.

(...) no campo da história da arte e da cultura, o termo imaginário tem um escopo mais abrangente e envolve também aquilo que é criado pela imaginação, mas tem existência material no mundo real: a atividade artística e as obras de arte. O imaginário seria a reunião de imagens mentais, imagens visuais, objetos visíveis e suas interações com a cultura humana. Essa acepção mais ampla de imaginário acrescenta, ao mundo mental da imaginação, o conjunto de todas as suas expressões materiais, bidimensionais e tridimensionais. No caso da arquitetura, cidades, edifícios e objetos, inclusive. Nesse sentido, o termo imaginário se coloca como síntese que dissolve os limites convencionais entre mundo mental e mundo real, entre ideias e formas sensíveis. (ROZESTRATEN, 2009, p.256)

Talvez isto justifique a sua relação com boa parte da produção modernista ulterior. Seu elemento central, isto é, a estação rodoviária, tornar-se-ia um programa difundido em larga escala pelo país nas décadas seguintes.

Em meio ao desenvolvimentismo estatal e seu intrínseco desejo de urbanização, industrialização e seu projeto de integração nacional pautado no “rodoviarismo”, a Plataforma Rodoviária se colocaria como espaço síntese da integração das ambições do estado e do campo da arquitetura. Este artigo visa discutir os aspectos destes dois imaginários e as relações com a Plataforma Rodoviária de Lucio Costa, além dos possíveis reflexos nas arquiteturas modernistas das décadas de 1960 e 1970.

Imaginário modernista arquitetônico

Duas imagens modernas ecoam na Plataforma Rodoviária. São projetos visionários, jamais executados, sobre infraestrutura, arquitetura e cidade. A primeira destas imagens é a *Cité Industrielle* de Tony Garnier, publicada em 1917. Mais especificamente, a estação ferroviária desta cidade utópica imaginada no início do século XX.



Figura 2 – Gravura da Estação da *Cité Industrielle*, projetada por Garnier. Fonte: Pinterest

Na gravura de Tony Garnier se veem duas marquises que saem do corpo principal da estação. Sob uma das marquises um ônibus aguarda o embarque, enquanto pedestres circulam a estação como numa praça. A torre do relógio complementa esta hipotética paisagem urbana, pontuando a estação como centro, visível desde toda a cidade.

A Estação Rodoviária do Plano Piloto, centro da Plataforma Rodoviária, reflete esta cena moderna. Os ônibus param sob os dois viadutos, como nas marquises de Garnier. Ao fundo, a Torre de TV mimetiza o relógio de Garnier, marcando o centro da cidade na convergência de eixos da capital. Esta relação, contudo, não se limita aos aspectos formais. Garnier vislumbrava a estação como um ponto de intersecção e adensamento, um equipamento central que sugeriria um programa ampliado, além de sua função de transbordo:

The station quarter is zoned mainly for apartment houses, hotels, department stores etc., so that the rest of the city will be free of high structures. On the plaza facing the station are the open-air markets. (...) The station of average size is at the junction of the great artery coming from the city with the roads that lead to the old city nearby. The public services of the station are at street level; the tracks below are accessible from platforms and waiting rooms at the lower level. Its large clock tower is visible throughout the entire city. (GARNIER apud WIEBENSON, 1969, p.111)

A Plataforma Rodoviária reclama igual sentido de centralidade, organizando em seus arredores centros comerciais, setores bancários, comerciais e hoteleiros, além de programas culturais como o Teatro, a Biblioteca e o Museu Nacional. Nas palavras de Lucio Costa, a Plataforma Rodoviária deveria ser “o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de *Piccadilly Circus*, *Times Square* e *Champs Elysées*)” (COSTA, 1957 apud BRAGA, 2010, p. 169).



Figura 3 – Lucio Costa, Plataforma Rodoviária e Torre de TV ao fundo, Brasília. Fonte: Arquivo Público DF

A segunda imagem moderna que conflui na Plataforma Rodoviária provém dos igualmente utópicos *immeuble-villas* de Le Corbusier, desenhados entre o final da década de 1920 e início dos anos 1930. São famosas as colossais lâminas curvilíneas propostas para o Rio de Janeiro e Argel. Mistos de edifício e cidade, estas arquiteturas eram o embasamento de largas autopistas elevadas, como uma infraestrutura de transporte, cuja estrutura seria ocupada, conformando um edifício flexível capaz de amparar qualquer atividade urbana.

Em São Paulo, Le Corbusier proporia uma variação destas estruturas. Em vez das lâminas curvas elevadas do solo, duas autopistas retilíneas que se cruzam em ângulo reto conectariam as cotas mais elevadas da cidade. O edifício surgiria, desta forma, como negativo do relevo acidentado sob as autopistas. Diferentemente das propostas para o Rio de Janeiro e Argel, em São Paulo havia uma clara intenção de centralidade, marcada pela intersecção dos dois eixos:

Façamos o seguinte: de colina a colina, de um pico a outro, vamos implantar uma via horizontal de 45 quilômetros e em seguida uma segunda via, formando mais ou menos um ângulo reto, para servir os demais pontos cardeais. Estas vias retas são autoestradas de grande penetração na cidade e, na realidade realizam uma grande travessia. (...) Essas autoestradas que proponho são viadutos imensos. Não construam arcos one-

rosos para sustentar os viadutos, mas sustentem-nos por meio de estruturas de concreto armado que constituirão escritórios no centro da cidade e moradias na periferia. (LE CORBUSIER, 2004, p. 253)

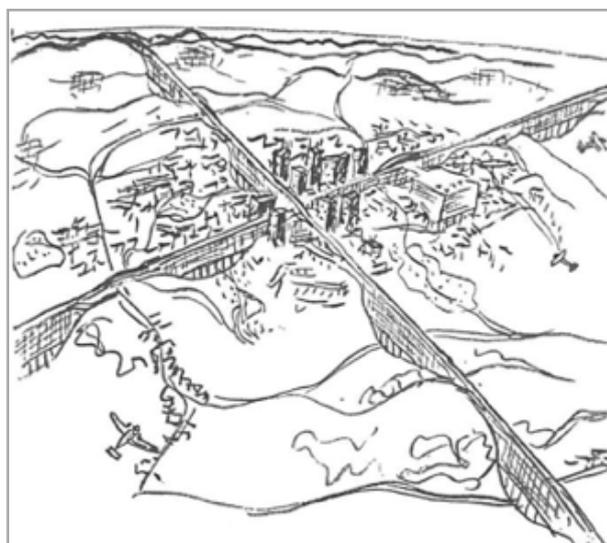


Figura 4 – Croqui de Le Corbusier, Plano para a Cidade de São Paulo, 1929. Fonte: www.cronologiadourbanismo.ufba.br

O Plano Piloto de Lucio Costa retomaria a solução axial proposta por Le Corbusier em São Paulo. A Plataforma Rodoviária, contudo, concentraria esta noção de amálgama entre edifício e cidade. Entre viadutos, arrimos e taludes, é difícil precisar onde começa a arquitetura e onde termina a infraestrutura. A estação rodoviária, centro deste complexo, ganharia com Lucio Costa um

protagonismo inédito². Tratava-se de uma nova proposta de centro, substituindo o papel da tradicional estação ferroviária. O arquiteto e urbanista unia, com isso, o imaginário arquitetônico ao imaginário modernizador estatal, o qual tinha no rodoviarismo um importante vetor da integração nacional.

Imaginário modernizador estatal

“Evolução”, conto de Machado de Assis, narra alguns encontros entre dois amigos da alta sociedade carioca, no transcorrer da segunda metade do século XIX. Inácio, o narrador representava o capitalista do jovem país independente, e Benedito, seu amigo, se tornaria político por uma sugestão despreziosa do próprio narrador.

Ambos se conheciam no primeiro encontro narrado, em Vassouras no interior fluminense. Deslumbrados com a tecnologia do transporte ferroviário, Inácio e Benedito divagavam sobre o desenvolvimento nacional. A conclusão seria reiterada repetidas vezes nas futuras reuniões entre os colegas:

- (...) Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando, só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro.

-Bonita ideia! exclamou Benedito faiscando-lhe os olhos. (MACHADO DE ASSIS, 1884 In: GLEDSON [org.], 2007, p. 312)

No fim, Benedito finalmente elegera-se deputado. Lendo trechos de seu discurso de posse para o amigo, novamente a máxima sobre o desenvolvimento nacional comparava:

Senhores, é tempo de cuidar, exclusivamente – notai que digo exclusivamente – dos melhoramentos materiais do país. Não desconheço o que se pode me replicar; dir-me-eis que uma nação não se compõe só de estomago para digerir, mas de uma cabeça para pensar e de coração para sentir. Respondo-vos que tudo isso não valerá nada ou pouco, se ela não tiver pernas para caminhar; e aqui repetirei o que há alguns anos, *dizia eu* a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro. (GLEDSON [org.], 2007, p. 316)

O conto machadiano é um dos poucos do autor a tratar diretamente sobre o tema do desenvolvimento nacional e, sendo assim, surpreende a veia

cômica da narrativa: o político de poucas ideias, a repetição debochada de temas que aparentariam a maior importância para uma ex-colônia como o Brasil. O discurso de Benedito parece transmitir a mesma ideia proferida por Conselheiro Saraiva no Congresso Nacional em 1860, talvez matriz para Machado de Assis:

Por mais que me custe expor-me a ser tido por homem de pouco juízo, eu não hesitaria nunca em alistar-me no número dos loucos que nutrem a grande e generosa ambição de ver o país cortado de caminhos, de vias férreas, de canais, embora tudo isto nos desequilibrasse o orçamento e nos fizesse dever dezenas e dezenas de milhares de contos de réis. (LAFER, 2002, p. 9)

Confirmando as ironias de Machado de Assis, a história do modal ferroviário no Brasil não fez jus aos sonhos de Benedito ou Conselheiro Saraiva. Apesar do desenvolvimento pontual que propiciaram, as ferrovias brasileiras não foram capazes de integrar plenamente o território nacional. Fruto de investimentos majoritariamente privados (GORDINHO [org.], 2003, p. 61-74), estas obras atendiam primordialmente aos interesses dos mercados centrais das potências econômicas europeias, negligenciando um plano nacional para o desenvolvimento capitalista competitivo, o que configurou uma condição de “capitalismo dependente” (FERNANDES, 1975, p.90).

Ao longo do século XX, contudo, a figura política de Benedito seria atualizada. Agora, a rodovia surgia como alternativa mais barata e rápida de, enfim, integrar e interiorizar o Brasil. No final da República Velha, o Presidente Washington Luís adotaria como lema: “governar é abrir estradas” (GARCIA, 2015, p.18). Esta frase moldaria a política nacional nas décadas seguintes, privilegiando o transporte rodoviário em detrimento da malha ferroviária, que após a crise de 1929 passara ao controle estatal (GORDINHO [org.], 2003, p.74).

A integração e interiorização seriam vetor para a formação de um mercado interno e, portanto, um passo para o rompimento com a condição de arquipélago agrário-exportador. Os planos federais, portanto, visavam a construção de um país moderno, urbano e industrializado, como forma de superação de um passado arcaico, agrário e colonial. Juscelino Kubitschek adotaria em seu Plano de Metas o tema da integração nacional, tendo na rodoviarização um dos planos mais ambiciosos.

Essa realidade de substituição do modal ferroviário pelo rodoviário ficaria mais evidente a partir de então. Os investimentos em construção de rodovias superavam em muito o investimento no setor ferroviário, acompanhando o fomento à

2- Em Londrina no final da década de 1940, a estação rodoviária de Vilanova Artigas estava inserida de frente para a estação ferroviária, sugerindo a importância dada a este modal. Em Brasília, a estação ferroviária perde, enfim, seu espaço no centro, tendo sido implantada na extremidade do eixo monumental, numa relação urbana muito mais enfraquecida.

indústria automotiva no país. Como aponta Celso Lafer, a meta de pavimentação e implantação de rodovias no governo Juscelino Kubitschek foi superada:

Meta 8 – Pavimentação de rodovias, visando à pavimentação de 3.000km; a meta revista era de 5.000 km e em uma terceira revisão foi elevada para 5.800 km. No final do governo, 5.615,8 km tinham sido pavimentados, e em 1961, 6.215km. Meta 9 – Rodovias (construção), visando à construção de 10.000 km de novas estradas federais; a primeira revisão da meta aumentou esse número para 12.000 km e a segunda revisão, em 1958, contemplou a construção de 13.000km. Em 1961, 13.519 km de rodovias federais tinham sido construídos.” (2002, p.124). Isto contrasta com o transporte ferroviário, que apesar de contemplado pelo Plano de Metas, teve desempenho bastante aquém do projetado, que já era muito inferior aos planos rodoviários: “Meta 7 – Construção de ferrovias: a meta inicial previa o acréscimo de 1.500 km à rede existente. A meta revista aumentou esse número para 1.626,4 km. Em 1960, 826,5 km tinham sido acrescentados à rede existente, isto é, cerca de 50% da meta revista. (LAFER, 2002, p. 123).

Enquanto o setor ferroviário permanecia como espólio desordenado e pouco eficiente dos investimentos privados do século XIX e início do século XX, o transporte rodoviário ia, paulatinamente, ocupando os vazios deixados pela incipiente malha ferroviária (SANTOS, 1961, p.3-4).

Com isso, a estação rodoviária ganhava paulatinamente importância no campo arquitetônico. A estação de Londrina, projetada por Vilanova Artigas no início da década de 1950 em frente à estação ferroviária de características ecléticas, rapidamente ganhou projeção e reconhecimento em periódicos e livros³, antevendo a importância que o programa ganharia nas décadas seguintes.

Poucos anos depois, o projeto de Brasília, surgido deste mesmo fenômeno em meio ao Plano de Metas, ia de encontro aos desejos rodoviaristas do desenvolvimentismo brasileiro. A Plataforma Rodoviária construía um importante elo entre o imaginário modernizador e o imaginário modernista arquitetônico. Ao trazer para o centro do Plano Piloto a Estação Rodoviária, Lucio Costa transformava “o próprio centro geométrico da

cidade em terminal local e interestadual; de certa maneira sendo Brasília a capital, é quase como se postulasse um centro do país” (ZEIN, 1986, p.70). Este espaço poderia ser entendido, de certa forma, como uma síntese do desenvolvimentismo brasileiro, cujos aspectos repercutiriam nas demais produções das décadas seguintes, apesar da dita cisão entre modernismo paulista e carioca representada, justamente, após a construção da nova capital.

Espaço síntese do desenvolvimentismo brasileiro

Em seu texto, “Ingredientes da concepção urbana de Brasília”, Lucio Costa expunha a experiência das viagens em ônibus na ocasião de sua visita a Nova York. Tratava-se, portanto, de uma condição definidora de importantes soluções do projeto de Brasília, e a ela se poderia creditar a importância dada à Plataforma Rodoviária no projeto da cidade:

A circunstância de ter sido convidado a participar, com minhas filhas, dos festejos comemorativos da *Parsons School of Design* de Nova York e de poder então percorrer de *Greyhound*⁴ as autoestradas e os belos viadutos-padrão de travessia nos arredores da cidade. (XAVIER, KATINSKY [orgs.], 2012, p.144)

Por consequência, a estação ferroviária, aliada do projeto modernizador estatal, foi também deslocada no projeto da nova capital, para o outro extremo do eixo monumental. Sintomaticamente, neste local foi inaugurada nos anos 1980 a Estação Rodoviária Interestadual, projetada por Oscar Niemeyer (FICHER et al., 2010, p. B17). A mudança de programa visava desafogar a saturada Plataforma Rodoviária, consequência do próprio modelo desenvolvimentista brasileiro.

Esta mesma substituição seria empreendida em inúmeras cidades brasileiras nas décadas seguintes à construção da nova capital. Estações rodoviárias modernistas foram implantadas próximas à infraestrutura ferroviária como é o caso da antiga Rodoviária de São Paulo (arqs. Raul Ekman Simões e Carlos Lemos, 1972) e das rodoviárias de Belo Horizonte (arqs. Walter Machado, Fernando Graça, Francisco G. Santos e Luciano Pardini, 1971), Santos (arqs. Flávio Pastore e Luigi Villavecchia, 1970) e Limeira (arq. Zenon Lotufo, 1973), por exemplo. Em Curitiba (arq. Rubens Meister, 1972), assim como na Estação Interestadual de Brasília, a infraestrutura foi pensada para abrigar os modais rodoviários e ferroviários, porém, em todos estes casos o transporte rodoviário prevaleceu.

4- Empresa norte-americana de viação.

3- A Rodoviária de Londrina foi publicada no livro “Arquitetura Moderna no Brasil”, de Henrique Mindlin, (MINDLIN, 2000, p.250-251), uma das primeiras obras a mapear a produção modernista no Brasil.

Em Jaú, a Estação Rodoviária, projetada em 1973 por Vilanova Artigas, ocupava o espaço da Antiga Estação Ferroviária da cidade, literalmente. O memorial descritivo do projeto conferia o caráter de centro de lazer ao espaço da estação rodoviária, ecoando o caráter urbano da Plataforma Rodoviária de Lucio Costa:

Nas cidades médias do estado de São Paulo, principalmente nas mais antigas, o lazer de suas populações é, quase sempre, esquecido, havendo falta de hotéis, restaurantes, parques etc.

As estações rodoviárias, por isso, funcionam como ponto de convergência para onde se dirige grande parte de sua população em seus justos momentos de lazer. (apud IWA-MIZU, 2008, p.25)



Figura 5 – Vilanova Artigas, Rodoviária de Jaú, Jaú. Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP

Estas arquiteturas, tal qual a Plataforma Rodoviária, apresentavam um programa ampliado além de uma perspectiva estritamente funcionalista. Como observa Hugo Segawa, a partir da década de 1960:

A estação rodoviária não mais era concebida como um espaço exclusivo para transbordo de passageiros: constituía também local de vivência e lazer, lugar de encontro para a população da cidade, oferecendo bares, restaurantes e pequeno comércio como atrativos. (SEGAWA, 2014, p.168)

Como resultado deste processo, cidades brasileiras que sequer possuíam conexão ferroviária, passavam a ter, enfim, a estação rodoviária como marco da paisagem urbana e da integração nacional, a exemplo de Cuiabá e Florianópolis (arq. Enrique Brena e Yamandu Carlevaro, 1981). A ideia de um centro de lazer voltado também à população dominava o imaginário destas arquiteturas. Em 1978 o memorial do projeto da Rodoviária de Cuiabá, de Paulo Mendes da Rocha, Moacyr Freitas e Ercílio Gonçalves Souza, novamente apontava esta característica:

Os acessos em níveis diferentes vêm promover maior conforto aos usuários que têm perfeitamente separados o embarque do desembarque e, ainda, o uso do último pavimento de modo recreativo ou de lazer, dando com isso um atrativo maior ao conjunto e um “lugar de encontro” para a cidade. (...) Ao último pavimento procurou-se proporcionar ambientes de estar e lazer, quer usando o Restaurante de alto padrão em ambiente refrigerado, ou a lanchonete ampla, ou visitando as “lojas-vitrines” de bijouterias e artigos regionais e de “souvenir”, ou ainda circulando pelas varandas abertas curtido dali o movimento dos embarques ou a paisagem natural da região. (FREITAS, SOUZA, ROCHA, ARAKAWA, 1980, p.16)



Figura 6 – Paulo Mendes da Rocha, Moacyr Freitas e Ercílio Gonçalves Souza, Rodoviária de Cuiabá, Cuiabá. Fonte: Cartão-postal

Do ponto de vista estético e projetual a Plataforma Rodoviária renunciava também boa parte dos procedimentos que dominariam a produção das décadas seguintes. Seus pilares são em concreto armado aparente – estética predominante no modernismo brasileiro nos anos seguintes à construção de Brasília, enquanto suas paredes são revestidas no mesmo mármore aplicado aos palácios e edifícios públicos da capital. Este tratamento, ao mesmo tempo bruto e rebuscado, evidencia ainda mais a condição ambígua da Plataforma, misto de edifício, infraestrutura e cidade. Os viadutos, sob os quais estão as plataformas de embarque e desembarque, são uma construção mista de pilares de concreto moldados *in loco* e vigas e lajes pré-moldadas de concreto armado – algo não muito diverso do método de construção empregado em estruturas viárias até hoje e uma solução aplicada em larga escala como estrutura e cobertura das estações rodoviárias nas décadas de 1960, 1970 e início dos anos 1980.

Considerações finais

O modelo de desenvolvimento pautado pela “rodoviarização”, urbanização e industrialização seria ampliado após o golpe de 1964, o qual representou uma ruptura institucional, mas uma continuidade para o padrão do desenvolvimentismo brasileiro⁵. No final deste processo, o Brasil, de fato, se transformou em um país urbano e industrial, contudo, sem atingir a almejada modernidade.

Machado de Assis já observava em sua obra estes limites da modernização brasileira⁶. “Evolução” fora escrito em 1884, isto é, antes da abolição. Entre os personagens não há qualquer menção a esta condição; a escravidão não era vista como empecilho para o “progresso”. Estas “ideias fora do lugar”, entre um pensamento ao mesmo tempo moderno e arcaico, foram notadas pelo crítico Roberto Schwarz (2008). Um problema persistente mesmo após a abolição.

No ímpeto de privilegiar os “melhoramentos materiais” – como diria Benedito, prevaleceram, ao longo deste processo, as desigualdades sociais que refletem em desigualdades urbanas e entraves ao pleno desenvolvimento. Neste sentido, a integração entre edifício e cidade, o amplo espaço público e o arrojo técnico e estético das arquiteturas modernistas, como as estações rodoviárias, contrasta com a realidade muitas vezes precária da urbanização concomitante.

No campo da arquitetura, a relação entre a forma moderna e o padrão desenvolvimentista brasileiro aparecia como ressalva na análise de Giedion⁷, geralmente leitura favorável ao modernismo brasileiro, e como advertência no polêmico texto de Max Bill em 1954, uma contundente crítica ao campo arquitetônico brasileiro, a qual já questionava os limites desta operação estética num contexto de pouca relevância social:

Fica-se estupefato de ver uma barbárie como essa irromper um país onde há um grupo do

CIAM, num país em que acontecem congressos internacionais de arquitetura moderna, onde uma revista como a Habitat é publicada e onde se realiza uma bienal de arquitetura. Pois tais obras nasceram de um espírito desprovido de qualquer decência e de qualquer responsabilidade para com as necessidades humanas. É o espírito decorativo, algo diametralmente oposto ao espírito que anima a arquitetura, que é a arte da construção, arte social por excelência. (In: XAVIER [org.], 2003, p.161)

Este modelo representado na Plataforma Rodoviária, tanto para o Estado quanto para o campo arquitetônico, de certa forma, permaneceu durante o regime militar. Face ao acelerado processo de urbanização do período, fomentado pelo próprio padrão desenvolvimentista, este processo moldou a forma das cidades e arquiteturas públicas brasileiras contemporâneas. O desejo de país desenvolvido, nestas circunstâncias, estava fadado à inconclusão.

Diante destas contradições, é possível reconhecer, ainda assim, na Plataforma Rodoviária a experiência estética da modernidade. Retomando Charles Baudelaire e seu ensaio “O pintor da vida moderna”, sua análise sobre o eterno e o contingente é, justamente, uma observação sobre os pintores impressionistas de seu tempo. Estes pintores negavam a tradição acadêmica de retratar eventos históricos e mitologias, introduzindo uma pintura do cotidiano. Elevavam, deste modo, a vida banal das cidades à condição de arte, imutável e eterna (1996, p.24). Comparativamente, a estação rodoviária era um programa acessório, talvez de pouco valor cultural à primeira vista, que foi elevado à condição de protagonista da forma urbana.

A Plataforma Rodoviária ainda fornece uma perspectiva de vivência metropolitana. Fato que se repete em outras obras correlatas, seja em grandes cidades em meio a movimentados centros comerciais, como na Rodoviária de Porto Alegre – projeto do arquiteto Elyseu Mascarello, de 1969 – seja em pequenas cidades em meio ao baixo casario, como na Rodoviária de Jaú.

Como reconhecia Lucio Costa em depoimento, ao visitar a Plataforma Rodoviária nos anos 80, o projeto não correspondeu à realidade. Mas diante dos resultados do desenvolvimentismo brasileiro, Costa percebeu a persistência deste centro popular na dinâmica urbana e como um ponto de encontro para todos, algo absolutamente *sui generis* na realidade segregada de uma cidade brasileira, mas também da maioria das grandes cidades brasileiras⁸.

8- Em vez daquele centro cosmopolita requintado que eu tinha elaborado, (a Plataforma) tinha sido ocupada pela população periférica, a população daqueles candangos que trabalham em Brasília. Era o ponto de convergência, onde eles desembarcavam e havia então esse traço de união, era um traço de união entre a população burguesa, burocrata e a população obreira que vivia na periferia (...). Foi o Brasil de verdade, o lastro popular que tomou conta da área. Isso deu uma força enorme à Capital, me fez feliz de ter contribuído involuntariamente para essa realização. (COSTA apud ROSSETTI, 2010)

5- Tese de “A Revolução Burguesa no Brasil”, especialmente o capítulo “O Modelo Autocrático-Burguês de Transformação Capitalista” (FERNANDES, 1975, p.289-366), mas melhor explicada pelo próprio Juscelino Kubitschek, ao visitar Brasília anônimo, em 1972: “Fui combatido aos limites da resistência humana, quando me propus trazer a capital para o planalto. Atacaram-me com rancor e não me pouparam os insultos mais pesados. Aí está o que ficou de tudo: a sede do mundo moderno. Muita coisa se fez depois de mim. Meus sucessores deram continuidade à obra iniciada. Reconheço também, não há por que negar, que os governos militares vêm tocando a cidade em seu ritmo imprescindível. Aliás nunca duvidei disso: Brasília possui um profundo sentido de segurança nacional, de defesa e de posse – preocupações sempre presentes em nossas Forças Armadas. Antes de ser a capital do mundo futuro, é um marco de ocupação do Brasil pelos brasileiros.” (apud CHAGAS, 1972)

6- Ver “Um mestre na periferia do capitalismo” de Roberto Schwarz (SCHWARZ, 2012).

7- “Há outro problema, que aos olhos do estrangeiro pode parecer uma grave ameaça à paz interna e ao futuro do país. É a vergonha da especulação da terra; é o câncer do desenvolvimento brasileiro. (...) O Brasil é um país de contrastes, resultado de um período febril de especulação. Barracos toscos brotam como cogumelos nos terrenos baldios das grandes cidades e nos lotes absurdamente caros da sua periferia.” (GIEDION, 1956 In: XAVIER [org.], 2003, p.155 – 156)

Referências

- ARTIGAS, J. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARTIGAS, R. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.
- BASTOS, M.; ZEIN, R. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BRAGA, M. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BRUAND, Y. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CORULLON, M. A plataforma rodoviária de Brasília: infraestrutura, arquitetura e urbanidade. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2013.
- FERNANDES, F. *A Revolução Burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- FREITAS, M.; SOUZA, E.; ROCHA, P.; ARAKAWA, N. Terminal Rodoviário de Cuiabá. *Projeto*. São Paulo, n.26, p.16-18, 1980.
- FICHER, S.; SCHLEE, A.; FRANÇA, J. *Brasília 50 anos: guia de obras de Oscar Niemeyer*. Brasília: IAB, 2010.
- GARCIA, R. Rei da fuzarca e dos votos. *Revista Apartes*. São Paulo, n.12, p.12-19, jan.-fev. 2015. Disponível em <<http://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes-antecedentes/revista-apartes/numero-12-jan-fev2015/rei-da-fuzarca-e-dos-votos/>> Acesso em: 08 dez. 2019.
- GLEDSON, J. (org.) *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GORDINHO, M. C. *Transportes no Brasil: a opção rodoviária*. São Paulo: Marca d'Água, 2003.
- GORELIK, A. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- IWAMIZU, Cesar Shundi. *A estação rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da arquitetura*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FAUUSP, 2008.
- LAFER, C. *JK e o programa de metas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LEMOS, F., LEMOS, F., PRETORIUS, A., RUSSO, R. Música Urbana. In: *Capital inicial. Capital inicial*. Rio de Janeiro: Polygram, 1986.
- MINDLIN, H. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Ediotar / IPHAN, 2000.
- PEREIRA, D. As estações rodoviárias modernistas no Brasil e o imaginário do "edifício-cidade". In: *Anais do 13º Seminário Docomomo_Brasil*. Salvador: Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento da Bahia, 2019. Disponível em <http://www.inscricoes13docomomobrasil.ufba.br/modulos/consulta&relatorio/rel_download.asp?nome=110812.pdf> Acesso em: 15 fev. 2020.
- ROSSETTI, E. Lucio Costa e a Plataforma Rodoviária. In: *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 119.03, 2010.
- ROZESTRATEN, A. Representação do projeto de arquitetura: uma breve revisão crítica. In: *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, v.16, n.25, 2009, p. 252-270.
- SANTOS, R. *Crise das ferrovias*. s.n.:s.n., 1961.
- SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. In: _____, **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008, p.11-31.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- SEGAWA, H. M. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2014.
- SPIRO, A. *Paulo Mendes da Rocha: Bauten und Projekte = Works and Projects*. Sulgen: Niggli, 2002.
- XAVIER, A. (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- XAVIER, A. KATINSKY, J (orgs.). *Brasília – antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ZEIN, R. V. Terminais urbanos: locais de destaque na paisagem. *Projeto*, São Paulo, n.94, 1986, p.68-63.

O Memorial Darcy Ribeiro de João Filgueiras Lima: Precursão da fabricação digital em Brasília

LACROIX, Igor e SILVA, Neander Furtado. O Memorial Darcy Ribeiro de João Filgueiras Lima: Precursão da fabricação digital em Brasília. In: *Revista Docomomo Brasil*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 65-75, dez. 2021.

data de submissão: 05/08/2021

data de aceite: 20/11/2021

Igor Lacroix¹, Neander Furtado Silva²

1- Laboratório de Fabricação Digital e Customização em Massa – LFDC, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, DF, Brasil, igorlacroixarquitetura@gmail.com;

2- Laboratório de Fabricação Digital e Customização em Massa – LFDC, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, DF, Brasil, neander.furtado@gmail.com.

Resumo:

Este artigo analisa os processos construtivos do Memorial Darcy Ribeiro, informalmente conhecido como Beijódromo, de autoria de João Filgueiras Lima, o Lelé. Dentro da análise serão observados aqueles processos associados ao uso da fabricação digital, na tentativa de verificar a utilização de tais recursos na materialização do edifício.

Em entrevista com Vicente Muñoz revelaram-se os processos de detalhamento construtivo que envolveram o uso de maquinário controlado numericamente por computador para o corte à plasma de componentes metálicos que compõem a estrutura do Memorial Darcy Ribeiro. Ao projetar, o arquiteto já sabia as limitações construtivas do processo metalúrgico, portanto, detalhou a obra considerando suas condicionantes.

Este fato leva à confirmação de Lelé como precursor de uma maneira de se construir amparada pela fabricação digital, não havendo outra maneira viável de construção do edifício que não fosse a controlada pelo computador, naquele momento, no ano de 2010.

Palavras-chave: Memorial Darcy Ribeiro; João Filgueiras Lima; Fabricação Digital.

Abstract:

The article analyzes the constructive processes of Darcy Ribeiro's Memorial, informally known as Beijódromo, by João Filgueiras Lima, Lelé. Within the analysis we will observe those processes associated with the use of digital manufacturing, trying to verify the use of such resources in the materialization of the building.

An interview with Vicente Muñoz revealed the constructive detailing processes that involved the use of computer numerically controlled machinery for the plasma cutting of the Darcy Ribeiro's Memorial steel structure components. When designing, the architect already knew the constraints of the metallurgical process, so he detailed the work considering them.

This fact leads to the confirmation of Lelé as a precursor

of a way of building supported by digital fabrication, there being no other viable way to build than the computer controlled one, at that moment, in the year 2010.
Key words: Darcy Ribeiro's Memorial; João Filgueiras Lima; Digital Fabrication.

Resumen:

Este artículo analiza los procesos constructivos del Memorial Darcy Ribeiro, conocido informalmente como Beijódromo, por João Filgueiras Lima, Lelé. Dentro del análisis se observarán aquellos procesos asociados al uso de la fabricación digital, tratando de verificar el uso de tales recursos en la materialización del edificio. En una entrevista con Vicente Muñoz, se revelaron los procesos de detallado constructivo que implicaban el uso de maquinaria de control numérico por ordenador para el corte por plasma de los componentes metálicos que componen la estructura del Memorial Darcy Ribeiro. Al diseñar, el arquitecto ya conocía las limitaciones constructivas del proceso metalúrgico, así que detalló el trabajo considerando sus factores condicionantes.

Este hecho lleva a la confirmación de Lelé como precursor de una forma de construcción apoyada por la fabricación digital, no habiendo otra forma viable de construir el edificio que la controlada por ordenador, en ese momento, en el año 2010.

Palabras claves: Memorial Darcy Ribeiro; João Filgueiras Lima; Fabricación Digital.

Introdução

Como parte de uma pesquisa para tese de doutorado em arquitetura, na área de concentração sobre técnicas e processos de produção do ambiente construído, realizou-se um breve histórico do uso da fabricação digital no mundo. Tal histórico incluiu um estudo a respeito da obra de João Filgueiras Lima, Lelé, conhecida como Memorial Darcy Ribeiro, ou popularmente conhecido como Beijódromo.

A maneira mais simples de conceituar fabricação digital seria contrastando-a com a prática tradicional de informação ao canteiro de obras. Antes da fabricação digital, o paradigma predominante era o de enviar o projeto impresso ao canteiro de obras (*blue print to construction site*), com todas as suas implicações de interpretação, precisão, tempo e custos. O princípio central de transmissão de informações construtivas na fabricação digital, em contraste, consiste no envio de arquivo para a fábrica (*file to factory*). Outros benefícios, como maior precisão, redução de custos, personalização, limpeza da obra, rapidez e maior industrialização são simples derivados desta mudança fundamental de paradigma. Então, estamos diante de uma progressiva, mas radical mudança de paradigma na transmissão de informações construtivas à obra. Os historiadores até aqui não parecem estar cientes, nem da existência desta mudança, nem tão pouco de como a obra de Lelé contribuiu para a emergência deste novo paradigma.

Por meio de uma entrevista realizada com Vicente Muñoz¹ – colaborador de Lelé na época da construção do Memorial Darcy Ribeiro, e atual funcionário da GRAVIA, empresa metalúrgica de Brasília que produziu o material utilizado na construção – revelou-se a utilização da fabricação digital para execução de parte dos componentes estruturais do edifício. Consequentemente, revelou-se a precursão no uso da tecnologia, no âmbito brasileiro, pelo arquiteto.

Diante de um contexto de utilização crescente e cada vez mais cotidiana de tecnologias capazes de impactar de maneira positiva a disciplina de arquitetura e as diversas comunidades em âmbito global, é fundamental o reconhecimento desse protagonista da arquitetura moderna como um dos primeiros arquitetos a trabalhar com as tecnologias digitais no país.

Lelé já foi reconhecido por suas inúmeras qualidades relacionadas à inovação na pré-fabricação em argamassa e concreto armados, à racionalização dos processos construtivos, às formas leves e curvilíneas de muitos de seus edifícios. Agora, pode ser,

versidade de Brasília – UnB, o antropólogo Darcy Ribeiro. Compreende-se que o edifício sintetiza o pensamento e a estética propostos para a universidade, no período da fundação de Brasília.

O processo de construção incluiu um sistema produtivo digital e em seu projeto o computador não foi utilizado apenas como um instrumento de representação do projeto. E mesmo que as técnicas digitais tenham sido utilizadas de maneira menos aprofundada em relação àquilo que se disponibiliza atualmente, ao colocar-se em perspectiva o que Lelé realizou, percebe-se o quanto contribuiu no âmbito da construção computadorizada.

A dependência do computador para a realização do edifício é evidente, tanto para o seu detalhamento executivo, quanto para sua fabricação e montagem *in loco*. Portanto, há a significação da obra de Lelé como um ponto de inflexão frente às vertentes de racionalização construtiva e, a partir daí, percebe-se como as técnicas de fabricação digital podem impulsionar as etapas do processo de construção. Tal fato conduz à considera-



Figura 01 – João Filgueiras Lima, Memorial Darcy Ribeiro, 2010. Fonte: Joana França.

também, compreendido como pioneiro brasileiro de uma tecnologia muito difundida pela arquitetura contemporânea, demonstrando, assim, a abrangência do seu repertório e contínuo desenvolvimento de seu processo projetivo e construtivo.

Este artigo pretende revisar a literatura e os principais conceitos desenvolvidos pelos autores que estudaram o Memorial Darcy Ribeiro, lançando um olhar específico sobre o contexto da construção do edifício que reúne o acervo do idealizador da Uni-

ção de que Lelé utilizou uma maneira de se construir inclusiva de processos avançados de produção e em concordância com as condicionantes fabris locais.

O foco deste trabalho recai na análise dos processos projetivos e construtivos do Memorial Darcy Ribeiro. Dentro da análise serão observados aqueles processos associados ao uso da fabricação digital, na tentativa de verificar a maneira como foram utilizados para alcançar a forma final do edifício. Ao projetar, Lelé já conhecia o processo metalúrgico e, desta forma, detalhou o projeto segundo os parâmetros de funcionamento do maquinário e de operacionalização no canteiro de obras.

1- Entrevista realizada em 29 de agosto de 2017, na fábrica da GRAVIA, localizada no Setor de Indústrias e Abastecimento (SIA) de Brasília-DF, durante pesquisa para tese de doutorado.

1. Concepção e projeto do Memorial Darcy Ribeiro

O projeto foi, naturalmente, ajustado ao novo programa da Fundação [Darcy Ribeiro]. As questões de segurança, por exemplo, tornaram-se muito mais agudas nos últimos anos e o espaço informal que Darcy gostaria de ter na biblioteca, onde as pessoas pudessem livremente consultar livro em estantes móveis, se tornou impossível. Algumas modificações mais radicais, como a transformação do Beijódromo em auditório com 200 lugares, foram realizadas com muito cuidado para não tirar o caráter informal do espaço e permitir que, mesmo sem o luar, os casais sejam estimulados a se beijarem do jeito Darcy. (LIMA, 2011, p. 38).

Lelé concebeu o Beijódromo a partir da amizade com o próprio Darcy Ribeiro que, em 1996, decidiu deixar seu legado em um espaço dentro da UnB, dedicado ao encontro, ao namoro, aos relacionamentos. Segundo o próprio arquiteto, a forma do edifício remete a esse movimento de conexão: “o que queria resolver realmente era a questão de um espaço que todo mundo dominasse, exatamente como Darcy sempre foi: ele interagia com todo mundo. Nada como um círculo, para criar esta unidade espacial.” (LIMA, 2004, p. 99).

A forma também remeteria à construção indígena típica do Brasil, o que se relaciona conceitualmente ao próprio trabalho de Darcy Ribeiro, mantendo essa alusão em uma esfera simbólica. A oca desenvolve as relações estruturais e distribuições de cargas de maneira radial, desde a base até a ponta da cobertura. Conforme Lelé, “a cabana dos índios (...) possui ventilação, até um *shed* como esse que utilizo em meus trabalhos. Fazem a cobertura de palha, passando uma por cima da outra, tem uma cumeeira por onde sai o ar quente (...). No projeto da Fundação Darcy Ribeiro a grande cobertura tem um sentido um pouco disso (...)” (LIMA, 2004, p. 98-99).

Antonio Risério aborda o projeto apenas brevemente em um artigo sobre a trajetória de Lelé (RISÉRIO, 2010). Na época, o Memorial Darcy Ribeiro ainda não havia sido construído e o autor apontou a relação entre arquitetura e antropologia, ancorando-se nos depoimentos, anteriormente descritos, do próprio Lelé sobre as construções indígenas.

Em seus depoimentos à jornalista Cynara Menezes, Lelé fala sobre o Beijódromo ainda enquanto um sonho que nunca havia sido realizado: “seria um espaço ao ar livre, na grama, nos degraus – um espaço bem ao gosto de Brasília, em que se podia fazer sestras, as pessoas poderiam estar em volta se beijando, namorando. Para uso noturno, principalmente. Pena que não se concretizou.” (LIMA, 2004, p. 26).

Cláudia Estrela Porto (2011) descreveu o programa de necessidades do projeto da seguinte maneira:

A distribuição dos ambientes na proposta inicial reflete o programa estabelecido *a priori* por Darcy Ribeiro. No pavimento térreo seriam alocados o hall de entrada, área de exposições, sala para seminários e manutenção de livros e o Beijódromo. O pavimento superior, sem pilares e totalmente flexível, acomodaria a biblioteca propriamente dita. (PORTO, 2011, p. 46-47).

A descrição do projeto, presente no memorial descritivo de Lelé, é a melhor síntese sobre o edifício, citado por Andrey Rosenthal Schlee que pontuou ao fim de seu artigo o ainda projeto que receberia a Fundação Darcy Ribeiro (SCHLEE, 2010).

Fundação Darcy Ribeiro – Biblioteca: edifício circular em dois pavimentos de 31,60 m de diâmetro de 37 m de diâmetro da cobertura, formando na parte central um espaço circular ajardinado com 12 m de diâmetro e pé direito duplo. O nível térreo é apoiado no solo e o nível superior constituído de laje de concreto armado apoiada em 32 vigas

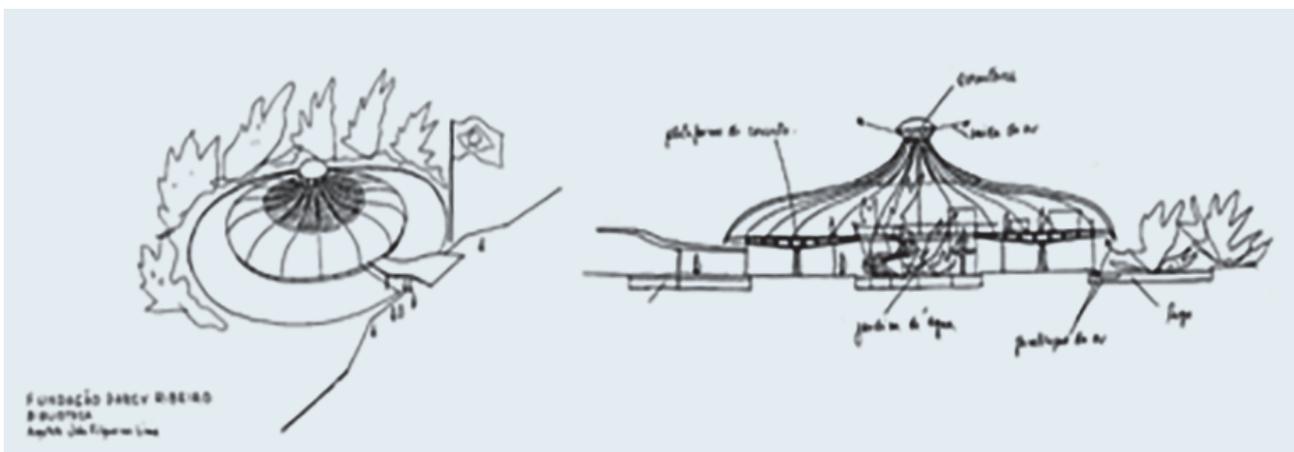


Figura 02 – Memorial Darcy Ribeiro, João Filgueiras Lima, 2010. Croquis do projeto. Fonte: Arquivo Lelé.

radiais metálicas engastadas em 32 pilaretes também metálicos dispostos na periferia da construção e em anel circular interno que distribui sua carga para 8 pilares metálicos tubulares. A estrutura da cobertura é formada por 32 vigas radiais apoiadas externamente nas vigas do piso superior e internamente em anel metálico com 3 m de diâmetro. A cobertura é composta com telhas especiais dobradas em chapas pré-pintadas de aço galvanizado e, no trecho correspondente ao espaço interno ajardinado, em chapas de policarbonato alveolado com 6 mm de espessura. Internamente são dispostas, a modo de forro, lâminas de aço pré-pintado que funcionam como brises na área coberta com policarbonato. O prédio é totalmente circundado por lago formando um anel com diâmetro de 52 m. O acesso ao prédio é constituído por uma ponte protegida por marquise metálica com 70 m² de área construída. Na parte posterior do prédio foi prevista uma elevação com taludes de 2 m de altura, executado com a própria terra resultante da escavação do lago. O talude voltado para o prédio, parcialmente revestido com placas de concreto, forma um pequeno teatro de arena. O palco ocupa a parte externa do lago e comunica-se com o prédio através de uma ponte. (LIMA apud SCHLEE, 2010, p. 162-164).

vas. Em termos de fabricação digital, os elementos construtivos descritos por Lelé, antes ainda do Memorial Darcy Ribeiro consolidar seu programa funcional conforme a construção atual, são todos aqueles relacionados à estrutura da cobertura e anel metálico e, também, da marquise metálica com 70 m². Ainda, complementa-se a estrutura de cobertura do auditório com 5 vigas que não foram consideradas no memorial descritivo referenciado. O corte computadorizado à plasma dos perfis cortados em chapas metálicas, a partir de desenho em CAD, definiu a relação *file to factory* que o próprio arquiteto detalhou. Ainda, é importante verificar a diferença entre fabricação mecanizada e fabricação digital como operações por máquinas, mas com níveis de precisão e movimentação diferentes. No caso, o que possibilitou o corte de todos os perfis curvos foi a fabricação controlada por computador, concebida por Lelé na fase de projeto.

Segundo depoimento de Vicente Muñoz, o projeto foi elaborado dentro do Instituto Brasileiro da Tecnologia do Habitat – IBTH, constituído em Salvador – BA, e composto por vários projetistas especializados em diversas áreas da construção, desde marcenaria, serralheria, até engenharia mecânica. Conforme o relato, a maior parte do trabalho foi detalhado dentro do IBTH, incluindo todos os componentes metálicos, esquadrias, coberturas, até o elevador interno foi planejado por Lelé e sua equipe.

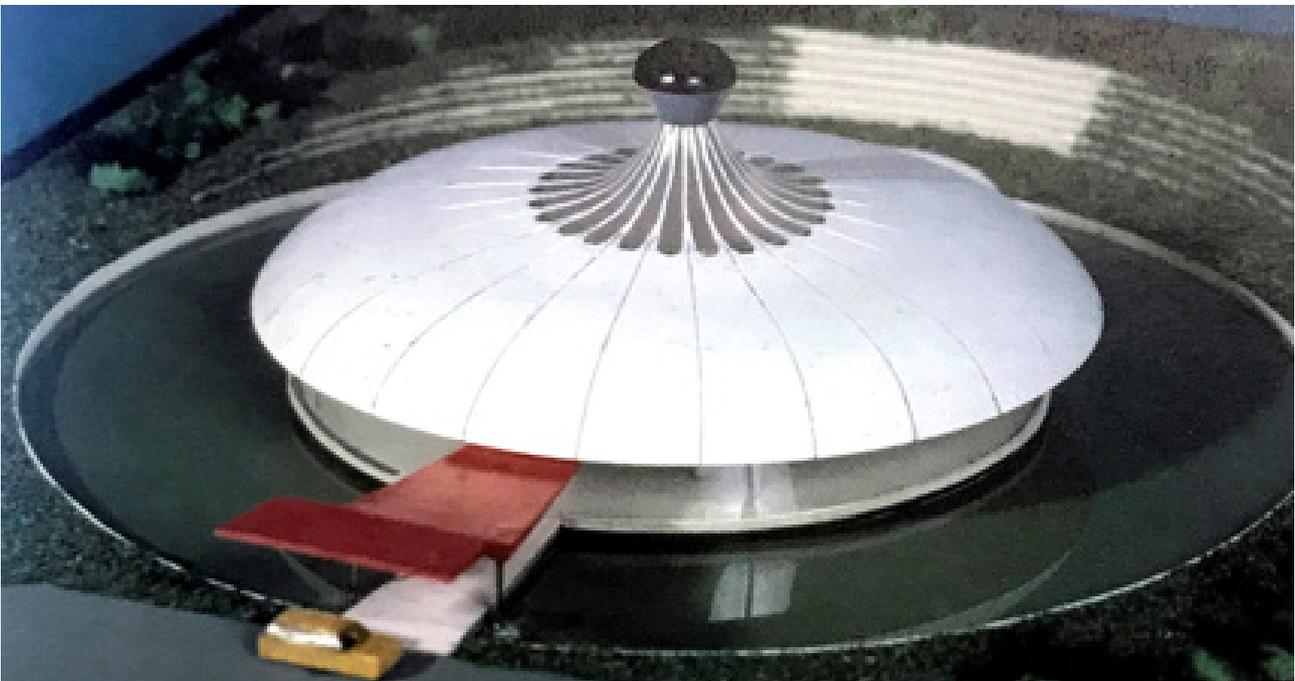


Figura 03 – Memorial Darcy Ribeiro, João Filgueiras Lima, 2010. Maquete do projeto.
Fonte: Andrey Rosenthal Schlee.

Esclarece-se que a fabricação mecanizada, ou seja, que não é controlada por computador, mas por operações maquinizadas controladas pelo ser humano, auxiliou no corte daqueles elementos mais simples, como os 32 pilaretes e 32 vigas respecti-

Ainda de acordo com Muñoz, o projeto foi desenvolvido utilizando-se de recursos computacionais, especificamente o *AutoCAD®* para o detalhamento e documentação da execução da obra. Os documentos gerados foram planilhados para o crono-

grama de processamento da fábrica, e repassados para a GRAVIA, que apenas forneceu a matéria-prima, processada de acordo com a demanda. Além disso, houve também uma modelagem tridimensional que simulou, de forma bastante aproximada, a realidade construtiva, modelada a partir do próprio detalhamento desenvolvido pelo Instituto.

2. Racionalismo de Lelé para o processo construtivo

A constituição da fabricação digital ocorre por meio da sistematização do processo CAD/CAM, que se compreende como uma prática de projeto assistido por computador, com a finalidade de informar a

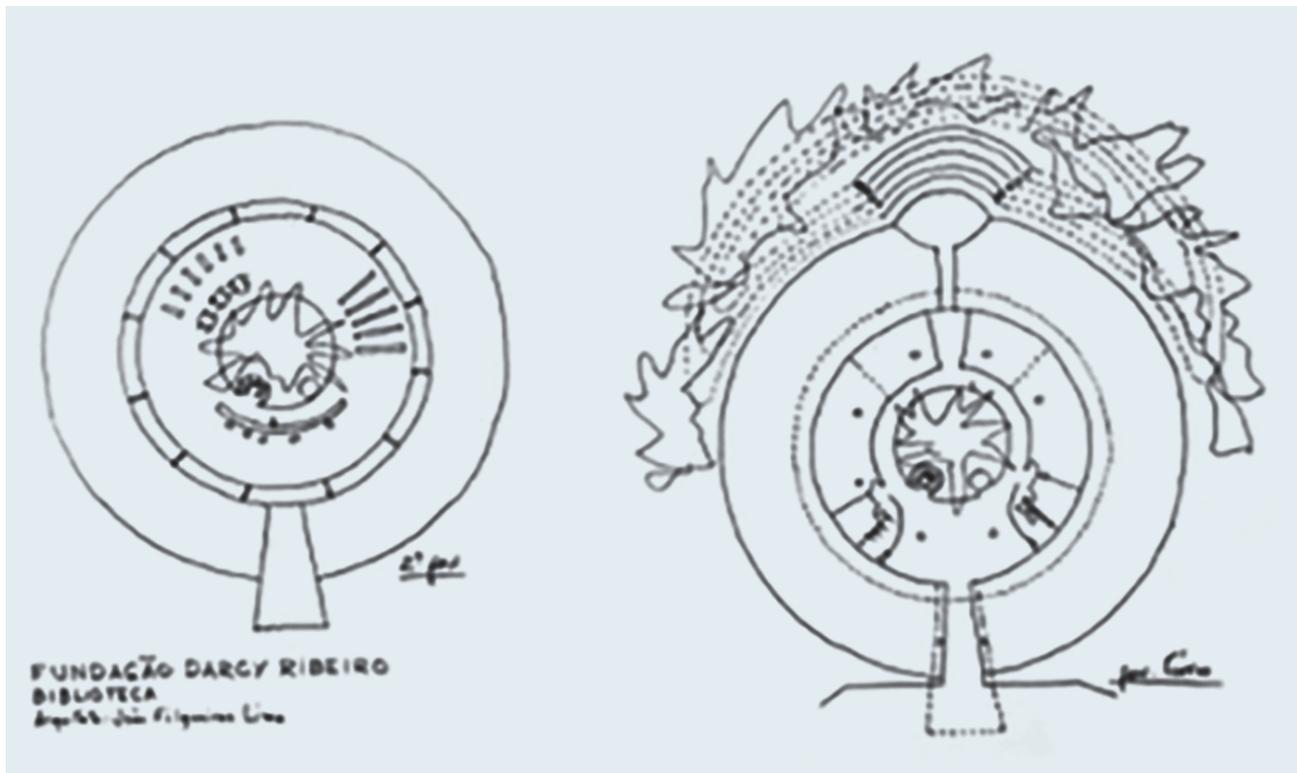


Figura 04 – Memorial Darcy Ribeiro, João Filgueiras Lima, 2010. Croquis do projeto. Fonte: Arquivo Lelé.



Figura 05 – Memorial Darcy Ribeiro, João Filgueiras Lima, 2010. Modelo tridimensional renderizado do projeto. Fonte: Instituto Brasileiro da Tecnologia do Habitat – IBTH.

execução de maquinário controlado por computador para o processamento físico de materiais de construção. No prefácio do livro “CAD/CAM Handbook”, Eric Teicholz afirmou a integração ocorrida entre os dois sistemas desde a década de 1970 (TEICHOLZ, 1985). Os diversos pesquisadores que contribuíram para o conteúdo do livro referido (ORR, 1985; BORRELL, 1985; MITCHELL, 1985; REEVE JR., 1985), relacionaram a integração das ferramentas digitais por *software* e *hardware*; a aplicação no campo da Arquitetura, Engenharia, Construção – AEC; e, inclusive, introduziram estudo sobre fabricação robótica para várias aplicações, desde a indústria automobilística, até operações complexas ou perigosas para o operário humano.

A fabricação digital é compreendida por meio das conceituações encontradas no trabalho de Branko Kolarevic que definiu diversos métodos de fabricação controlada por computador, apresentando exemplos de aplicação em vários edifícios conhecidos pelo alto nível de complexidade construtiva (KOLAREVIC, 2001). O autor conceituou o processo CAD/CAM, afirmando que as relações estabelecidas entre esses dois processos “[...] abriram novas oportunidades permitindo a produção e construção de formas bastante complexas que até recentemente eram muito difíceis e dispendiosas para o projeto, produção e montagem por meio de tecnologias construtivas tradicionais.”² (KOLAREVIC, 2001, p. 269, tradução nossa). Apresenta-se, portanto, a relação intrínseca entre o método de projeto assistido por computador – CAD e os processos de corte bidimensional, modelagem tridimensional, impressão tridimensional, conformação, que compreendem a manufatura assistida por computador – CAM.

A teoria da *autopoiesis* da arquitetura de Patrik Schumacher justificou uma prática onde ocorre uma criação própria da arquitetura, independente do trabalho artesanal, por meio de fabricação controlada por computador. *Autopoiesis*, cuja etimologia grega significa “*auto*” como próprio e “*poiesis*” como criação, é um termo emprestado dos biólogos e filósofos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, que na década de 1970 investigavam o processo de autocriação dos organismos vivos. Schumacher transpôs tal conceito para a arquitetura (SCHUMACHER, 2011). À semelhança das indústrias automobilísticas automatizadas por robôs, a arquitetura poderia ser construída por máquinas programadas para diversas operações, como marcenaria, serralheria, alvenaria. Portanto, haveria mesmo uma mudança de paradigma frente aos métodos de construção mais utilizados, atualmente. No entanto, são muitas as

dificuldades encontradas na aplicação prática de tal teoria, uma vez que as barreiras econômicas são evidentes e as pesquisas na área são proeminentemente orientadas para produções caras que requerem recursos elevados.

Em um importante registro sobre o processo de construção do edifício sede da Fundação Darcy Ribeiro, Haroldo Pinheiro afirmou o racionalismo do processo arquitetônico de Lelé, talvez um estilo pessoal do arquiteto, que realmente planejou as mínimas partes do projeto.

Observa-se na arquitetura de Lelé, particularmente na Fundação Darcy Ribeiro, a presença da lógica, reiterada na implantação do edifício, na escolha das técnicas construtivas, na solução estudada para o mais singular detalhe da obra. Maneja as alternativas oferecidas pela tecnologia contemporânea e as utiliza conscientemente em favor da preservação dos recursos oferecidos pela natureza, cuidadosamente adequadas à circunstância social em que se situa. (PINHEIRO, 2011, p. 55).

As fotografias presentes no artigo de Pinheiro são bastante elucidativas quanto ao método de execução das peças estruturais metálicas fixadas sobre fundações de concreto armado. A metalurgia do edifício se destaca pela complexidade geométrica alcançada dos componentes curvos, gerando uma topologia com apelo visual, um senso plástico e dinâmico, característicos da obra de Lelé.

Risério, ao manter a visão antropológica de sua análise, afirma

(...) o empenho total de Lelé no campo da inovação e da pesquisa, da pré-fabricação (...) Mas, articulando conhecimento e pesquisa, informação e prática, signos e fazeres, o que vamos encontrar é consciência e sensibilidade social. (RISÉRIO, 2011, p. 62).

Acrescida ao principal volume do edifício, posicionou-se uma fatia ondulada que abriga o atual auditório, totalizando uma área coberta de dois mil, quatrocentos e cinquenta e cinco metros quadrados. A entrada principal é marcada por uma marquise sinuosa vermelha. Uma faixa amarela, constituída por um conjunto de *brises soleils* metálicos, circunda todo o edifício, combinando com a cumeeira também amarela. Concentricamente, um pequeno lago também rodeia a edificação, seguido pelo conjunto de calçadas de pedestres. De acordo com Porto, Lelé “nunca visualizou o lago apenas como um espelho d’água de cunho estético, sem plantas. Sempre desejou ter ‘um jardim aquático’, por isso projetou-o com 60 cm de profundidade para acolher ninfeias” (PORTO, 2011, p. 51).

2- Original: “They [CAD/CAM processes] opened up new opportunities by allowing production and construction of very complex forms that were until recently very difficult and expensive to design, produce and assemble using traditional construction technologies.” (KOLAREVIC, 2001, p. 269).



Figura 06 – Memorial Darcy Ribeiro, João Filgueiras Lima, 2010. Fotos da construção. Fonte: Haroldo Pinheiro.

Sobre o processo de execução da obra, ressalta-se o protagonismo de Adriana Filgueiras Lima, arquiteta, filha de Lelé. Segundo as palavras do arquiteto, Adriana “tem muita sensibilidade para a arquitetura, mas gosta mesmo é de construção, de obra.” (LIMA, 2004, p. 47-48). Ela acompanhou toda a obra do Memorial Darcy Ribeiro e, de acordo com depoimento de Vicente Muñoz, resolveu boa parte do detalhamento dentro do canteiro, assumindo a responsabilidade pela execução e montagem até a inauguração, em 2010.

Um modelo de obra seca que atingiu um alto nível de industrialização, possibilitando o processamento personalizado do aço. O diferencial do processamento metalúrgico foi a utilização de máquina CNC de corte bidimensional à plasma, que ocorreu na fábrica da GRAVIA, em Taguatinga – DF. Já no canteiro de obras, um pequeno galpão foi montado para abrigar os trabalhos de serralheria, segundo depoimento de Muñoz, incluindo o corte, soldagem e a calandragem de componentes em aço.

As peças processadas pela fornecedora chegaram ao canteiro, muitas vezes, para ainda serem reprocessadas e depois montadas. Muñoz ressaltou que até os retalhos das chapas residuais foram devolvidos à obra. Afirmou, também, que Lelé estava presente constantemente no canteiro para acompanhamento do processo de construção, criando uma pequena fábrica metalúrgica no local.

3. Vicente Muñoz descreve os processos de projeto e construção do Memorial Darcy Ribeiro

Vicente Muñoz trouxe uma perspectiva da obra de Lelé que, apesar de já ter sido analisada do ponto de vista industrial ou construtivo, ainda não foi observada por sua especificidade produtiva. Além disso, Muñoz expressou um sentimento de entusiasmo respeitoso em relação ao trabalho do “Doutor Lelé”, como o referenciava durante a entrevista. Descreveu o arquiteto como bastante detalhista durante o projeto em muitos aspectos, não só em relação à qualidade gráfica da documentação técnica, mas, também, na orientação das equipes de trabalho. Afirmou a atuação decisiva de Adriana Filgueiras Lima durante a etapa de execução da obra e relata que Adriana registrou todos os processos e, portanto, detém um conteúdo valioso a respeito dos métodos executivos que o arquiteto elaborou, racionalizando as etapas de construção.

Muñoz relatou o relacionamento de Lelé com a fábrica fornecedora, mas também expressou o caráter industrial da própria produção do arquiteto, ao explicar como se deu a personalização de elementos singulares e sua catalogação, para a obra do Memorial Darcy Ribeiro. Peças únicas que foram, segundo termo do próprio Muñoz, planilhadas e entregues à fábrica em um sistema de

produção que atrasou, em certas ocasiões, nem sempre seguindo uma linearidade e muitas vezes improvisando durante a obra, mas que entregou todo o material necessário e requerido, dentro do prazo final.

Outra questão interessante relatada foi a respeito da existência do IBTH, aberto logo após Lelé se desvincular dos Centros Tecnológicos da Rede Sarah – CTRS. O instituto atuou de maneira interdisciplinar dentro de um mesmo sistema produtivo onde diversas áreas interagem entre si, marcenaria, serralheria, metalurgia, engenharia mecânica, arquitetura, design, construção.

Outra questão bastante reforçada no relato de Muñoz foi o trabalho de projeto utilizando o computador, no *AutoCAD*®. Um dos projetistas do IBTH dedicava-se à modelagem tridimensional dos projetos e, como já mencionado, realizou-se uma modelagem detalhada do Memorial Darcy Ribeiro, para documentação técnica. Por outro lado, Lelé desenhava à mão livre e compartilhava as informações desenhadas com os projetistas, integrando o método de projeto computacional com conteúdo artístico.

Muñoz expressou brevemente que muitos cálculos eram feitos pelo próprio Lelé, mas que ele consultava o engenheiro Roberto Vitorino, para o cálculo estrutural. Portanto, além do desenvolvimento construtivo, desde o *design* de móveis até a implantação urbana, Lelé também incluiu na sua prática arquitetônica o processo de orçamento, realizado por ele mesmo, que ampliou o desempenho da obra e compreendeu o método da fabricação digital.

3.1. Comentários sobre a entrevista com Vicente Muñoz

De uma maneira geral, o principal conteúdo da entrevista aborda quatro personagens que participaram do processo de construção do Memorial Darcy Ribeiro. O primeiro personagem, mais discutido, é o IBTH, criado em 2009, onde Muñoz trabalhou por dois anos, antes de iniciar seus trabalhos na GRAVIA. Em seu relato, Muñoz detalhou os processos de desenho e planejamento do instituto, a maneira como era operacionalizado com o auxílio de desenho e processamento de dados por computador, inclusive o processamento para fabricação digital. Todo o planejamento da obra ocorreu dentro do IBTH, com independência ao trabalho da GRAVIA. Alguns dos principais extratos da entrevista, sobre o IBTH:

Era um instituto que deveria ter mais ou menos uns doze arquitetos. Incluindo da parte mecânica, também. O elevador, por exemplo, foi construído por ele. No projeto de

arquitetura do IBTH, se você der um zoom aparece o detalhe. Por exemplo, se eu fizer um corte dessa parede, se eu der um zoom vai aparecer o montante que está encostado na parede e os demais. Tudo está detalhado dentro da arquitetura. Porque, na maioria das vezes, o projeto de arquitetura não apresenta esse nível de detalhamento. (MUÑOZ apud LACROIX, 2020, p. 264 e 272).

O segundo personagem é o próprio Lelé, tratado com toda a reverência de um mestre que sabia conduzir a atividade de trabalho em arquitetura como poucos.

Detalhamento ele fazia tudo à mão e passava para os arquitetos, que ele ficava encima, “olha quero que altere”. Ia tirando cópia dos pedaços que iam sendo criados e ele ia alterando, mas tudo antes de fazer no computador, ele fazia tudo à mão. Ele tinha uma obra maior. Então, cada um ficava responsável por uma parte do desenvolvimento do projeto. E de lá ia pegando detalhes para cada um. Ele sentava na mesa juntamente com cada um. (MUÑOZ apud LACROIX, 2020, p. 269 e 272)

O terceiro personagem é a GRAVIA, descrita como uma empresa precisa em suas operações, que já estava presente em Brasília desde sua construção na década de 1950 e que já estava equipada com a tecnologia que possibilitou materializar a criatividade de Lelé. Sobre o corte da alma em curva das vigas em perfil I, que compõem a estrutura do Memorial Darcy Ribeiro, Muñoz relata que:

Foi feito na GRAVIA, a partir do desenho em CAD. Você envia o arquivo e a máquina lê em CAD. Daí ela corta na forma que você deseja. Mas o que era corte ou dobra, ou através de máquina, ou através de plasma. O plasma foi bem-vindo naquela época para poder fazer todas as coisas curvadas. (MUÑOZ apud LACROIX, 2020, p. 266 e 276)

Relaciona-se o conceito de fabricação digital às tecnologias de processamento de materiais por meio de maquinário controlado por comandos digitais, programados em softwares. Branko Kolarevic (2003) é um dos primeiros teóricos a colocar a tecnologia no debate arquitetônico, ao se ter em vista a produção digital de muitos arquitetos como Frank Gehry, Bernhard Franken, SOM, Norman Foster. O termo foi atualizado, recentemente, por Phillip F. Yuan, Achim Menges e Neil Leach (2017) ao se introduzir a produção robótica e uma seleção da pesquisa experimental ocorrida no mundo, com relação a tecnologias cada vez mais avançadas.

O quarto personagem mais discutido é Adriana

Filgueiras Lima e seu papel fundamental na construção do Beijdrómo. A entrevista com Muñoz revela a possibilidade de valorizar a participação feminina em etapa determinante do processo do edifício.

O Dr. Lelé confiou muito à Adriana todo o andamento da obra, na parte de execução e na parte de montagem, acabamento até o final. Passou muita responsabilidade para ela, até finalizar. Ela filmou todos os processos, desde a serralheria, como passo a passo da montagem da obra. (MUÑOZ apud LACROIX, 2020, p. 275 e 276).

Neste sentido, procura se alinhar à metodologia feminista e de gênero aplicada à arquitetura, no sentido de explicitar o trabalho desta personagem que esteve presente na carreira de Lelé e que o ajudou, possivelmente, em outras obras, além do Memorial Darcy Ribeiro. No início da década de 1980, Dolores Hayden (1981) já promovia este tipo de debate inclusivo das mulheres na prática de arquitetura caracterizada pela maior presença masculina, ao apresentar um histórico de projetos realizados por mulheres, desde a escala arquitetônica até a urbanística. Algo que reverberou, por exemplo, no trabalho de Lynne Walker (2000) que, ao final dos anos 1980, referenciou o trabalho do grupo Matrix de arquitetura, além de reunir uma série de produções de outras arquitetas.

4. A precursão de Lelé na fabricação digital no Brasil

Apesar do Memorial Darcy Ribeiro não ser o primeiro edifício onde Lelé utilizou a fabricação digital, outros exemplos são os Hospitais Sarah Lago Norte e Sarah Setor Hospitalar Sul, destaca-se por ter a identidade específica da capital brasileira, vinculada à UnB, ao legado de Darcy Ribeiro, em conjunto com o trabalho dos arquitetos construtores da cidade. Porto informou que a construção do Memorial Darcy Ribeiro “teria de lançar mão de uma tecnologia só disponível, na época, no Centro de Tecnologia da Rede Sarah” (PORTO, 2011, p. 48). No entanto, o relato de Vicente Muñoz trouxe a informação de que o trabalho foi feito dentro do IBTH, quando Lelé já não mais trabalhava no CTRS. E, portanto, fez isso utilizando uma tecnologia que, na época, já estava disponível no contexto brasileiro. Tal informação sobre o projeto elaborado dentro do instituto é confirmada pelo então reitor da UnB, José Geraldo Sousa Júnior:

A cada dia, equipes bem organizadas, apetrechadas, com plano bem definido e segura direção do Instituto Brasileiro de Tecnologia do Habitat (IBTH) – presidido pelo próprio Lelé e tendo no canteiro a presença coordenadora da arquiteta Adriana Filgueiras – começaram

a dar forma à edificação, muito assemelhada ao desenho descrito na carta de Lelé para Darcy [...] (SOUSA JR., 2011, p. 18).

Pinheiro (2011) trouxe o racionalismo, a industrialização do processo construtivo que Lelé utilizou como método para sua arquitetura. Com relação ao modo de trabalho de Lelé, Schlee mencionou apenas “uma precisa produção industrializada” (SCHLEE, 2010, p. 162), sem mencionar especificamente a fabricação digital. Risério (2011) observou o Memorial Darcy Ribeiro de um ponto de vista antropológico. Todos os registros mencionados são importantes para reforçar o papel determinante da obra de Lelé no contexto da arquitetura moderna brasileira, mas há uma dimensão mais específica sobre os processos de construção que ainda falta ser reconhecida.

O reconhecimento de Lelé como um arquiteto que incluiu em seu repertório a inovação dos recursos tecnológicos. A automação de certas partes do processo construtivo foi imprescindível para a resolução de problemas estruturais. Por isso, deve ser considerada uma obra precursora, não apenas para a arquitetura brasileira, mas para o contexto nacional.

Lele já pensava industrialmente desde que se engajou com a construção de Brasília, mas no Memorial Darcy Ribeiro ele colocou a serviço um aparato controlado por computador para cortar as almas cheias das vigas em perfil I, que compõem a estrutura do edifício. A complexidade geométrica que necessitou de um tipo de produção digital para sua viabilização.

Considerações sobre o estudo do Memorial Darcy Ribeiro

Considera-se importante construir tal visão a respeito desta obra para que a aplicação de tais tecnologias possa se tornar cada vez mais viável para a utilização de toda a cultura arquitetônica local. O edifício é um marco da arquitetura brasileira também do ponto de vista tecnológico – a tecnologia como um elo entre a arte de Lelé e seu racionalismo construtivo, ao parafrasear Pinheiro (2011). Além disso, foi uma obra inteiramente atendida por um fornecedor local, vinculando-se estritamente a um tipo de execução que utiliza a base produtiva do contexto. O que conduz à compreensão de Lelé como um arquiteto precursor da fabricação digital aplicada à construção civil, em Brasília – DF.

O que comprova tal fato é o relato concedido por Vicente Muñoz, onde está registrada a maneira como o arquiteto produziu o edifício por meio da GRAVIA, empresa metalúrgica do contexto. Ressalta-se que esse processo de fabrica-

ção digital que o arquiteto utilizou ainda não foi inteiramente sistematizado e documentado pela historiografia.

Especificamente dentro das restrições da indústria brasileira, percebe-se que todo o processo automatizado ocorreu no contexto. Portanto, é ainda importante mencionar como é imprescindível a compreensão dos processos construtivos para a produção de espaços como a sede da Fundação Darcy Ribeiro. Lelé detinha o conhecimento metalúrgico, entre tantos outros, necessário para detalhar todos os elementos de uma composição arquitetônica complexa em sua forma, funcional na distribuição dos espaços, confortável ambientalmente. Por isso, transformou o canteiro de obras em uma fábrica para calandragem, soldagem e processamento de peças metálicas, além de ter utilizado o corte bidimensional computadorizado para materializar a forma curvilínea arrojada do edifício.

Considera-se fundamental a pesquisa para aprofundar a compreensão a respeito tanto dos processos de trabalho do IBTH, um grupo multidisciplinar de profissionais engajados em projetos em comum; quanto da atuação de Adriana Filgueiras Lima, uma arquiteta com sensibilidade construtiva e pragmática, que administrou e registrou os processos construtivos da obra em análise.

Quando Lelé escreveu, em carta ao seu amigo Darcy Ribeiro, que o Beijódromo poderia ser tanto uma

oca quanto um disco voador, conforme transcrição presente em Giancarlo Latorraca (1999), talvez ele tivesse em vista a compreensão de todo o processo *high-tech* envolvido na obra da oca à Darcy Ribeiro. O maquinário pesado da indústria metalúrgica, a execução milimétrica do canteiro convertido em fábrica e como isso realmente possibilitou uma construção mais econômica e viável. A visão pioneira das tecnologias inovadoras sendo produzidas no lugar onde habitamos.

Descortina-se uma pesquisa histórica com perspectiva tecnológica a partir de uma obra moderna que alcançou uma sofisticação construtiva comparável a exemplos da arquitetura contemporânea mundial que só foram materializados porque a computação viabilizou, tanto em termos de projeto, como de construção. Expressões da arquitetura produzida digitalmente também podem ser aplicadas para analisar e descrever este exemplo de arquitetura com raízes racionalistas, e por isto a obra pode ser analisada pela linguagem da arquitetura produzida digitalmente. Neste sentido, posicionar a obra de Lelé como precursora do uso da fabricação digital significa reconhecê-lo como um dos colaboradores de um fazer arquitetônico inovador, e faz perceber a envergadura ampliada de Lelé em relação a outros arquitetos modernos. Lelé foi um precursor desde o CTRS para construção dos hospitais Sarah e consolidou esta prática quando, após sair do CTRS, projetou o Memorial Darcy Ribeiro dentro do seu próprio instituto, o IBTH.

Referências

- BORRELL, J. Solid Modeling. In: TEICHOLZ, E. (ed.). *CAD/CAM Handbook*. Cambridge: The MIT Press, 1985.
- HAYDEN, D. *The grand domestic revolution: a history of feminist designs for American homes, neighborhoods, and cities*. Cambridge: The MIT Press, 1981.
- KOLAREVIC, B. *Digital fabrication: manufacturing architecture in the information age*. Buffalo: ACADIA Proceedings, 2001.
- _____. *Architecture in the digital age: design and manufacturing*. Nova York e Londres: Taylor & Francis, 2003.
- LACROIX, I. *Roteiro de produção digital: Processo CAEDM para projeto paramétrico e fabricação digital em Arquitetura*. Tese de Doutorado. Brasília: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UNB, 2020.
- LATORRACA, G (org.). *João Filgueiras Lima, Lelé*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1999.
- LIMA, J. *O que é ser arquiteto: memórias profissionais de Lelé (João Filgueiras Lima) em depoimento a Cynara Menezes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LIMA, J. Um Beijódromo para Darcy. In: Fundação Darcy Ribeiro. *Beijódromo: Memorial Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro e Editora Universidade de Brasília, 2011.
- MITCHELL, W. Architecture, engineering and construction. In: TEICHOLZ, E. (ed.). *CAD/CAM Handbook*. Cambridge: The MIT Press, 1985.
- ORR, J. Tools: hardware and software. In: TEICHOLZ, E. (ed.). *CAD/CAM Handbook*. Cambridge: The MIT Press, 1985.
- PINHEIRO, H. Beijódromo: arte e tecnologia. In: Fundação Darcy Ribeiro. *Beijódromo: Memorial Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro e Editora Universidade de Brasília, 2011.
- PORTO, C. Beijódromo: a nova morada de Darcy Ribeiro. In: Fundação Darcy Ribeiro. *Beijódromo: Memorial Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro e Editora Universidade de Brasília, 2011.
- REEVE JR., R. Robotics. In: TEICHOLZ, E. (ed.). *CAD/CAM Handbook*. Cambridge: The MIT Press, 1985.
- RISÉRIO, A. Um mestre da precisão e da delicadeza estética e social. In: RISSELADA, M; LATORRACA, G. (orgs.). *A arquitetura de Lelé: fábrica e invenção*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Museu da Casa Brasileira, 2010.
- _____. Entre arquitetura e pensamento social. In: Fundação Darcy Ribeiro. *Beijódromo: Memorial Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro e Editora Universidade de Brasília, 2011.
- SCHLEE, A. O Lelé na UnB (ou o Lelé da UnB). In: PORTO, C. (org.). *Olhares: visões sobre a obra de João Filgueiras Lima*. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.
- SCHUMACHER, P. *The autopoiesis of architecture, Volume 1: a new framework for architecture*. Chichester: John Wiley & Sons, 2011.
- SOUSA JR., J. Um memorial projetado para o futuro. In: Fundação Darcy Ribeiro. *Beijódromo: Memorial Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro e Editora Universidade de Brasília, 2011.
- TEICHOLZ, E (ed.). *CAD/CAM Handbook*. Cambridge: The MIT Press, 1985.
- WALKER, L. Women and Architecture. In: RENDELL, J., PENNER, B., BORDEN, I. (orgs.). *Gender Space Architecture: an interdisciplinary introduction*. Londres: Routledge, 2000.
- YUAN, P., MENGES, A, LEACH, N. (eds.). *Digital fabrication*. Shanghai: Tongji University Press, 2017.