



Antologia de Ensaio

**Laboratório Colaborativo:
dinâmicas urbanas, património, artes**

IX – Seminário de investigação, ensino e difusão

Antologia de Ensaios

LABORATORIO COLABORATIVO: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes.

IX Seminário de Investigação, Ensino e Difusão

Coordenação editorial

Paula André (DINÂMIA'CET-ISCTE /Iscte-Instituto Universitário de Lisboa)

Apoio técnico e difusão

Mariana Leite Braga (DINÂMIA'CET-ISCTE)

Edição

DINÂMIA'CET-ISCTE

Agosto de 2023

ISBN

978-989-781-810-3

Fotografia na capa

Cobogós em fachada de edifício na Superquadra Norte 306. Foto: Luiz Sarmento

Comissão Científica

Adriano Tomitão Canas (UFU/FAUED)
Ana Cristina Sousa (UP/FLUP/ CITCEM)
Ana Esteban Maluenda (UPM/ETSAM/DCA)
Ana Gabriela Godinho Lima (UPM/FAU)
Ana M. G. Albano Amora (UFRJ/LabLugares/PROARQ)
André Carneiro (CHAIA/UE; CECH/FLUC)
Bárbara Coutinho (UL/IST/ CiTUA)
Carolina Pescatori (GPHUC-PPGFAU-UnB/CNPq)
Clara Mosquera Pérez (HUM700/US)
Cláudia Costa Cabral (UFRGS)
Daniela Marzola Fialho (UFRGS/PROPUR)
Desidério Batista (UAlg, CHAIA)
Fabiana Andrade Bernardes Almeida (UFMG/IGC)
Fábio Vergara Cerqueira (UFPeI/FH)
João Alves da Cunha (UCP-CEHR)
João Branco Pedro (LNEC)
José Geraldo Simões Junior (UPM/FAU)
José Manuel Aladro Prieto (US)
Mafalda Sampayo (Iscte-IUL; ISTAR)
Maria Fernanda Derntl (GPHUC-PPGFAU-UnB/CNPq)
María Teresa Perez Cano (HUM700/US)
Miguel Reimão Costa (CEAACP/UAlg)
Nuno Lopes (U Coimbra)
Paula André (DINÂMIA'CET-ISCTE/Iscte- IUL)
Paula Ribeiro Lobo (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)
Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/UE)
Raimundo Bambó Naya (EINA/UNIZAR)
Ruth Verde Zein (UPM/FAU)
Sérgio Barreiros Proença (*formaurbis* LAB, CIAUD/FAUL)
Sergio García-Pérez (EINA/UNIZAR)
Sofia Aleixo (CHAIA/UE; CHAM/UNL)
Tatiana Sampaio Ferraz (UFU/FAUED)

Índice

p.1

Conhecimento, Memória e Interrogação sempre!

Paula André

p.2

Um laboratório no Beijódromo

Carolina Pescatori

Danilo Matoso Macedo

Maria Fernanda Derntl

Nadia Mendes de Moura

Pedro Paulo Palazzo

Vânia Raquel Teles Loureiro

p.3

Território, cultura e resistência: o Centro de Memória da Cultura Negra Graça do Aché em Uberlândia

Mariana Cortes Dutra

Adriano Tomitão Canas

Tatiana Sampaio Ferraz

p.19

O lazer e a produção da cidade: movimentos insurgentes em Belo Horizonte MG

Gabriel Victor Martins de Campos

Adriano Tomitão Canas

Fabiana Andrade Bernardes Almeida

p.36

A Teoria do Ator-Rede no estudo histórico da sede do Itamaraty

Claudio Comas Brandão

Ana M. G. Albano Amora

p.52

A praça como elemento da cidade da arquitetura moderna. Uma comparação entre os projetos de Niemeyer e Corbusier para a ONU (1947)

Anderson Dall'Alba

Cláudia Costa Cabral

p.66

Traçando cidades: a Diretoria de Terras e Colonização e os projetos urbanos para o norte do Estado do Rio Grande do Sul - Brasil

Clarissa Maroneze Garcia

Daniela Marzola Fialho

p.79

Água e território: planejamento e dinâmicas urbanas na Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá, Brasília – década de 1970

Cátia dos Santos Conserva

Maria Fernanda Derntl

p.97

Santa Casa de Misericórdia de Fortaleza: aspectos históricos da instituição, de sua arquitetura e inserção contemporânea na cidade

Lívia Maria de Assis Moreira Siqueira

José Geraldo Simões Júnior

p.111

Uma tipologia de igrejas nos Açores. Uma particularidade de fachada na ilha de São Miguel e o estudo do seu sistema de proporção, nos séculos XVIII e XIX.

Maria Antónia Rocha Vieira

Mafalda Sampayo

João Alves da Cunha

p.132

Análisis histórico comparativo de la forma física y el uso social del espacio público de Zaragoza. Caso de estudio plaza Ariño y plaza Santa Cruz.

Marta Miret Rodríguez

Sergio García-Pérez

Raimundo Bambó Naya

p.152

Do personagem ao coletivo: mudanças operativas na arquitetura contemporânea brasileira

Mario Guidoux Gonzaga

Cláudia Costa Cabral

p.169

Casa - Museu - Casa: quando a residência moderna se torna museu

Marta Cristina F. B. Guimarães

Ana M. G. Albano Amora

p.181

Novos modos de morar: arquitetura residencial paulista nos anos 1960

Décio Otoni de Almeida

Ruth Verde Zein

p.200

Quanto vale o patrimônio? Entre a valoração econômica e a valorização sociocultural – um estudo em Porto Alegre

José Daniel Craidy Simões

Daniela Marzola Fialho

p.212

Os tetos de caixotões em conventos franciscanos no Nordeste brasileiro

Rafael Ferreira Costa

Ana Cristina Sousa

Fábio Vergera Cerqueira

p.227

As noras e a irrigação tradicional na região ocidental de Al-Hoceïma, no Rife marroquino

Hugo Martins

Nuno Lopes

Miguel Reimão Costa

p.243

As termas da villa romana da Tourega: um sítio patrimonial em risco

Ana Figo

André Carneiro

Sofia Aleixo

p.256

O Modelo Panóptico: a evolução de um ideal e adaptações ao século XXI

Joana Robalo

Sofia Aleixo

p.275

Obra de Raúl Chorão Ramalho no arquipélago da Madeira: um património a conhecer

Vanessa Costa

Sofia Aleixo

p.289

O alojamento local e a reabilitação de edifícios habitacionais em Lisboa: exploração a partir de casos na Sétima Colina

Marta Vicente

Paula André

João Branco Pedro

p.312

Da Art Déco à evangelização: a conversão dos cinemas Império e Carioca

Gustavo Borges Corrêa

Paula Ribeiro Lobo

p.334

Evolución de la noción y patrimonialización del paisaje, de Europa a Andalucía

Ainhoa Maruri Arana

María Teresa Pérez Cano

p.346

Plazas de Toros: Cultura, Tradición y Contradicciones

Aura Liliana Romero Silva

Clara Mosquera Pérez

María Teresa Pérez Cano

p.362

O apagamento da Vila Amauri e a segregação planejada em Brasília

Átila Rezende Fialho

Carolina Pescatori

p.376

“Jamais os Gregos” Uma jornada pelo universo subjetivo de Francisco Brennand

(1927-2019)

Tiago Gouveia Mariano

Paulo Simões Rodrigues

p.387

O Desenho incontornável na prevalência do gosto italiano. Colecionismo, Circulação de imagens e Tradição Académica em Portugal no séc. XVIII

Ana Cristina Machado

Paulo Simões Rodrigues

p.399

Espelho de virtudes: a narrativa do teto da igreja de São Bento (Bragança, Portugal)

Mara Raquel Rodrigues de Paula

Ana Cristina Sousa

p.416

Arquitetas e Arquiteturas em panoramas latino-Americanos: uma análise através do conteúdo projetual

Mariana Alves Barbosa

Ana Gabriela Godinho Lima

p.432

Elementos Historiográficos Estruturantes. O sujeito que posiciona e os balizadores numéricos que movimentam sete narrativas da história da arquitetura

Taís de Carvalho Ossani

Ruth Verde Zein

Ana Esteban Maluenda

p.448

Contributo para o estudo dos sistemas de regadio históricos da Campina – Faro, Olhão e Loulé

Filipe Lacerda Neto

Desidério Batista

Miguel Reimão Costa

p.463

Tecnologias Digitais para Difusão e Preservação do Patrimônio Arquitetônico – A experiência modernista do CTA- Centro Tecnológico da Aeronáutica, em São José dos Campos, Brasil.

Fábio de Almeida

José Geraldo Simões Junior

p.476

Augusto Roquemont, 1804-1852. Os retratos de poder e o poder do retrato.

Ana Paula Bandeira Morais

Paulo Simões Rodrigues

p.487

Ínsula Cova do Vapor. Construir o limite e habitar a ilha.

Maria Inês Franco

Sérgio Barreiros Proença

p.515

E Depois da Metamorfose: O Tempo e a Durabilidade Cultural na Arquitectura.

Carolina Claro

Bárbara Coutinho

p.523

À descoberta do Espaço: Estudo do Espaço Arquitetónico a partir da Pintura de Vieira da Silva

Matilde Aleixo

Bárbara Coutinho

p.535

Notas Curriculares

Conhecimento, Memória e Interrogação sempre!

Erguemos a bandeira do filósofo Manuel Cruz (1951-) para defender que o conhecimento do passado deveria ser um direito e para lembrar que no ano em que celebramos os 100 anos da Exposição e Semana da Bauhaus de Weimar (1923-2023), pelo mundo, vários encontros pensam em conjunto o futuro da arquitectura, a coesão social, a sustentabilidade e o ambiente construído.

O 28º Congresso Mundial de Arquitectos, sob o lema *Sustainable Futures. Leave no one behind*, assume a arquitectura como ferramenta operativa para alcançar os 17 Objectivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU, lançando luz sobre o potencial da arquitectura para moldar sociedades melhores e contribuir para um futuro sustentável.

A 5ª edição da Bienal de Arquitectura de Chicago, intitulada *This is a Rehearsal*, potencia as questões ambientais, políticas e económicas, numa abordagem que agregue a arte, a arquitectura, a infraestrutura e a participação cívica, com o propósito de pensar o futuro da arquitectura e do design.

Reunindo a arquitectura da Asia Ocidental, da Asia Meridional e de África, a 2ª edição da Trienal de Arquitectura de Sharjah, tendo como tema *The Beauty of Impermanence: An Architecture of Adaptability*, explora as ligações entre a escassez, a criatividade, o desenho e o modo como os desafios do Sul Global criaram uma cultura de reutilização, reapropriação, inovação, colaboração e adaptação.

Numa sociedade que despreza os saberes que não produzem benefício económico, o filósofo Nuccio Ordine (1958-), defensor da necessidade de perseguir utopias para imaginar, pensar e alcançar um mundo melhor, alerta que uma sociedade desmemoriada, sem relação com o seu passado, é uma sociedade que não terá democracia, considerando que a memória é essencial para compreender o presente e prever o futuro.

Acreditando tal como o escritor Theodor Kallifatides (1938-) que a cultura é a única maneira de criar um verdadeiro entendimento entre os seres humanos, em conjunto vamos interrogar futuros possíveis!

Paula André

Um laboratório no Beijódromo

Em sua nona edição, o Seminário de investigação, ensino e difusão do Laboratório Colaborativo já se consolidou como evento internacional de apresentação e compartilhamento de pesquisas de pós-graduação realizadas no universo iberoamericano e mais além. O formato do evento privilegia os momentos de interlocução e debate, justamente os mais necessários para que as pesquisas em andamento sejam não só esclarecidas ou explicadas, mas também desafiadas por novas questões ou inusitadas interpretações. Face a esse propósito de ensinar produtivos diálogos, é oportuno que o evento se realize no Brasil, num momento em que o país busca reconstruir suas esferas de convivência coletiva e retomar investimentos nas áreas de Ciência e Educação.

O local do evento é também por si só significativo: o Memorial Darcy Ribeiro, onde estão o acervo e a biblioteca do multifacetado antropólogo, educador, escritor e pesquisador que idealizou a Universidade de Brasília. O Memorial é um edifício feito de peças metálicas prefabricadas e toma forma de uma casa indígena, numa síntese entre alta tecnologia e referência autóctone. Projetado em 1996 pelo arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé, e inaugurado em 2010, o Memorial Darcy Ribeiro está voltado para o Lago Paranoá, permitindo vislumbrar um dos mais importantes atributos da composição da cidade: seu horizonte amplo e aberto. Ao se inserir no parque arquitetônico da Universidade, a obra de Lelé agrega a esse espaço um lugar de encontros e interações, daí a divertida alcunha pela qual é conhecido: Beijódromo.

A organização desta edição do Seminário do Laboratório Colaborativo é parte de um esforço coletivo em prol das atividades de internacionalização do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Nas últimas décadas, Brasil e Portugal foram parceiros de diversos encontros e iniciativas de colaboração científica, mas este Seminário é ímpar em seu formato e sua inserção temática. Esta edição almeja, enfim, ser uma contribuição para essa trajetória de construção e consolidação de redes de colaboração transnacionais, plurais e diversas.

Carolina Pescatori
Danilo Matoso Macedo
Maria Fernanda Derntl
Nadia Mendes de Moura
Pedro Paulo Palazzo
Vânia Raquel Teles Loureiro

Território, cultura e resistência: o Centro de Memória da Cultura Negra Graça do Aché em Uberlândia¹

Mariana Cortes Dutra

Universidade Federal de Uberlândia
Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo
mrierts@ufu.br

Adriano Tomitão Canas

Universidade Federal de Uberlândia
Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo
adrcanas@ufu.br

Tatiana Sampaio Ferraz

Universidade Federal de Uberlândia
Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo
tsferraz@ufu.br

Resumo: O presente artigo tem por base a investigação de mestrado “Território, Cultura e Identidade: O Centro de Memória da Cultura Negra Graça do Aché em Uberlândia” que está em curso no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. A pesquisa tem como objetivo investigar a atuação do Centro de Memória da Cultura Negra Graça do Aché e sua apropriação pela comunidade negra de Uberlândia-MG, para discutir a sua contribuição no que se refere à constituição e qualificação do território em que está inserido. Pretendemos aqui compartilhar as primeiras reflexões dessa pesquisa que prevê como metodologia: um levantamento bibliográfico, um levantamento documental, a realização de entrevistas com pessoas vinculadas ao Graça do Aché, e a análise do material reunido, tendo as noções de grupo social, cultura e território como estruturantes. O Centro de Memória, inaugurado em 2002, é um equipamento cultural da UFU que tem como objetivo promover ações que fortaleçam a cultura negra em Uberlândia e região e que, apesar de ter pouco mais de vinte anos, ainda pode ser considerado um equipamento pouco reconhecido, isso porque além de dispor de pouca documentação sobre seu surgimento e dinâmicas institucionais, o Graça passou por um longo período sem um projeto de gestão, fator que comprometeu o desenvolvimento de suas atividades. Apenas a partir de 2017 que a universidade se mobilizou para institucionalizar o Graça e, dentro disso, destacamos duas mulheres, negras, educadoras, que no cargo de coordenadoras do centro foram agentes fundamentais para que o vínculo da comunidade com o equipamento se estreitasse. Sendo assim, nos interessa pensar como se dá essa aproximação, qual a relação da comunidade com o Graça e quais são as relações que o equipamento vem estabelecendo com o território em que se insere.

Palavras-chave: Cultura, Território, Resistência, Identidade, Graça do Aché

¹ “Território, Cultura e Identidade: o Centro de Memória da Cultura Negra Graça do Aché em Uberlândia”, dissertação de Mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAU-UFU), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

Introdução

O Centro de Memória da Cultura Negra Graça do Aché² é um equipamento cultural da Universidade Federal de Uberlândia vinculado à Prefeitura Municipal da cidade. Inaugurado em 2002, o equipamento tem como objetivo promover ações que fortaleçam a cultura negra em Uberlândia e região, além de “contribuir com o processo de conscientização da responsabilidade social, do respeito às diferenças étnico-raciais e na promoção da cultura e história afro-brasileira”³. Porém, no repositório da referida universidade nenhuma pesquisa é encontrada a respeito desse espaço que, com seus vinte anos de existência, ainda, dispõe de pouca documentação sobre seu surgimento e dinâmicas institucionais.

Nessa perspectiva, ao tomarmos o Graça como objeto de estudo, consideramos que a reconstrução de um percurso histórico e das narrativas sobre um equipamento cultural e sua consequente historicização fortaleça sua visibilidade para a comunidade envolvida e para toda a cidade, contribuindo para seu desenvolvimento institucional. Assim, para investigar como a comunidade negra de Uberlândia se relaciona com o Graça do Aché, as noções de grupo social, cultura e território são estruturantes, uma vez que os espaços culturais podem contribuir para a constituição e qualificação dos territórios a depender de como são geridos e apropriados. A nosso ver, é importante reconstituir a história deste lugar e o contexto de seu surgimento, bem como identificar seus diversos públicos, não só do ponto de vista educacional, mas também do ponto de vista institucional, das políticas públicas locais e da sua contribuição no cotidiano da comunidade.

Acreditamos que, por meio da cultura, seja possível viabilizar meios de garantir o direito à memória, preservando-a como condição indispensável à continuidade histórica de um povo. No Brasil, conforme a Constituição de 1988, art. 216, o patrimônio cultural é constituído de “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.” Ademais, é fundamental que se pense a cultura em relação ao território. Segundo Vaz,⁴ “a relação simbólica existente entre a cultura e o espaço se exprime e se fortalece através do território. Essa relação se estabelece pela articulação de três elementos complementares: um grupo social, sua cultura e seu território.”

É a partir dessa perspectiva territorial que o presente trabalho busca contextualizar e analisar o equipamento cultural Graça do Aché, localizado em Uberlândia. Esta cidade, popularmente conhecida como a capital do Triângulo Mineiro, é a segunda mais populosa do de Minas Gerais, com mais de 700 mil habitantes. É considerada uma cidade de médio porte não só pelo seu tamanho demográfico, mas também pelas funções que desempenha na rede urbana, realizando a intermediação com as cidades da região.

² Inicialmente inaugurado como Centro de Informação e Referência da Cultura Negra de Uberlândia e região é popularmente conhecido como Graça do Aché ou Graça, sendo esses os termos que usaremos neste trabalho quando nos referirmos a esse espaço. O centro de memória também já foi chamado de Casa de Cultura Graça do Aché.

³ Conforme mencionado no texto de apresentação institucional do Graça do Aché.

⁴ VAZ, Lilian Fessler. SELDIN, Claudia. **Culturas e resistências na cidade**. Rio Book's - 1ª Edição 2018, p. 35.

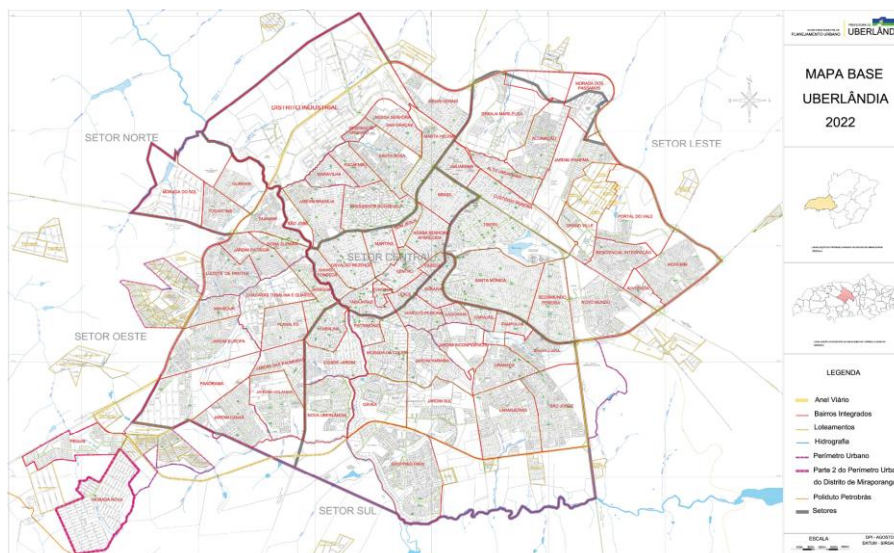


Figura 1: Mapa base de Uberlândia 2022. Prefeitura de Uberlândia

Uberlândia conta com programas e ações locais de fomento à cultura de diferentes naturezas: leis municipais de incentivo, como o Programa Municipal de Incentivo à Cultura - PMIC,⁵ museus e programas de educação não formal, como o Museu Universitário de Arte da UFU, que articula ações de formação, pesquisa e extensão no âmbito cultural; e também, novos espaços independentes.⁶

O Graça do Aché está localizado no bairro Presidente Roosevelt, o maior bairro em extensão e número populacional no setor norte da cidade - com ocupação iniciada em 1950 - e segundo Prado⁷ “definido pelo Plano Diretor de 2006 como um dos subcentros no processo de implantação das novas centralidades da cidade” e consolidado “como força social, econômica e cultural, com um traçado que se destaca na malha urbana”, por ser um traçado radial.

O nome Graça do Aché é uma homenagem póstuma à Maria da Graça de Oliveira, mulher, negra, ativista social e referência para o movimento negro e para a luta contra o apagamento de identidades pretas e femininas. Em 1988, no Centenário da Abolição da Escravatura, ela fundou o Bloco do Aché⁸, um dos blocos mais populares do carnaval uberlandense, que segundo Ivete Almeida⁹ (2023),

assumiu na cidade de Uberlândia o lugar de representante de temas e ações que visavam enfrentar e denunciar o racismo na sociedade brasileira como um todo e na sociedade uberlandense, em particular; criando uma ponte entre teoria e prática, entre o racional e o

⁵ Esse programa foi criado em 2003 e até hoje segue ativo viabilizando projetos de pequeno, médio e grande porte para artistas residentes na cidade.

⁶ Como, por exemplo, o Centro Cultural Casa It, criado em 2020 e o Espaço Fluxo, em 2021.

⁷ PRADO, Patrícia Jeorgina Marques de Faria. **Bairro Roosevelt / Uberlândia – entre suas curvas e retas, o Ideário Moderno de J. J. Coury e as transformações ao longo do tempo.** 2021. 219 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021, p. 18

⁸ O bloco tem sede no bairro Segismundo Pereira. A grafia do nome, registrado propositalmente com CH, foi para que todos pudessem compreender a sonoridade e também, segundo entrevistas, para que despertasse curiosidade.

⁹ Líder do Grupo de Pesquisa “Estudos Negros - Grupo de Pesquisa em História e Representações dos povos e das culturas de matrizes africanas” (Estudos Negros/UFU) e atual coordenadora do Graça do Aché.

lúdico, entre o familiar e o não-familiar; o bloco, em suas ações aproveitava-se do espaço do carnaval, não apenas para a expressão artística e estética, mas também e principalmente, para que, por meio da arte e da estética, fosse possível promover a valorização da negritude, denunciar o racismo, dando visibilidade às pautas do movimento negro.¹⁰



Figura 2: Bandeira Grêmio Recreativo Graça do Aché.

Maria da Graça lutou pela preservação da memória e costumes da comunidade afro-uberlandense. Suas ações iam para além do Bloco Aché, Graça acreditava na mudança por meio da educação e se mobilizou para contribuir na formação de jovens e adultos, além de “acolher e orientar”¹¹ mulheres negras.

Quero mostrar a todos o poder do povo negro. Acredito na transformação dessa nossa juventude e quero que ela seja protagonista de sua estória. Existe a nossa frente um caminho a ser percorrido em direção ao futuro, e isto significa fazê-lo com consciência individual e coletiva nas trilhas de nossas raízes.¹²

Para que seja possível investigar a atuação do Graça do Aché e sua apropriação pela comunidade negra, traçamos um percurso metodológico de quatro etapas, sendo: levantamento bibliográfico, levantamento documental, realização de entrevistas com pessoas vinculadas ao Graça, e análise do material reunido. Neste texto, temos como objetivo compartilhar as primeiras reflexões sobre o material coletado nessas quatro etapas, que dará origem à elaboração da dissertação.

Adiantamos que temos ainda um longo caminho a ser trilhado por essa pesquisa e que, neste texto, abrimos espaço para divagar e propor perguntas que talvez não sejam respondidas completamente por um tempo, mas que têm sido norteadoras no percurso de investigação desta história.

¹⁰ ALMEIDA, Ivete. Carnaval, Mulheres Negras em Movimento e Representações Sociais: o lugar do Bloco Aché na memória da cidade de Uberlândia. In: **Perspectivas interdisciplinares sobre representações sociais**. Vol 1. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. p. 44.

¹¹ Ibid., p. 46.

¹² Maria da Graça Oliveira para a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. Disponível em: <http://www.proexc.ufu.br/unidades-organizacionais/centro-de-memoria-da-cultura-negra-graca-do-ache>

Graça do Aché, uma história a se contar

Logo na primeira parte do desenvolvimento da pesquisa, percebemos que o Graça dispõe de poucos documentos que possam contextualizar seu surgimento e que apresentam a programação desses 22 anos de atuação. A falta desses documentos nos faz refletir sobre as dinâmicas de poder que envolvem a preservação ou não de certos documentos, bem como o contexto político, econômico, social e cultural em que se insere esse apagamento.

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. [...] O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias.¹³

Nesse sentido, a segunda etapa dessa pesquisa se torna essencial: propomos a realização de entrevistas com pessoas que tenham contribuído no surgimento, manutenção e/ou disseminação do Graça do Aché, bem como personagens fundamentais da comunidade negra que se envolveram em projetos neste equipamento. Consideramos ainda que esses participantes são protagonistas, ativos, dessa história, e que suas narrativas são fundamentais para a construção da história desse espaço e, conseqüentemente, para sua valorização. Sabendo que “a história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem.”¹⁴

Território, gestão e programação



Figura 3: Edifício do Centro de Memória, 2022. Foto da autora.

¹³ LE GOFF, Jacques. Documento e monumento. In: **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, p. 8.

¹⁴ Ibid., p. 5.

A implementação do Centro de Referência da Cultura Negra Graça do Aché se deu a partir de uma iniciativa do Dep. Federal Gilmar Machado¹⁵, em parceria com a Fundação Palmares¹⁶, que viabilizou recursos para a construção do edifício. Esse financiamento não englobava a aquisição de um terreno e por isso, a UFU dispôs de um lote no bairro Presidente Roosevelt para a construção do prédio em 2001.

O bairro Presidente Roosevelt está localizado no Setor Norte de Uberlândia e foi projetado no final da década de 1940 por João Jorge Coury, difusor da arquitetura moderna na cidade e região. Nesse período, segundo Prado¹⁷, “a proposta para o loteamento do bairro Roosevelt era a de ser um bairro destinado à classe operária, demandada como mão-de-obra para atender ao recém-implantado Parque Industrial”. A ocupação do bairro teve início em 1950, nesta década ainda era caracterizado como zona rural, e hoje, se encontra a 3km do centro da cidade.

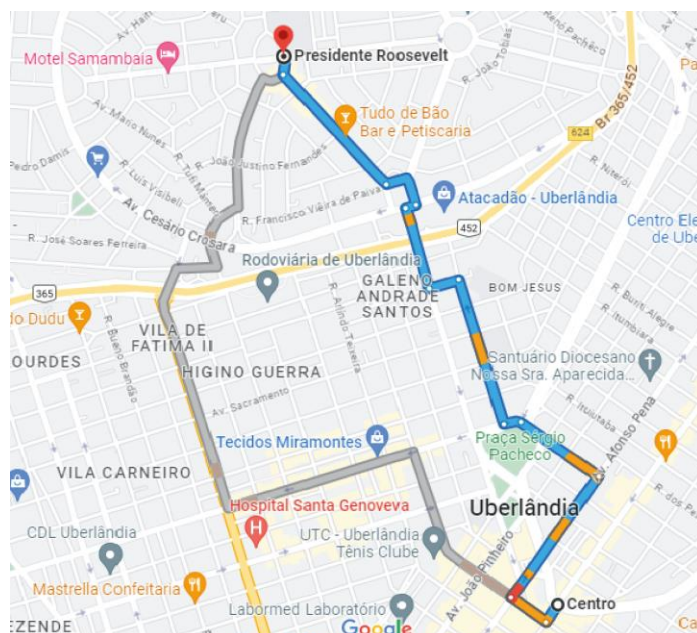


Figura 4: Percurso Roosevelt - Centro. Google maps.

Desde sua formação, o bairro tem passado por diferentes modificações que impactam suas dinâmicas urbanas. Após sua primeira ocupação que fora predominantemente operária, nas décadas de 1970-1980 foram implementados três conjuntos habitacionais que adicionaram mais de 400 unidades habitacionais ao bairro, o que impactou na mudança da paisagem urbana e no aumento do comércio. Além disso, desde 2005 o bairro tem tido crescente verticalização e, conseqüentemente, aumento demográfico, o que tem impactado na heterogeneidade econômica dos moradores. Hoje, é considerado um subcentro da cidade de Uberlândia.

A pesquisa de Prado analisa e interpreta a configuração urbana nesse bairro, faz uma leitura da sua história e desenvolvimento e, além disso, assinala a ocupação por grupos

¹⁵ Gilmar Machado (PT). Em 2001, presidiu a Comissão Parlamentar de Educação e Cultura do Congresso Nacional.

¹⁶ A criação do Centro Nacional de Informação e Referência da Cultura Negra (CNIRC) pela Fundação Palmares em 1988 determinou uma crescente implementação de Centros de Referência em municípios do país.

¹⁷ PRADO, op. cit., p. 90.

sociais ao longo do tempo. Na pesquisa, a autora não destaca diretamente a comunidade negra enquanto grupo social presente e por isso, consideramos importante pensar como se deu a escolha deste setor, em 2001, para a implementação do Graça do Aché.

A escolha do local para construção de um equipamento cultural como esse, que existe a partir da necessidade de se pensar a preservação e a valorização de diferentes culturas e identidades culturais, em especial a da população afrodescendente, deveria prever a relação da comunidade com a cidade, considerando a ocupação da população negra, os movimentos culturais precedentes, as vias de acesso público, etc; possibilitando que houvesse maior fruição entre a comunidade, o território e o Graça do Aché. Sabe-se que no bairro Roosevelt estão localizadas as sedes do Terno de Congado Marujos Azul de Maio e o Grêmio Recreativo Escola de Samba Garras de Águia. Assim, nos interessa pensar o bairro como define Sousa, o sociólogo considera que:

[...] além de determinado território, o bairro se caracteriza por um segundo elemento, o “sentimento de localidade” existente nos seus moradores, e cuja formação depende não apenas da posição geográfica, mas também do intercâmbio entre as famílias e as pessoas, vestindo por assim dizer o esqueleto topográfico. [...] O que é bairro? [...] a porção de terra a que os moradores têm consciência de pertencer, formando certa unidade diferente das outras.¹⁸

A partir da coleta de narrativas e das articulações do movimento negro em Uberlândia desde a década de 1980¹⁹, temos percebido que a comunidade negra tinha como demanda, neste período, a criação de um espaço que possibilitasse a articulação de discussões, debates e atividades culturais que pudessem fortalecer, proteger e disseminar a cultura afro-uberlandense. Nesse sentido, a implementação do Graça do Aché poderia viabilizar essa possibilidade, mas, apesar disso, a decisão da construção do prédio nesse bairro não foi tomada de modo participativo. Não sabemos ao certo quais foram os critérios utilizados para que a construção do Graça fosse nesse bairro, mas tudo indica que a disponibilidade do lote foi o principal critério de escolha.

De todo modo, o prédio foi inaugurado em 23 de novembro de 2002, com projeto arquitetônico enviado pela Fundação Palmares. O programa do edifício (figura 5) é organizado em dois volumes. O primeiro volume, circular, lembrando a estrutura radial do próprio loteamento do bairro, possui biblioteca, secretaria, galeria (figura 6) e banheiros; a circulação é organizada pelo núcleo central onde foi implantada a galeria, que abriga exposições e outras atividades, ou seja, esta tem lugar central dentro do equipamento. O programa do segundo volume se organiza em torno do auditório (figura 7), com palco e camarins, além de uma cozinha de apoio. Com esta configuração, a estrutura do centro possibilita diversos tipos de usos e manifestações culturais, desde exposições de artes visuais a apresentações musicais, teatrais ou de dança.

¹⁸ SOUSA, Antônio Candido de Mello e. Os tipos de povoamento. In: **Os parceiros do rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades, 1987, p. 57-65.

¹⁹ Ver: SANTOS, Fernanda. **Negros em movimento: sentidos entrecruzados de práticas políticas e culturais, Uberlândia (1984-2000)**, 2011. 203 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

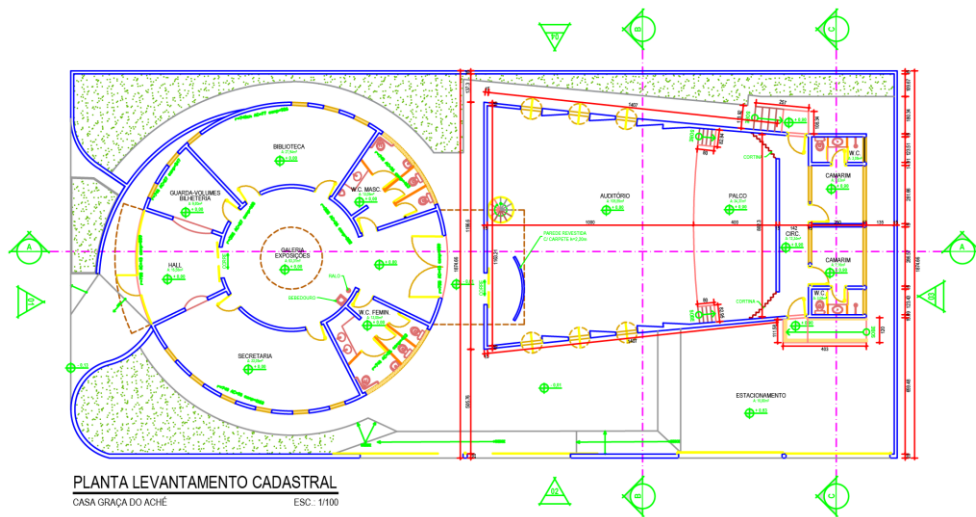


Figura 5: Planta do edifício. Diretoria de Obras - UFU



Figura 6: Galeria com a exposição “Decoloridades: Pessoas e Cores” de Vânia Armada. Foto: Comunica UFU



Figura 7: Auditório. Foto: Milton Santos.

A inauguração do Graça do Aché²⁰ se deu com uma proposta de coordenação conjunta, onde a Prefeitura atuaria em parceria com a UFU na gestão do espaço.²¹ É certo que esta dinâmica existiu entre 2002 e 2016, porém um dos grandes desafios desta pesquisa tem sido encontrar documentos que elucidem quando e como esta relação de fato aconteceu.

Nos primeiros anos, as atividades do Graça ainda se limitavam a eventos pontuais, que não estavam necessariamente vinculados à comunidade negra, abordando temáticas diversas. Dentre as atividades, eram realizadas oficinas de formação, seminários, cine debates, aulas de capoeira, breaking e karatê, além de um projeto de assessoria a grupos de formação continuada de professores de arte - o Polo UFU Arte na Escola. A escolha por colocar esse projeto para atuar no Graça foi uma alternativa encontrada pela gestão para que o espaço não ficasse fechado.

Em um trecho da entrevista para a revista *Em Cômodos* (2005) da DICULT, Jeremias Brasileiro da Silva, representante da COAFRO²² e gestor do então Centro de Referência da Cultura Negra Graça do Aché indica que a COAFRO coordenou o equipamento desde 2001, e destaca os desafios encontrados na gestão. Segundo Jeremias, o Graça:

é um projeto que contempla toda a diversidade cultural de Uberlândia. É coordenado pela COAFRO desde 2001. Temos a dificuldade de equipar o Centro, ou seja, há carência de ações efetivas no sentido de propiciar à comunidade, principalmente a comunidade negra, o acesso aos bens culturais que queremos disponibilizar nesse ambiente. Nesse sentido, houve um certo abandono. Faltaram apoios para que alguns projetos fossem realizados. Um dos objetivos do Centro é torná-lo um espaço de intercâmbio cultural.²³

Esse desafio em equipar o Graça do Aché perdurou nos anos que se seguiram até 2016 e parece ter sido enfrentado independente do órgão a gerir o espaço, seja a prefeitura ou a universidade. No relatório de gestão da Diretoria de Cultura da PROEX-UFU (2013-2016), o diretor de cultura no período, prof. Luiz Carlos de Laurentiz, relata sobre a dificuldade de garantir que o espaço cumpra com seu objetivo primeiro. Parte dessa dificuldade se dá pela falta de verba, mas principalmente pela falta de uma organização institucional do equipamento, sobre isso, Laurentiz aponta:

Outro aspecto importante refere-se à gestão do Espaço Cultural Graça do Axé. Trata-se de um equipamento cultural da UFU que se encontra subutilizado. A inexistência de um/a coordenador/a para o Espaço não apenas dificulta sua gestão e manutenção predial como também inviabiliza a realização de projetos e ações naquele espaço cultural.²⁴

Aqui, nos parece pertinente apontar que o Graça do Aché é coordenado pela Divisão de Promoção Cultural (DIPROC) da Diretoria de Cultura da UFU (DICULT)²⁵ e não faz

²⁰ Em 2018 altera-se o nome do Centro para Centro de *Memória* da Cultura Negra Graça do Aché. Isto se deu para que a instituição pudesse entrar no organograma da UFU, o que permite a participação em editais universitários e a abertura de licitações pela Universidade.

²¹ Entre 2002 e 2005, essa parceria aconteceu a partir da DICULT - UFU com a Secretaria Municipal de Cultura, que coordenou o centro por meio da Coordenadoria Afro-Racial de Uberlândia (COAFRO).

²² Fundada em 2001 na gestão do Prefeito Zaire Rezende (PMDB). Em 2009, ao perder espaço físico e ter número de funcionários reduzidos, se tornou a Diretoria de Assuntos Afro-Raciais (DIAFRO) na gestão do prefeito Odelmo Leão (Progressistas).

²³ Trecho da entrevista de Jeremias Brasileiro da Silva. Em *Cômodos*. Política dos Museus em Pedacos. Periódico da Diretoria de Culturas [DICULT / PROEX / UFU]. 2005. p. 10.

²⁴ Trecho retirado do relatório de gestão da DICULT 2013-2016.

²⁵ A DICULT é um órgão complementar à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEXC) da UFU.

parte do Sistema de Museus-SIMU da UFU, nem está vinculado a uma unidade acadêmica na estrutura universitária. Os equipamentos participantes do SIMU estão mais articulados e possuem mais visibilidade dentro da universidade, ainda que tenham as mesmas dificuldades no que diz respeito à dotação orçamentária. Sobre a localização do Graça, Laurentiz comenta que o centro “poderia se tornar um importante equipamento cultural da UFU que contribuiria para a descentralização das ações culturais em Uberlândia, visto que a maioria concentra-se na região central da cidade”.

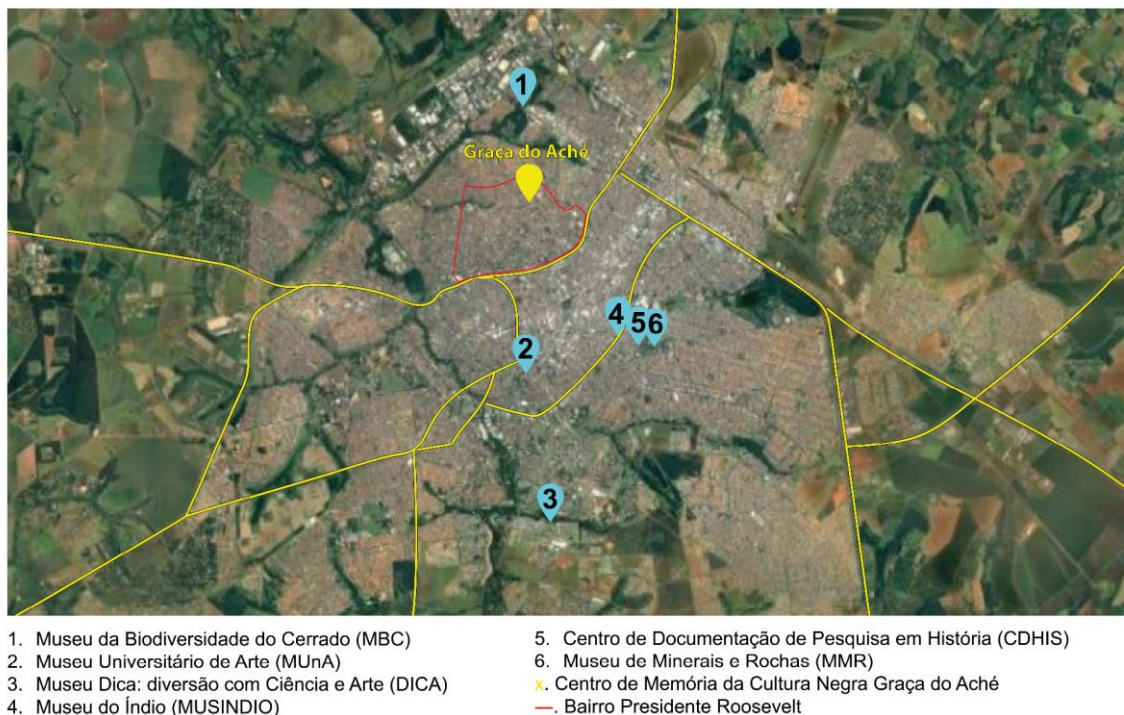


Figura 8: Mapa - Circuito de Museus da UFU. Imagem elaborada pela autora.

Em 2017 o vínculo com a comunidade se estreitou, quando, convidada pela DICULT, Antonia Rosa Pereira passou a coordenar o centro de memória, onde permaneceu até 2020. “Antônia coordenou o Graça em um momento em que ele voltou para a gestão da UFU. Ela mobilizou esse espaço, o aproximou da comunidade e o transformou em um espaço de visibilidade”.²⁶ É certo que sua coordenação impactou na relação da comunidade negra com o Graça do Aché. Antonia, pedagoga aposentada pela Rede Municipal de Ensino, é ex-presidente da Associação das Escolas de Samba e capitã de um dos tradicionais ternos de congado de Uberlândia, o Terno Marinheiro de Nossa Senhora do Rosário.²⁷ Além disso, Antonia compôs o Movimento de Mulheres Negras - Mulheres de Ébano e é ativa no movimento negro atual.

²⁶ Ivete Almeida, atual coordenadora do Centro, em entrevista sobre o evento “Jornada dos 20 Anos do Graça do Aché” para o Comunica UFU em 2022. Disponível em: <https://comunica.ufu.br/noticia/2022/11/memoria-identidade-e-resistencia-marcaram-abertura-da-jornada-dos-20-anos-do-graca>

²⁷ A festa em louvor a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito é uma festa tradicional na cidade, a celebração tem início na década de 1870 e vem se fortalecendo até os dias de hoje.

esse é um dos fios principais de minha vida, que é de colaborar para a visibilidade da comunidade negra em todas as suas vertentes [...] mas principalmente na vertente da cultura-educação com recorte na juventude e nas mulheres.²⁸

A representatividade de Antônia e sua luta pelo reconhecimento e ocupação do Graça do Aché, resultou no início de uma gestão ativa, que se preocupava com a construção de um espaço de acolhimento para as manifestações culturais da comunidade negra de Uberlândia. Em 2018, o Conselho de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis da UFU criou o Programa de Ocupação do centro, que visa o desenvolvimento de propostas de servidores e estudantes da UFU relacionadas, segundo o art. 3, “à cultura e à arte negra e/ou brasileira de matriz africana.” Além disso, em 2019, foram estabelecidas as normas para concessão de uso do espaço para a comunidade universitária e extra-universitária. Essas iniciativas possibilitaram intensificar as atividades oferecidas pelo Graça, bem como alinhá-las a seu objetivo primeiro.

Ainda nessa gestão, em 2019, foi criado o Regimento do Graça do Aché, que tem por missão

a promoção de ações que preservem os valores culturais, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira, atuando como instrumento de fomento à superação das desigualdades raciais e desenvolvendo atividades educacionais e culturais direcionados à comunidade negra de Uberlândia e região.²⁹

Neste regimento, a coordenação passa efetivamente a ser de responsabilidade da universidade, segundo o art. 9 do regimento: “a Coordenação do Graça do Aché será exercida por um(a) servidor(a) da UFU, com comprovada experiência na área da cultura negra”. O vínculo com a Prefeitura aparece somente no que se refere ao Conselho Consultivo, em que além de representantes membros da UFU e da comunidade negra, o conselho também é composto por representantes das Secretarias Municipais de Educação e Cultura, e da Superintendência Regional de Ensino, repartições da Prefeitura da cidade. A partir de 2020, então, o equipamento vem sendo coordenado pela profa. Ivete Almeida, docente do Instituto de História da UFU. Em sua gestão, Ivete tem articulado ações para reunir a história deste equipamento e de Maria da Graça de Oliveira.³⁰

A retomada de uma gestão universitária, e a indicação de coordenações alinhadas ao objetivo do espaço, favoreceu a aproximação do Graça com a comunidade. Desde então, além de projetos do Programa de Ocupação, o centro realiza diversas ações que tem como objetivo valorizar e difundir o patrimônio material e imaterial da cultura de matriz africana e afro-brasileira, como cine debates, rodas de conversa, apresentações musicais e eventos como o “Mês da Igualdade: contra o racismo e pelo respeito às culturas de matrizes africanas”.

Em 2022, celebrou-se os 20 anos de trajetória com o evento “Jornada dos 20 anos do Graça do Aché: veredas decoloniais entre memórias e regionalismos - salve

²⁸ Antonia Rosa em entrevista com a autora, 2023.

²⁹ Art. 6 do regimento interno.

³⁰ Em 2023 Ivete publicou o artigo “Carnaval, mulheres negras em movimento e representações sociais: o lugar do Bloco Aché na memória da cidade de Uberlândia”, que tem como estudo de caso a trajetória de Maria da Graça de Oliveira.

negritude!”³¹ que contemplou atividades como mesas redondas, minicursos e apresentações artísticas, além de incluir a participação de alunos de escolas municipais em oficinas de capoeira e cine debates com exibição de filmes com a temática etno-racial.



Figura 9: “Jornada dos 20 anos do Graça do Aché: veredas decoloniais entre memórias e regionalismos - salve negritude!”. Fotos: rede social Graça do Aché.



Figura 10: Estreia do documentário “Mulheres Congadeiras: contas de um rosário só” de Lindaura Alves e Nara Sbreebow, 2023. Foto da autora.

³¹ Cf. <http://graca20anos.s3-website-sa-east-1.amazonaws.com/#/>



Figura 11: Reabertura após pandemia, 2022. Fotos: Milton Santos

Considerações finais

Ainda que a investigação desta pesquisa esteja em curso, nos parece que desde que a UFU passou a se mobilizar para institucionalizar o Graça, o equipamento passou a ganhar mais visibilidade dentro da comunidade e sua programação passou a ser mais recorrente e mais vinculada às produções da comunidade negra da cidade. No conjunto das ações mobilizadas pela UFU, assinalamos a importância do convite feito às coordenadoras³² que desde 2017 foram responsáveis pela gestão do equipamento. Foi a partir do esforço de Antonia Rosa e Ivete Almeida que o Graça passou a se conectar cada vez mais com seu objetivo primeiro.

Sobre essas coordenações, cabe destacar o papel dessas mulheres educadoras na luta pela preservação da memória e dos costumes do povo negro. Quando nas entrevistas, perguntamos sobre Maria da Graça, além de sua grande influência no carnaval, a militante é sempre lembrada pela sua preocupação com a educação de jovens, adultos e mulheres negras³³ e, embora o centro de memória seja uma homenagem póstuma, o legado de Maria da Graça e seu anseio pela educação reverberam nas gestões de Antonia Rosa e Ivete Almeida.

Tal qual Maria da Graça, muitas são as mulheres pretas que, como líderes comunitárias, organizam sua comunidade e lutaram pela preservação da memória e dos costumes do povo negro. Compreender a importância e a dimensão da atuação dessas mulheres nos auxilia a compreender as formas como as mulheres pretas, na sociedade brasileira atuam na luta contra o racismo estrutural, contra o apagamento da cultura afro-brasileira e contra o silenciamento das vozes das mulheres pretas.³⁴

³² O cargo de coordenação do Graça não possui remuneração.

³³ Na década de 1990, Graça mobilizou parcerias para criar um espaço de formação para crianças, jovens e adultos, o espaço foi montado a partir da doação de computadores e os cursos eram ministrados a partir do trabalho de professores voluntários, as oficinas e cursos aconteciam na sede do terno de congado Moçambique de Belém, do qual Graça foi diretora.

³⁴ ALMEIDA, op. cit., p. 40-41.

Nesse sentido, apesar do vínculo com a UFU demonstrar uma efetiva tentativa da universidade de operar no desenvolvimento da pesquisa, do ensino e da extensão, foi a decisão de trazer uma representante da comunidade para a gestão que possibilitou que houvesse uma maior identificação do espaço por parte da comunidade, o que demonstra a importância de pensar em coordenações representativas

quando a comunidade vê alguém lá que é da própria comunidade ela entende melhor que lá é dela também, sabe? Essa coisa ela é... principalmente quando fala que é um espaço UFU, eu falo muito, a gente ainda tem muito a trabalhar para que a comunidade em geral entenda que UFU é um lugar que é dela também, então isso realmente eu acredito que colaborou né, ver uma cara na gestão que é uma cara nossa, né? Então eu penso que colaborou sim.³⁵

Diante do exposto, interessa-nos também investigar a atuação dessas referências femininas, considerando a importância do seu papel na aproximação da comunidade com o Graça do Aché, sem desconsiderar a universidade como um fator de inibição dessa relação. Além disso, investigaremos como esse movimento de apropriação da comunidade pode possibilitar uma apropriação do território em que o Graça se insere. Assim, acreditamos que a cidade, além de deixar de ser cenário, “ganha corpo a partir do momento em que é apropriada, vivenciada, praticada; ela se torna “outro” corpo.”³⁶

Cabe observar que, desde sua implementação, a história do Graça tem sido impressa com muita resistência. Nos questionamos se essa resistência também acontece em outros equipamentos inseridos no Sistema de Museus da UFU. Ainda, indagamos quais ações aproximam ou afastam a comunidade do espaço Graça ao longo do tempo. Embora esse espaço ainda possa alcançar mais visibilidade, suas potencialidades podem ser notadas. Logo, como forma de preservação dessa história, trabalhamos não apenas com documentos oficiais como fonte da pesquisa; também contamos com depoimentos da comunidade, relatos e histórias orais. Nessa perspectiva, é relevante nesse trabalho a noção de referência cultural, que nos aproxima do ponto de vista daqueles que são atravessados por este equipamento.

Como a resistência e a apropriação do Graça tem implicado na construção simbólica do território? Como se dá a ocupação deste equipamento pelos moradores do entorno? De onde vem seu público? Como a comunidade tem se apropriado desse equipamento? São perguntas que ainda pretendemos responder. Como aponta Fonseca

...trata-se de identificar, na dinâmica social em que se inserem bens e práticas culturais, sentidos e valores vivos, marcos de vivências e experiências que conformam uma cultura para os sujeitos que com ela se identificam. Valores e sentidos esses que estão sendo constantemente produzidos e reelaborados, e que evidenciam a inserção da atividade de preservação de bens culturais no campo das práticas simbólicas.³⁷

Ademais, nos questionamos se seria possível, após reunir imagens, documentos e coletar entrevistas, propor uma maneira de torná-las acessíveis. Afinal, se pretendemos operar na contramão do apagamento histórico que atravessa o Graça do Aché, é certo que será importante contribuir para a visibilidade dessa história. Nos interessa pensar em uma museologia social, que evite modelos institucionais tradicionais, e que não

³⁵ Antonia Rosa em entrevista com a autora.

³⁶ JACQUES, Paola. Cenografias e Corpografias Urbanas: Espetáculo e experiência na cidade contemporânea. In: 5ª edição da **Revista do Observatório**. p. 47-58. 7 dez. 2009, p. 50-51.

³⁷ FONSECA, Maria Cecília Londres. **Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio**. Rio de Janeiro: Repositório do Conhecimento do IPEA, 2003, p. 119.

opere como um “museu-árvore”, pois estes “não estão interessados em programas participativos [...] não democratizam suas agendas” e “produzem poucos benefícios sociais”.³⁸ Esperamos que ao nos atentarmos às narrativas dos participantes da pesquisa, seja possível vislumbrar no Graça a possibilidade de constituição de um “museu-rizoma”, que opere a partir de relações horizontais³⁹ e que esteja vinculado ao território local. Ainda, de acordo com Chagas

Os museus-rizomas quebram hierarquias, movimentam-se com agilidade, democratizam suas práticas, exigem participação, criam linhas de fuga, trabalham a favor das redes e dos movimentos sociais, operam com metodologias de gestão horizontal e participativa [...] O foco desses museus são as pessoas, o seu grande patrimônio são as pessoas e o território, a dignidade humana e a preservação da natureza.⁴⁰

A noção de rizoma se apresenta como possibilidade de nos distanciarmos de discursos oficiais que, muitas vezes, parecem imobilizar as tradições, equipamentos e arquiteturas que precisam ser repletos de movimento e compartilhamento para que se mantenham operantes e vivos. Assim, esperamos contribuir para a visibilidade do Centro de Memória da Cultura Negra Graça do Aché, reconstruindo sua história e proporcionando meios para sua divulgação e reconhecimento como espaço representante da comunidade.

Bibliografia

ALMEIDA, Ivete B. S. Carnaval, mulheres negras em movimento e representações sociais: o lugar do Bloco Aché na memória da cidade de Uberlândia In: MISSIAS-MOREIRA, Ramon; ALMEIDA, Ivete B. S.; COLLARES-DA-ROCHA, Julio Cesar C. (Orgs). **Perspectivas interdisciplinares sobre Representações Sociais** – volume 1. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. p. 39-55.

BRASIL. **Constituição** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

CHAGAS, Mário de Souza. **Lugares de reflexão: museus como conectores de culturas, tempos, pessoas e grupos sociais**. Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013. v.1, p. 38-53.

Em Cômodos. **Política dos Museus em Pedacos**. Periódico da Diretoria de Culturas [DICULT / PROEX / UFU], p. 8-10, 2005.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio**. Rio de Janeiro: Repositório do Conhecimento do IPEA, 2003. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/4775>. Acesso em: 13 set. 2022.

JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e Corpografias Urbanas: Espetáculo e experiência na cidade contemporânea. In: 5ª edição da **Revista do Observatório**. p. 47-

³⁸ CHAGAS, Mário de Souza. **Lugares de reflexão: museus como conectores de culturas, tempos, pessoas e grupos sociais**. Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013. v.1, p. 48.

³⁹ Horizontalidade para Milton Santos. Ver: SANTOS, M. O retorno do território. In: OSAL. Observatório Social da América Latina. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

⁴⁰ CHAGAS, op. cit., p. 48.

58. 7 dez. 2009. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/000890.pdf. Acesso em 16 set 2022.

LE GOFF, Jacques. Documento e monumento. In: **História e memória**. Campinas: EdUNICAMP, 1994.

PRADO, Patricia Jeorgina Marques de Faria. **Bairro Roosevelt / Uberlândia – entre suas curvas e retas, o Ideário Moderno de J. J. Coury e as transformações ao longo do tempo**. 2021. 219 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Uberlândia, 2021.

SOUSA, Antônio Cândido de Mello e. Os tipos de povoamento. In: **Os parceiros do rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades, 1987. p. 71-80.

VAZ, Lilian Fessler. SELDIN, Claudia. **Culturas e resistências na cidade**. Rio Book's - 1ª Edição, 2018.

O lazer e a produção da cidade: movimentos insurgentes em Belo Horizonte MG

Gabriel Victor Martins de Campos

Universidade Federal de Uberlândia
Faculdade de Arquitetura Urbanismo e Design (FAUeD)
camposgabriel@outlook.com

Adriano Tomitão Canas

Universidade Federal de Uberlândia
Faculdade de Arquitetura Urbanismo e Design (FAUeD)
adrcanas@ufu.br

Fabiana Andrade Bernardes Almeida

Universidade Federal de Minas Gerais
Instituto de Geociências (IGC)
fabiana.a.b.almeida@gmail.com

Resumo: Propomos analisar o lazer sob o ponto de vista sócio-espacial. Portanto, trouxemos, aqui, reflexões acerca da relação da produção do espaço capitalista e do lazer; este segundo enquanto um fenômeno que adquire importância nas discussões políticas e acadêmicas, sobretudo diante do crescente aumento das tecnologias e a consequente precarização do trabalho. O foco, contudo, é compreender o lazer enquanto uma alternativa na busca pelo direito à cidade, tendo como recorte três movimentos insurgentes em Belo Horizonte: o Duelo de MCs, a Praia de Estação e o Carnaval de rua. Acreditamos que estes movimentos se mostram como caminhos possíveis para a construção de resistências urbanas “não-convencionais”, e destacamos a importância do papel dos sujeitos enquanto produtores de resistências aos processos de intensificação do modelo neoliberal nos espaços.

Palavras-chave: Lazer, Direito à cidade, Ludicidade, Resistência, Belo Horizonte

Introdução

Entendemos o lazer enquanto fenômeno sócio-espacial¹ que, embora tenha raízes em sociedades pré-capitalistas², seu contexto atual, de fruição e análise, está intimamente ligado ao modo de produção vigente. O tempo livre (ou a sua falta), atualmente, vêm ocupando, cada vez mais, a centralidade nas discussões da sociedade: seja por meio da crescente precarização do trabalho ou por como as atividades que os ocupam mais excluem do que acolhem a diversidade de públicos – seja pela falta de mobilidade urbana, alto preço para acesso, entre outros.

Para além disso, ao assumir que o lazer é um fenômeno sócio-espacial, é preciso pensá-lo em uma perspectiva ampliada: como ele afeta e é afetado pelas dinâmicas de (re)produção do espaço urbano? De que forma as práticas de lazer influenciam ou são influenciadas pela/na vida cidadina? Este texto tem como base a dissertação *Lazer e o direito à cidade: a ludicidade no espaço urbano de Belo Horizonte*³, e procura refletir sobre as influências dos lazeres na produção do espaço urbano, com foco em três movimentos que ocorrem na cidade de Belo Horizonte – MG: o Duelo de MCs, a Praia da Estação e o Carnaval de rua.

Os três movimentos elencados neste recorte tiveram a região da Praça da Estação, localizada no Centro de Belo Horizonte MG – oficialmente denominada Praça Rui Barbosa – como estopim de surgimento, podendo ser observado na figura 1, a seguir. A praça, que serviu de abrigo à estação que recebia os fluxos de pessoas e matéria prima para construção da capital, que também foi palco de grandes manifestações políticas; obviamente, sofreu intervenções físicas e sobrevive na paisagem urbana, como um palimpsesto, que deve ser analisado a fim de trazer à tona uma história escovada a contrapelo, como disse Walter Benjamin.

¹ “A diferença entre socioespacial e sócio-espacial, distinção sobre a qual tenho insistido há muitos anos, é um caso particularmente interessante de historicidade conceitual, e convém esclarecer desde já essa diferença de grafia. [...] Se eu quero me referir ao espaço de um estádio de futebol, com as marcações do campo, com as arquibancadas etc., eu posso falar da sua estrutura *socioespacial*, sem hífen: aqui, o ‘social’ meramente qualifica o espacial. [...] Para se compreender e elucidar o espaço, não basta compreender e elucidar o espaço. É preciso interessar-se, profundamente, e não somente epidermicamente, também pelas relações sociais. É necessário interessar-se pela *sociedade concreta*, em que relações sociais e espaço são inseparáveis, mesmo que não se confundam. E é aqui que entra em cena o *sócio-espacial*, no qual o ‘sócio’, longe de apenas qualificar o ‘espacial’, é, para além de uma redução do adjetivo ‘social’, um indicativo de que se está falando, direta e plenamente, também das relações sociais” (SOUZA, 2016, p. 15-16).

² Há autores que não reconhecem o uso do tempo livre nessas sociedades enquanto ‘lazer’, considerando-o, portanto, um fenômeno da modernidade.

³ CAMPOS, Gabriel V. M. **Lazer e o direito à cidade: a ludicidade no espaço urbano de Belo Horizonte**. 2021. 121 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Uberlândia/FAUeD, Uberlândia, 2021.

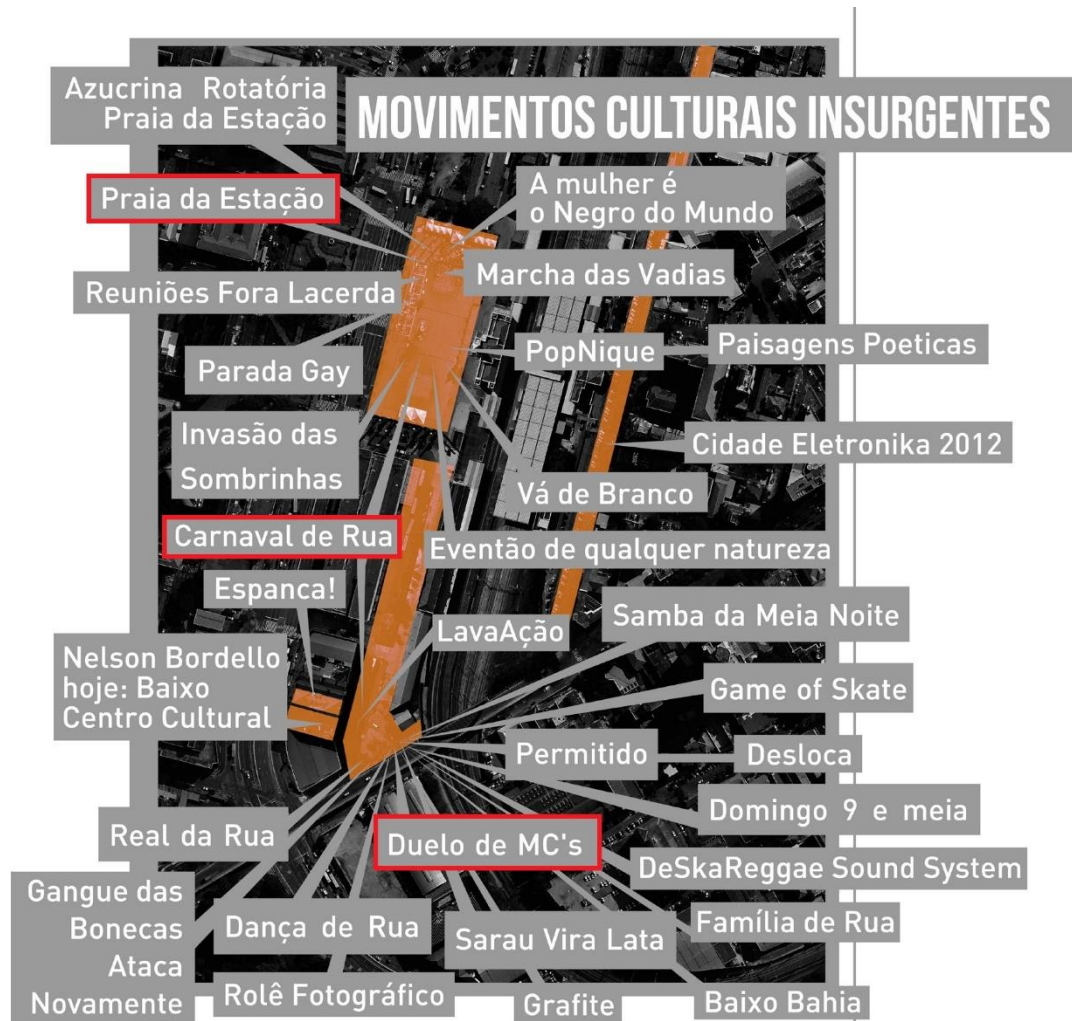


Figura 1: Movimentos culturais insurgentes [na região da Praça da Estação]. Fonte: Berquó, 2016, modificado pelo autor.

Lazer e espaço urbano

O *espaço*, objeto de estudo de diversas áreas das ciências, fragmenta-se por meio de interesses de uso e ocupação, como também para a própria ‘necessidade’ de estudá-lo de forma especializada. Na Física, por exemplo, Albert Einstein elabora o conceito de espaço-tempo; na Filosofia, Aristóteles rejeitava a ideia de um espaço desprovido de matéria, para ele não existiria a possibilidade da existência de um espaço em absoluto vazio ou vácuo.

A geografia, contudo, mesmo abarcando uma diversidade de interesses ao longo do tempo histórico, é a ciência que se propõe a estudar o espaço em sua relação com o homem. Portanto, entendemos o espaço por este viés geográfico, enquanto resultado das relações humanas, que não são neutras nem pacíficas, mas orientadas pelo caráter estrutural do modo de produção vigente. Assim, compreender as formas como ele é produzido, apropriado e usado torna-se indispensável para analisá-lo, bem como engendrar ações que possam alterar o caráter atual dele.

Enxergar o espaço por meio da Geografia, implica, portanto, relacionar seus processos socioambientais, aos processos que alteram o substrato socioespacial, pela antropização. A Geografia busca entender, sobretudo, de que forma a dimensão sócio-espacial

influencia na produção de diferentes dinâmicas sociais, econômicas, políticas, culturais, ambientais, entre várias outras dimensões da vida humana.

Tal como questiona Reis⁴ – “por que um dado território repele ou atrai dinâmicas ou déficits?” – essa pergunta acompanha todas as pesquisas que possuem o espaço como ponto central de análise. Mas, de que *espaços* trataremos aqui? Por que ele se fragmenta em suas apropriações? a casa, a esquina, o bar, a praça... Na cotidianidade ocupamos espaços distintos e os significamos. E quem os ocupa, de forma individual e coletiva? “E o corpo, pertence-nos? Pertencemos ao corpo? Somos o corpo; e por meio desse corpo que somos é que experimentamos o mundo e abrimos lugar para o pensamento”⁵. A ideia de habitar um corpo político é trazida por Ana Clara Torres Ribeiro, que os denominam de *sujeitos corporificados*. São corpos que, somente pelas suas existências, não se adequam na lógica hegemônica do *corpo-produto*, por isso, representam resistências à reprodução do capital no espaço urbano⁶.

Corrêa descreve o espaço urbano como “um produto social, resultado de ações acumuladas através do tempo, e engendradas por agentes que produzem e consomem espaço”⁷. Este espaço que se fragmenta na forma urbana, também carrega consigo as *rugosidades* e contradições, resultado das materialidades e ideologias dos modos de produção vigentes ao longo do tempo histórico.

Assumimos que o modo de produção capitalista funciona de forma expansionista; a revolução burguesa e a consolidação do capitalismo (na Europa) culminaram nessa expansão acelerada dos espaços urbanos, que abrigavam, de maneira muito precarizada, a nova classe trabalhadora industrial. É neste mesmo contexto que o tempo passa a ser controlado de forma abstrata, pelo tempo do trabalho; assim, o trabalho – alienado – assume a centralidade da vida da classe trabalhadora, anteriormente camponesa, artesã e conectada ao seu trabalho.

A ascensão do capitalismo industrial surge com o controle do tempo abstrato, delimitando, assim, a separação das atividades de trabalho e lazer da nova classe operária. “Estamos preocupados simultaneamente com a percepção do tempo em seu condicionamento tecnológico e com a medição do tempo como meio de exploração da mão de obra”⁸. Portanto, na medida em que o trabalho assume a centralidade da vida e, por meio do tempo abstrato, controla o tempo da produção; é a partir deste controle do tempo da produção que será redefinido o controle do tempo (dito) livre⁹.

É preciso considerar a produção capitalista como algo que escapa ao processo produtivo em si, que não se encerra na mera produção e troca de mercadorias. Karl Marx afirma que a produção está presente em cada uma das etapas produtivas – produção, distribuição, troca e consumo: “A produção excede-se tanto a si mesma, na determinação antiética da produção, que ultrapassa os demais momentos. O processo

⁴ REIS, J. Uma epistemologia do território. *Estudos Sociedade e Agricultura*, 13(1), 2005, p. 52.

⁵ HISSA, Cássio E. V.; NOGUEIRA, Maria L. M. *Cidade-corpo*. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, jan./jun. 2013, p. 57.

⁶ RIBEIRO, Ana Clara Torres – 2000 – “Sujeito corporificado e bioética: caminhos da democracia” in Revista Brasileira de Educação Médica, V. 24, N.1, jan./abr.

⁷ CORRÊA, Roberto L. *O espaço urbano*. São Paulo: editora Ática, 1989, p. 11.

⁸ THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 289.

⁹ RESENDE, Pedro H. M. *Fantasmagorias na metrópole: ensaios críticos a partir do circuito cultural praça da liberdade em Belo Horizonte*. Dissertação (mestrado). UFMG, Instituto de Geociências, 2014.

começa sempre de novo a partir dela”¹⁰. Por fim, Marx afirma que produção é imediatamente consumo, e vice-versa, uma vez que a produção só se realiza por meio do consumo (de matéria prima, das necessidades e desejos de consumir um bem), ao passo que é por meio do consumo que a produção ganha sentido: o produto torna-se, de fato, um produto, e motiva a produção de novos outros produtos.

Portanto, nesta perspectiva marxiana, temos que a produção é processo crucial para reprodução do modo de produção capitalista, uma vez que é por meio dela que se dá a exploração de uma classe em detrimento de outra e, por consequência, a obtenção da mais-valia, necessária para a manutenção da engrenagem. Assim, podemos refletir que a produção do espaço está condicionada a produção capitalista, pois a urbanização é dependente do excedente da produção, e vice-versa¹¹. Paralelamente, as atividades econômicas que “consomem” novos espaços das cidades também produzem excedentes. Logo, produzir espaços, em seu sentido amplo, também é consumi-lo, contudo, este consumo está totalmente atrelado à reprodução do capital.

Há que se destacar, dessa forma, o papel do lazer e do turismo nas novas dinâmicas de produção dos espaços, inventando e reinventando lugares, apropriando-se de territórios, promovendo processos de urbanização, reformulações e enobrecimentos distintos, dentre outros processos. Essas ações resultam, muitas vezes, em espaços segregados e desiguais, desprovidos de pertencimento e identidade, já que os usos e os públicos são diferentes dos anteriores. “A extensão mundial da urbanização contém um grande risco de homogeneização do espaço e de desaparecimento das diversidades”¹².

Milton Santos já apontava o uso das operações urbanas, em países periféricos, como estratégia para expansão do capital: “através da ação sobre as formas, tanto novas como renovadas, o planejamento urbano constitui muitas vezes meramente uma fachada científica para operações capitalistas”¹³. Para Santos, é por meio da intervenção nas formas que o capital altera suas funções e reforça sua estrutura excludente e segregacionista.

Sobre o uso das formas: discursos e práticas em Belo Horizonte MG

Portanto, as diferentes formas espaciais resultantes dos processos históricos são reflexos dos modos de produção vigentes, assim, a significação dessas formas é resultante de uma formação socioeconômica. Dessa forma, Milton Santos discorre que “a incorporação de uma nova forma à formação socioeconômica significa a incorporação de seu conteúdo à mesma formação socioeconômica”¹⁴.

¹⁰ MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. 2.ed., São Paulo: Expressão Popular, 2008, p. 257.

¹¹ HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

¹² LEFEBVRE, Henri. **Quand la ville se perd dans une métarmorphose planétaire**. Le Monde Diplomatique. Paris: mai. 1989.

Disponível em: <https://www.mondediplomatique.fr/1989/05/LEFEBVRE/41710>.

¹³ SANTOS, M. A totalidade do diabo. Como as formas geográficas difundem o capital e mudam as estruturas sociais. In: SANTOS, M. **Economia espacial. Críticas e alternativas**. São Paulo: Hucitec, 1977, p. 35.

¹⁴ SANTOS, M. A totalidade do diabo. Como as formas geográficas difundem o capital e mudam as estruturas sociais. In: SANTOS, M. **Economia espacial. Críticas e alternativas**. São Paulo: Hucitec, 1977, p. 41).

É importante, aqui, entender como as operações urbanas recentes reformaram e refuncionalizaram espaços da cidade de Belo Horizonte, causando alterações nas cotidianidades e nas formas de viver e experienciar a cidade. O impacto dessas reformas resultou no acirramento do livre uso dos espaços públicos da região central da cidade, por meio da implementação de um código de posturas, sob a lei nº 8616, de 14 de julho de 2003. Uma das ações imediatas do programa Centro Vivo, planejado e executado pela prefeitura de Belo Horizonte na gestão do prefeito Fernando Pimentel (PT), foi a remoção dos camelôs (vendedores ambulantes) das calçadas, resultando em uma profunda alteração na paisagem urbana, como observamos nas figuras abaixo:



Figura 2: Centro de Belo Horizonte antes do “Centro Vivo”. Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte, s/d. Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/usu_doc/belohorizonte.pdf



Figura 3: Centro de Belo Horizonte antes do “Centro Vivo”. Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte, s/d. Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/usu_doc/belohorizonte.pdf



Figura 4: Centro de Belo Horizonte depois do “Centro Vivo”. Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte, s/d. Disponível em: http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/usu_doc/belohorizonte.pdf



Figura 5: Centro de Belo Horizonte depois do “Centro Vivo”. Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte, s/d. Disponível em: http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/usu_doc/belohorizonte.pdf

Além disso, o programa também contou com reformas de fachadas, recuperação de edifícios tradicionais, revitalização das vias e a própria ação de realocação dos camelôs para espaços fechados, conhecidos como *shoppings* populares. Ações pensadas de forma vertical, com caráter repressivo e higienistas.

Foi, também, por meio do programa Centro Vivo, a responsabilidade pela reforma e refuncionalização da Praça da Estação¹⁵. A Praça foi construída na década 1890, para abrigar a estação de trem que concentrava os fluxos para construção da nova capital de Minas Gerais; entre as décadas de 1970 e 1980 a Praça ganha uma importância do ponto de vista patrimonial, sobretudo diante da proposta da transformação da região em um grande terminal viário vinculado ao metrô¹⁶.

As imagens que seguem revelam a significativa alteração da Praça no que diz respeito a suas formas e funções. O programa Centro Vivo, previa (1) “a recuperação do marco simbólico (portal de entrada), (2) adequação [do] espaço público para manifestações e

¹⁵ JAYME, J. G. TREVISAN, E. **Intervenções urbanas**, usos e ocupações de espaços na região central de Belo Horizonte. Civitas, Porto Alegre, v. 12, n. 2, 2012.

¹⁶ MIRANDA, A. S. **A gênese da preservação do patrimônio municipal de Belo Horizonte: movimentos sociais e a defesa da Praça da Estação**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. EAD-UFGM, 2007.

eventos e (3) melhoria do acesso a Estação Central do trem metropolitano”¹⁷. Contudo, no ano de 2009, alguns anos depois da finalização das reformas, o então prefeito Márcio Lacerda (PSB), publica um decreto que proíbia eventos de qualquer natureza na Praça da Estação. Como aponta Campos¹⁸, o decreto nº 13.798 de 9 de dezembro de 2009¹⁹ pode ser considerado um “estopim de uma expansão exponencial de mobilizações que deram início a um processo de construção coletiva – ou conectiva – de novos arranjos de associação e formas de produção artística e experiência urbana”²⁰.



Figura 6: Praça da Estação antes do “Centro Vivo”. Fonte: Blog Grupo Praça da Estação, s/d. Disponível em: <http://grupopracadaestacao.blogspot.com/>



Figura 7: Praça da Estação antes do “Centro Vivo”. Fonte: Blog Grupo Praça da Estação, s/d. Disponível em: <http://grupopracadaestacao.blogspot.com/>

A justificativa do referido decreto se pautava em garantir a segurança pública, sob o argumento da falta de controle de acesso do público à praça e a proteção ao patrimônio

¹⁷ Fonte: Centro Vivo:

http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/usu_doc/belohorizonte.pdf

¹⁸ CAMPOS, J. P. F. **Heterotopias urbanas: Arte, Paisagem e Rebelião em Belo Horizonte**. Anais do 7º Seminário Mestres e Conselheiros: Agentes multiplicadores do patrimônio. Belo Horizonte, 2015.

¹⁹ Diário Oficial do Município - DOM:

<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1017732>

²⁰ CAMPOS, J. P. F. **Heterotopias urbanas: Arte, Paisagem e Rebelião em Belo Horizonte**. Anais do 7º Seminário Mestres e Conselheiros: Agentes multiplicadores do patrimônio. Belo Horizonte, 2015, p. 5.

público²¹ uma vez que, de acordo com o decreto, a depredação do patrimônio público era um motivo central. Contudo, é preciso questionar a origem e os interesses deste discurso: a que (ou a quem) serve a proteção do patrimônio, de forma autoritária, sem o intermédio da sociedade? A quem pertence esse patrimônio? “[...] Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”²²

Sob a mesma justificativa da proteção ao patrimônio, em 2010 a prefeitura de Belo Horizonte cerca a praça totalmente, com muros, de forma arbitrária; impedindo o direito de livre acesso e uso do local, que já contava com as manifestações da *Praia da estação*. No ano de 2013, já em meio ao início das mobilizações de crescimento do *Carnaval de rua*, a prefeitura apresenta uma proposta de um Corredor cultural da Praça da Estação, que, como demonstrado por Berquó, privilegiaria “interesses privados ocultos, voltados especificamente para a valorização dos terrenos situados no local”²³.



Figura 8: Praça da Estação cercada por muros: “uma cidade toda paredão”²⁴. Fonte: ANDRÉS, 2010. Disponível em: <http://pub.indisciplinar.com/zona-cultural/>

²¹ “O Monumento à Terra Mineira é uma das obras do escultor Giulio Starace que se encontra na esplanada da Praça da Estação, em frente ao Museu de Artes e Ofícios. Foi inaugurado no dia 15 de julho de 1930. [...] Esculpido em granito, o monumento representa o domínio do território pelos bandeirantes e a conquista da liberdade pelos mártires mineiros, a obra é composta por uma figura alegórica de Minas e por quatro relevos encravados no bloco central. Na parte da frente, há a representação de Bruzza Spinosa. Na face lateral direita, figura o martírio de Tiradentes. Na face lateral esquerda, é representado o martírio de Felipe dos Santos e, na face posterior, o “Caçador de Esmeraldas”, Fernão Dias Paes.

No alto, a figura de um homem nu inspirada em Apolo, com uma bandeira em punho, também de bronze, representa o heroísmo do cidadão mineiro. Abaixo de uma das placas encontra-se a inscrição em latim “*Montani Semper Liberti*” (a montanha sempre está livre).” Fonte:

<http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/local/atrativos-turisticos/obras-de-arte/monumento-terra-mineira>.

²² BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 115.

²³ BERQUÓ, P. B. **A ocupação e a produção de espaços biopotentes em Belo Horizonte: entre rastros e emergências**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. EAD-UFGM, 2016, p. 21

²⁴ *Carlos Drummond de Andrade – Paredão*. ANDRADE, Carlos Drummond. **Boitempo: esquecer para lembrar**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.



Figura 9: Projeto corredor cultural Praça da Estação. Fonte André Buarque Arquitetura, 2013. Disponível em: <http://pub.indisciplinar.com/zona-cultural/>

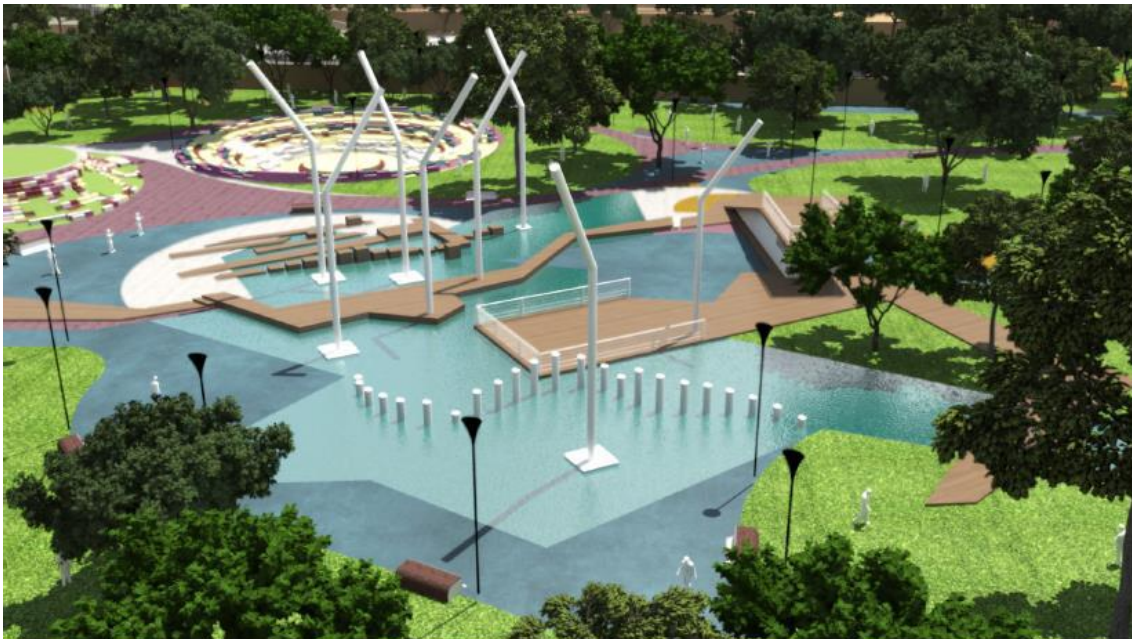


Figura 10: Projeto corredor cultural Praça da Estação. Fonte André Buarque Arquitetura, 2013. Disponível em: <http://pub.indisciplinar.com/zona-cultural/>

Direito à cidade: lazer e ludicidade

Entendemos o *direito à cidade* sob uma perspectiva revolucionária, tal como Henri Lefebvre o desenvolveu. Neste sentido, David Harvey complementa que “O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade”²⁵. A cidade, portanto, ganha um protagonismo em meio ao acirramento da luta de classes: de um lado a classe

²⁵ HARVEY, David. **O direito à cidade**. Lutas sociais, São Paulo, 2012, p. 17.

trabalhadora organizada busca se afirmar enquanto pertencente e produtora da cidade e, do outro, “o poder político frequentemente procura reorganizar as infraestruturas urbanas e a vida urbana com o objetivo de manter as populações insatisfeitas sob controle”²⁶.

É neste contexto que surgem resistências distintas ao modo hegemônico de reprodução da vida no espaço/tempo moderno-capitalista. Milton Santos aponta os *espaços opacos* como aqueles em que a técnica não os penetrou a ponto de impor, em seus lugares, a lógica do “tempo rápido”²⁷. Por outro lado, os *espaços luminosos* são os espaços em que a técnica e a tecnologia são facilmente penetradas, contudo, como nos lembra Ana Clara Torres Ribeiro, contraditoriamente, “o excesso de luz, produzido pela técnica e pela máquina, também traz cegueira”²⁸. É sob este olhar que Santos demonstra que a lentidão é sabedoria. É a capacidade do domínio da cidade por um olhar mais apurado; um olhar de quem (sobre)vive na cidade e a apreende em tempos, formas e escalas distintas, uma vez que, “quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrihá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo”²⁹.

“São esses vários outros que, por sua simples presença e prática cotidiana, explicitam conflitos e provocam dissensos, aqueles que Milton Santos chamou de Homens Lentos, que Ana Clara Torres Ribeiro chama de Sujeitos Corporificados e Michel de Certeau, de Praticantes Ordinários das Cidades”.³⁰

Pensar em diferentes formas de resistências nos espaços urbanos implica em questionar a forma como esses espaços são pensados para a manutenção de um padrão excludente e segregacionista, que remete, sobretudo na periferia do capital, a uma herança escravocrata, de cunho racista, pela qual o capitalismo foi estruturado. Dessa forma, Lefebvre reivindica o *direito à cidade* diante de uma nova formação sócio-espacial, uma ideia revolucionária de acesso e construção da cidade. Em suas palavras, o direito à cidade “pressupõe uma teoria integral da cidade e da sociedade urbana que utiliza os recursos da ciência e da arte. Só a classe operária pode se tornar o agente, o portador ou o suporte social dessa realização”³¹.

²⁶ HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 212.

²⁷ “Aqui, estamos falando de quantidades relativas. De um lado, o que nós chamamos tempo lento somente o é em relação ao tempo rápido; e vice-versa, tais denominações não sendo absolutas. E essa contabilidade do tempo vivido pelos homens, empresas e instituições será diferente de lugar para lugar. Não há, pois, tempos absolutos. E, na verdade, os “tempos intermediários” temperam o rigor das expressões tempo rápido e tempo lento. Mas a vantagem de nossa proposta é a sua objetividade. É certo que o tempo a considerar não é o das máquinas ou instrumentos em si, mas o das ações que animam os objetos técnicos. Mesmo assim, são estes que oferecem as possibilidades e dão os limites.” SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4ª Ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora da USP, 2006, p. 180.

²⁸ RIBEIRO, Ana Clara T. **Homens lentos, opacidades e rugosidade**. Redobra, Salvador, n° 9, ano 3, 2012, p. 67.

²⁹ SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4ª Ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora da USP, 2006, p. 220.

³⁰ JACQUES, Paola B. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 15.

³¹ LEFEBVRE, Henri. **O direito a cidade**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. 5.ed. São Paulo: Centauro, 2001, p. 118.

Nesta direção, Lefebvre defende uma cotidianidade lúdica em contraposição a cotidianidade repetitiva, própria da lógica de reprodução do espaço capitalista³². É, neste mesmo caminho, que defendemos as práticas lúdicas enquanto horizontes para repensar e transformar a realidade³³.

“O gesto lúdico, nesse sentido, é essa riqueza, essa capacidade que os seres humanos têm de encontrar brechas na realidade imediata, tornando possível sua ressignificação, e trazendo a esperança de sua transformação. Como ressalta Solange Jobim e Souza (1996), sendo capaz de denunciar o novo no contexto do sempre igual desmascarando o fetiche das relações de produção e consumo”³⁴.

Belo Horizonte e seus exemplos de resistências

Em suma, assumimos que o surgimento e consolidação dos movimentos insurgentes que são focos da nossa investigação – o Duelo de MCs, a Praia da Estação e o Carnaval de rua – são resultados dos contextos apresentados aqui. O Duelo de MCs nasceu em 2007 a partir da motivação de um grupo de MCs e DJs, após a cidade sediar uma edição de um evento de batalha de rimas. A partir disso, os primeiros encontros de *freestyle* ocuparam a Praça Sete de Setembro (Centro de Belo Horizonte), mas logo se deslocaram para a Praça da Estação, tendo se consolidado no baixio do viaduto Santa Tereza, onde puderam encontrar uma boa estrutura e abrigo da chuva para manter encontros semanais.

O Duelo transformou e ressignificou o espaço em que ocupa. Sua apropriação vai além do tempo de duração das rimas entoadas pelos MCs, mas está presente, também, na maneira como outras formas de linguagens comunicam sua presença. Os grafites e as pichações, por exemplo, permanecem por mais tempo, criando novas territorialidades e sentimentos de pertencimento em relação ao espaço.

Como já mencionado, a Praia da Estação surge a partir do decreto da Prefeitura de Belo Horizonte, que proibia a realização de eventos na Praça da Estação. Tal decreto além de possuir uma natureza arbitrária, também contrariava os usos previstos a partir das reformas e “revitalizações” do espaço da Praça feitas pela prefeitura alguns anos antes, que previa uma reforma para adequação do espaço público para eventos e manifestações.

“Uma praia é sempre uma praça, um espaço aberto convidando a manifestações de quaisquer naturezas. A Praia, como movimento espontâneo, lúdico e, principalmente, político, esteve carregada, desde o início, de um potencial de transformação. A Praia, na cidade sem praia, foi feita de corpos políticos, carregados de transitoriedade, de pluralidades e conflito, capazes de se exibir no cimento da modernização conservadora da cidade”³⁵.

Embora consideramos o decreto uma espécie de estopim, a demanda por esse espaço-lugar aberto, lúdico, plural, etc. permanece no imaginário dos que mergulham nas ondas

³² CARLOS, Ana Fani A. **Henri Lefebvre: o espaço, a cidade e o “direto à cidade”**. Rev. Direito Práx., Rio de Janeiro, 2020.

³³ DEBORTOLLI, José A. O. **Com olhos de crianças: a ludicidade como dimensão fundamental da construção da linguagem e da formação humana**. Licere, Belo Horizonte, 1999.

³⁴ DEBORTOLLI, José A. O. **Com olhos de crianças: a ludicidade como dimensão fundamental da construção da linguagem e da formação humana**. Licere, Belo Horizonte, 1999, p. 116.

³⁵ NOGUEIRA, Maria Luísa M. **Espaço e subjetividade na cidade privatizada**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia. IGCUFGM, Belo Horizonte, 2013, p. 158.

de protesto e lazer. Assim, o movimento se fortaleceu enquanto um espaço de discussões políticas e também como uma opção de lazer. Portanto, entendemos a Praia da Estação, vivenciada em Belo Horizonte durante os períodos de verão, como uma dessas experiências lúdicas que insistem em questionar os usos previamente direcionados dos espaços públicos da cidade.

O impulsionamento do Carnaval de rua é um grande exemplo deste transbordamento das ondas praianas na cidade, que renasce de forma horizontal, concebido pelos cidadãos que queriam ocupar as ruas da cidade, festejar, celebrar, viver a liberdade... Dias³⁶ aponta que o ressurgimento dos festejos se inicia na década de 2000, contudo, sua ampliação se deu a partir de 2009 e 2010, apoiado, sobretudo, nas movimentações da Praia da Estação. Em 2010 dez blocos desfilaram nas ruas da cidade, enquanto que em 2020 mais de quinhentos blocos foram responsáveis por arrastar multidões pela cidade, de acordo com informações da Belotur³⁷.

Neste sentido, a dimensão política dos festejos carnavalescos é central. Os blocos nasceram com intuito de contestar o direito pela ocupação dos espaços públicos da cidade, bem como o caráter impositivo das ações da Prefeitura de Belo Horizonte. Ademais, outras questões políticas foram sendo incorporadas por diferentes blocos, que pautam, por meio da festa, a luta contra o racismo, a LGBTfobia, o fim das desigualdades de gênero, direito a terra e a moradia, entre outros.



Figura 11: Duelo de MCs. Fonte: Uarlen Valerio / O Tempo, 2013. Disponível em:

<https://www.brasildefatong.com.br/2017/09/01/a-batalha-que-mexeu-com-o-rap-nacional-10-anos-de-duelo-de-mcs>

³⁶ DIAS, Paola L. C. **Sob a “lente do espaço vivido”**: a apropriação das ruas pelos blocos de carnaval na Belo Horizonte contemporânea. Dissertação de mestrado. EAD – UFMG. Belo Horizonte, 2015.

³⁷ Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/belotur/observatorio-do-turismo/carnaval>



Figura 12: Praia da Estação. Fonte: elaborada pelo autor, 2018.



Figura 13: Faixa de protesto em cortejo do carnaval. Fonte: elaborada pelo autor, 2020.

Considerações Finais

Buscamos, aqui, entender de que forma o caráter lúdico do lazer pode ser usado como instrumento de luta em favor da oferta de espaços mais democráticos em Belo Horizonte. Neste sentido, acreditamos que essa busca deve ser considerada em um contexto revolucionário de recriação de formas de vida cidadina. Como já propuseram Henri Lefebvre e David Harvey ao discorrerem sobre o direito à cidade.

Assumimos, assim, a necessidade de um lazer que, primordialmente, não seja um instrumento da reprodução capitalista do/no espaço, tampouco seja um instrumento da reprodução do capital por meio da alienação e controle, que é parte da lógica de produção e consumo capitalista. Ademais, que contribua com uma retomada do sentido da cidade como espaço de convívio cidadão e, sobretudo, contribua para um exercício real de democracia.

Portanto, acreditamos que o Duelo de MC's, a Praia da Estação e o Carnaval de rua em Belo Horizonte se mostram como caminhos possíveis para a construção de resistências urbanas “não-convencionais”; também como potência para construção de *espaços lúdicos* e formação de cotidianidades lúdicas em espaços especialmente simbólicos da cidade.

Bibliografia

ANDRADE, Carlos Drummond. **Boitempo**: esquecer para lembrar. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

ANDRADE JÚNIOR, Luiz F. Campos. **Ocupa Belo Horizonte**: cultura, cidadania e fluxos informacionais no Duelo de MCs. Dissertação de mestrado em Ciência da Informação. Belo Horizonte: ECI-UFMG, 2013.

ANDRÉS, Roberto. **Prefeitura de Belo Horizonte inaugura Barreira de Proteção ao Patrimônio na Praça da Estação**. Vitruvius, 119.03, ano 10, Belo Horizonte, jun., 2010. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/10.119/3461>.

ARANTES, Otília B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

AUGÉ, M. **Não Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 5 ed. Campinas: Papirus, 2005.

BELO HORIZONTE. **Centro Vivo Completo**. Prefeitura de Belo Horizonte, s/d. 48 slides, color. Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/usu_doc/belohorizonte.pdf.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERQUÓ, P. B. **A ocupação e a produção de espaços biopotentes em belo horizonte**: entre rastros e emergências. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. EAD-UFMG, 2016.

CAMPOS, Gabriel V. M. **Lazer e o direito à cidade**: a ludicidade no espaço urbano de Belo Horizonte. 2021. 121 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Uberlândia/FAUeD, Uberlândia, 2021

CARLOS, Ana Fani A. **O consumo do espaço**. In: Novos caminhos da Geografia, São Paulo, Editora Contexto, 1999, p.173-186.

CARLOS, Ana Fani A. **O Espaço Urbano**: Novos Escritos sobre a Cidade. São Paulo: FFLCH, 2007, 123p.

CARLOS, Ana Fani A. **Henri Lefebvre**: o espaço, a cidade e o “direito à cidade”. Rev. Direito Práx., Rio de Janeiro, v.11, n.01, 2020, p. 349-369. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2020/48199>.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CORRÊA, Roberto L. **O espaço urbano**. São Paulo: editora Ática, 1989.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. 4 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238p.

DEBORTOLI, José A. O. **Com olhos de crianças**: a ludicidade como dimensão fundamental da construção da linguagem e da formação humana. Licere, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, 1999, p. 105-117.

DIAS, Paola L. C. **Sob a “lente do espaço vivido”**: a apropriação das ruas pelos blocos de carnaval na Belo Horizonte contemporânea. Dissertação de mestrado. Escola de Arquitetura – UFMG. Belo Horizonte, 2015. 201p.

HARVEY, David. **O direito à cidade**. Lutas sociais, São Paulo, n. 29, p. 73-89, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18497/13692>.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HISSA, Cássio E. V.; NOGUEIRA, Maria L. M. **Cidade-corpo**. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p. 54-77, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2316-770X.2013.2674>

JACQUES, Paola B. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012, 331p.

JAYME, J. G. TREVISAN, E. **Intervenções urbanas**, usos e ocupações de espaços na região central de Belo Horizonte. Civitas, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 359-377, maio-ago., 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2012.2.11933>.

LEFEBVRE, Henri. **Quand la ville se perd dans une métarmorphose planétaire.** Le Mond Diplomatique. Paris: mai. 1989. Disponível em: <https://www.mondediplomatique.fr/1989/05/LEFEBVRE/41710>.

LEFEBVRE, Henri. **O direito a cidade.** Tradução: Rubens Eduardo Frias. 5.ed. São Paulo: Centauro, 2001.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política.** Tradução e introdução de Florestan Fernandes. 2.ed., São Paulo: Expressão Popular, 2008. 288p.

MIRANDA, A. S. **A gênese da preservação do patrimônio municipal de Belo Horizonte:** movimentos sociais e a defesa da Praça da Estação. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. EAD-UFMG, 2007.

NOGUEIRA, Maria Luísa M. **Espaço e subjetividade na cidade privatizada.** Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia. IGCUFGM, Belo Horizonte, 2013.

REIS, José. **Uma epistemologia do território.** Estudos Sociedade e Agricultura, Rio de Janeiro, vol. 13, no. 1, 2005, pp. 51-74.

RESENDE, Pedro H. M. **Fantasmagorias na metrópole:** ensaios críticos a partir do circuito cultural praça da liberdade em Belo Horizonte. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, 2014. 284 p.

RIBEIRO, Ana Clara T. **Homens lentos, opacidades e rugosidade.** Redobra, Salvador, nº 9, ano 3, 2012, pp. 58-71. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/?page_id=2.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço:** técnica e tempo, razão e emoção. 4ª Ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora da USP, 2006.

SANTOS, Milton A totalidade do diabo. Como as formas geográficas difundem o capital e mudam as estruturas sociais. In: SANTOS, M. **Economia espacial. Críticas e alternativas.** São Paulo: Hucitec, 1977.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócioespacial.** 3º Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2016. 320 p.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum.** São Paulo: Companhia das letras, 1998.

A Teoria do Ator-Rede no estudo histórico da sede do Itamaraty

Claudio Comas Brandão

UFRJ / PROARQ

claudio.brandao@fau.ufrj.br

Ana M. G. Albano Amora

UFRJ / PROARQ

aaamora@fau.ufrj.br

Resumo: Apresentamos neste trabalho a pesquisa de doutorado em curso sobre o processo de produção do Palácio Itamaraty em Brasília visto à luz da Teoria do Ator-Rede (ANT). O edifício, projetado e construído entre 1959 e 1970 durante um dos períodos mais turbulentos da história brasileira por Oscar Niemeyer e uma grande equipe, é considerado uma de suas melhores obras. A partir do levantamento das várias versões do projeto e da identificação dos diversos colaboradores, buscamos ferramentas conceituais que fossem mais adequadas para a interpretação dessa obra. Adotamos alguns conceitos da Teoria do Ator-Rede por ser uma abordagem voltada para processos complexos e por enfatizar a importância do mundo material nas relações sociais. Os conceitos desenvolvidos pela ANT têm auxiliado pesquisadores nas áreas de Arquitetura e Urbanismo a analisar como os edifícios e as cidades influenciam nossas ações: promovendo encontros, segregando grupos de pessoas, atraindo visitantes, entre outros exemplos. Ao enfatizar os processos, a ANT também questiona a concepção tradicional da prática arquitetônica como resultado do trabalho de poucos indivíduos. São menos comuns, no entanto, os estudos sobre a história da arquitetura com tal abordagem e é aqui que este trabalho se insere. A pesquisa se apoia em fontes heterogêneas, desde o próprio edifício construído, documentos gráficos e escritos, depoimentos, a artigos de jornais da época. Com base nessas fontes, reconstruímos a cronologia da produção do edifício e indicamos algumas controvérsias do processo que serão aprofundadas na tese. O resultado esperado é produzir uma narrativa histórica diferente das tradicionais, geralmente concentradas na autoria ou no estilo.

Palavras-chave: Teoria do Ator-Rede, Historiografia da Arquitetura, Palácio Itamaraty, Brasília, Arquitetura Moderna

Introdução

Neste trabalho apresentamos o progresso da pesquisa de doutorado sobre o processo de produção do Palácio Itamaraty em Brasília, que será analisado utilizando a abordagem teórico-metodológica da Teoria do Ator-Rede, *Actor Network-Theory* (ANT).

O Palácio Itamaraty¹ faz parte do complexo de edifícios do Ministério de Relações Exteriores - MRE em Brasília e é considerado por diversos autores como um dos melhores projetos de Oscar Niemeyer. O Palácio e o primeiro anexo, que são objetos da tese, foram projetados e construídos entre 1959 e 1970, durante um dos períodos mais turbulentos da história brasileira. Em um segundo momento foi construído o segundo anexo, para abrigar a biblioteca, o arquivo e o Instituto Rio Branco, que foi inaugurado em 1986 (figura 1).

As ferramentas conceituais que sustentam esta pesquisa foram escolhidas por serem adequadas para a análise de processos complexos. A busca por uma fundamentação teórica que pudesse interpretar a complexidade do processo de produção do Palácio Itamaraty surgiu após identificarmos as várias versões do projeto e diversos colaboradores: arquitetos, engenheiros, artistas, designers e diplomatas. Com isso, a interpretação da obra levando em conta o cenário criativo em que foi produzida ou a trajetória de Oscar Niemeyer nos parecia insuficiente.



Figura 1 – Ministério das Relações Exteriores em Brasília (em destaque colorido); foto do autor.

Por ser uma abordagem teórico-metodológica voltada para a compreensão de processos complexos, e por enfatizar a importância do mundo material nas relações sociais, a ANT tem ganhado popularidade nas pesquisas em Arquitetura, Design e Estudos Urbanos. Seus conceitos têm auxiliado pesquisadores nessas áreas a interpretar como os edifícios e a

¹ O Palácio Itamaraty corresponde ao bloco representativo do complexo do Ministério das Relações Exteriores. Seu nome deriva do palacete neoclássico que foi da família do Conde de Itamaraty, a antiga sede do Ministério no Rio de Janeiro. A nomenclatura do palácio em Brasília foi motivo de controvérsia. Inicialmente, foi proposto como Palácio Rio Branco; depois, durante sua construção, passou a ser chamado de Palácio dos Arcos, finalmente prevaleceu o nome tradicional da sede carioca, pelo qual a diplomacia brasileira já era conhecida mundialmente.

cidade participam da vida social – promovendo encontros, segregando grupos de pessoas, atraindo visitantes, entre outros exemplos – e como as questões simbólicas, tecnológicas, funcionais e políticas se imbricam em sua produção. Ao enfatizar os processos, a ANT também questiona a concepção tradicional da prática arquitetônica como resultado do trabalho de poucos indivíduos.

Com isso, os edifícios ganham vida e são vistos como atores sociais e os arquitetos, por sua vez, são tratados como negociadores, mediadores de relações bem mais complexas do que as relações entre forma e função. A abordagem da ANT admite que as necessidades do cliente, as demandas sociais, os recursos financeiros, as tecnologias e materiais disponíveis podem contribuir para a conformação da arquitetura assim como os próprios arquitetos. No entanto, as aproximações entre a historiografia da arquitetura e a ANT são menos comuns, e são as relações entre o projeto arquitetônico e os demais atores que contribuem para a feitura do edifício que este trabalho explora.

A pesquisa se apoia em fontes heterogêneas que incluem o próprio edifício, documentos gráficos e escritos, artigos de jornais e depoimentos. A partir dessas fontes, realizamos a reconstrução cronológica da produção do edifício e elegemos algumas controvérsias do processo – algumas anteriores inclusive ao início do projeto do Itamaraty em Brasília – para discutir na tese.

O resultado esperado é a criação de uma narrativa histórica diferente da tradicional, deslocando o foco sobre a autoria ou o estilo, da inserção do edifício na história, para dar ênfase ao processo. Assim como sugere Dana Arnold em *Rethinking Architecture Historiography*, a ideia é colocar a arquitetura “no comando” e considerar que “a história de um edifício está contida em si mesma e pode ser encontrada nas respostas às perguntas quem, o quê, quando e como.”² A seguir, expomos algumas ferramentas conceituais adotadas e apresentamos aqui parte desse trabalho.

Ferramentas conceituais

Mais do que uma teoria bem definida, a ANT³ pode ser compreendida como um conjunto de pressupostos teórico-metodológicos. Os estudos que adotam essa abordagem compartilham algumas características comuns: entendem a produção científica e tecnológica como resultado de relações entre atores heterogêneos, sejam eles humanos ou objetos; consideram que os processos de produção, seja na ciência ou na tecnologia, ocorrem por meio de operações de tradução, nas quais cada ator pode influenciar o curso da ação, em vez de serem explicados apenas por difusão; e analisam esses processos por meio do rastreamento das redes de associações, dispensando explicações externas ou macroestruturais.

Adotando métodos da antropologia, tais como a observação participante e a etnografia, esses estudos consistem na observação do cotidiano de cientistas nos laboratórios, empresários em suas empresas, arquitetos em escritórios de arquitetura, entre outros.

² Cf. ARNOLD, Dana – Preface. ARNOLD, Dana; ERGUT, Elvan Altan; ÖZKAYA, Belgin Turan (eds.) – *Rethinking Architecture Historiography*. London, New York: Routledge, 2006, p. xv-xx.

³ A ANT floresceu no âmbito dos estudos em Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS) no início da década de 1980, especialmente no Centro de Sociologia da Inovação da Escola Superior de Minas de Paris, liderado por Bruno Latour e Michel Callon. Além de Latour e Callon, podemos citar como precursores da teoria: Annemarie Mol, John Law, Madeleine Akrich, Steve Wolgar, Wiebe Bijker, entre outros.

Conceitos como poder, luta de classes, ou *Zeigeist*, por exemplo, que nos ajudam a entender certas situações, são encarados, de acordo com essa abordagem, não como causas e sim como efeitos emergentes das associações. A ANT busca superar a ideia de que as relações sociais podem ser explicadas por uma macroestrutura - seja ela cultural, histórica ou de classes.

Neste trabalho, utilizamos algumas ferramentas conceituais oferecidas pela ANT, especialmente o conceito de tradução e o método de mapeamento de controvérsias, para produzir nossa narrativa.

Sobre o conceito de tradução, assim explica Albena Yaneva:

Em suas conotações linguísticas e materiais, ela se refere aos deslocamentos realizados por meio de outros atores, cuja mediação é indispensável para que qualquer ação ocorra. Em vez de uma oposição rígida entre contexto e conteúdo, ou sociedade e tecnologia, as cadeias de tradução referem-se ao trabalho através do qual os atores modificam, deslocam e traduzem seus interesses diversos e contraditórios.⁴

Segundo a autora, em contraste com o modelo de difusão, que busca a causa da propagação do conhecimentos, de artefatos ou de ordens em poucos criadores, ou iniciadores, o modelo de tradução nos convida a admitir a participação de muitas pessoas e a segui-las em seus trabalhos.⁵ Cada componente da rede, à medida em que modifica o curso de uma ação, deixa de ser um simples intermediário para se tornar um mediador, um tradutor, em outras palavras um ator.

Nesse mesmo sentido, Michel Callon, ao analisar a realização de projetos de arquitetura em seu artigo “Le travail de conception en architecture”, argumenta que:

É difícil, senão impossível, atribuir a uma pessoa, ou a um pequeno grupo de indivíduos, a paternidade de um projeto. Este é uma realidade composta, obtida por meio de uma série de negociações entre uma grande variedade de atores. Sua geometria e fronteiras são variáveis e muitas vezes incertas.⁶

O mapeamento de controvérsias, por sua vez, é a ferramenta metodológica que nos auxilia no acompanhamento desses atores durante o processo de produção de um edifício.

Para rastrear eventos complexos, Latour sugere que é preciso seguir minuciosamente o seu desenrolar mantendo incertas as causas dos desdobramentos das ações⁷. Para tanto, é necessário ‘escutar’ os atores envolvidos em vez de nos apressarmos em buscar explicações contextuais.

Nessa escuta dos atores – que pode ser feita *in loco* ou, como em nosso caso, a partir de depoimentos, documentos e artigos de jornais da época – é fundamental não atribuir maior

⁴ YANEVA, Albena – **Latour for Architects**. London: Routledge, 2022. p. 32 (trad. nossa). “In its linguistic and material connotations, it refers to the displacements through other actors whose mediation is indispensable for any action to occur. In place of a rigid opposition between context and content, society and technology, chains of translation refer to the work through which actors modify, displace, and translate their various and contradictory interests.”

⁵ Ibid.

⁶ CALLON, Michel – Le travail de conception en architecture. **Situations - Les cahiers de la recherche architecturale**. n. 37,(1996), p. 28. (trad. nossa). “Il est difficile, voire impossible, d'attribuer à une personne, ou à un petit groupe d'individus, la paternité d'un projet. Celui-ci est une réalité composée, obtenue à travers une série de négociations entre une grande variété d'acteurs. Sa géométrie et ses frontières sont variables et souvent floues.”

⁷ LATOUR, Bruno – **Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Salvador: Edufba; Bauru: Edusc, 2012.

importância a um ou outro *a priori*. Assim, é possível identificar a formação de grupos e entender a realização do edifício como objeto de disputas e negociações.

O mapeamento de controvérsias “refere-se a uma ‘arte de descrever’ processos e práticas à medida que se desenrolam, seguindo a complexidade dos fenômenos sem substituir o específico pelo geral”, afirma Yaneva⁸. Aplicado à pesquisa em arquitetura, ajuda a produzir relatos que dão mais atenção a como os projetos são produzidos e a como os edifícios se materializam do que ao que pensam seus autores a respeito dessas obras.

O método nos ajuda a revelar como diferentes atores se posicionam em relação a um determinado problema, quais as alianças e disputas emergem no processo dando impulso ou retardando o seu andamento. Para tanto, sustenta Tommaso Venturini, de acordo com Yaneva, “o fenômeno deve ser observado de tantos pontos de vista e mundos quanto possível”.⁹

Cronologia do processo

O primeiro passo da pesquisa foi a montagem da cronologia do processo (figura 2) que permitiu identificar as diversas versões de projeto (figura 3). Uma das preocupações durante essa tarefa foi incluir o máximo de informações disponíveis, não somente de projeto, mas também outros documentos, tais como memorandos e relatórios do MRE e notícias de jornais para compará-los aos depoimentos.

O primeiro estudo do edifício para Brasília foi apresentado por Oscar Niemeyer ao Itamaraty em março de 1959 e foi publicado no dia 24 no jornal *Correio da Manhã* pelo crítico de arte Jayme Maurício¹⁰. Alguns documentos, no entanto, nos mostram que a ideia de um novo edifício nascera bem antes.

Desde 1942, quando Henrique Mindlin venceu o concurso para a nova ala do Ministério das Relações Exteriores, o projeto de ampliação vinha sendo discutido por diplomatas e arquitetos, mas o esse edifício jamais vingou. O projeto de Mindlin não é o objeto desta pesquisa, mas as controvérsias que surgiram durante sua concepção nos servem de referência para entender algumas mudanças ao longo do projeto para Brasília.

⁸ YANEVA, op. cit., p. 39. (trad. nossa). “It refers to an ‘art of describing’ processes and practices as they unfold, by following the complexity of phenomena without replacing the specific with the general.”

⁹ Ibid.

¹⁰ MAURÍCIO, Jayme – O Palácio Rio Branco em Brasília (Niemeyer). *Correio da Manhã*. (24 mar. 1959) (15-16). O mesmo artigo foi publicado na revista *Habitat*. n° 53 (1959), p. 2-3.

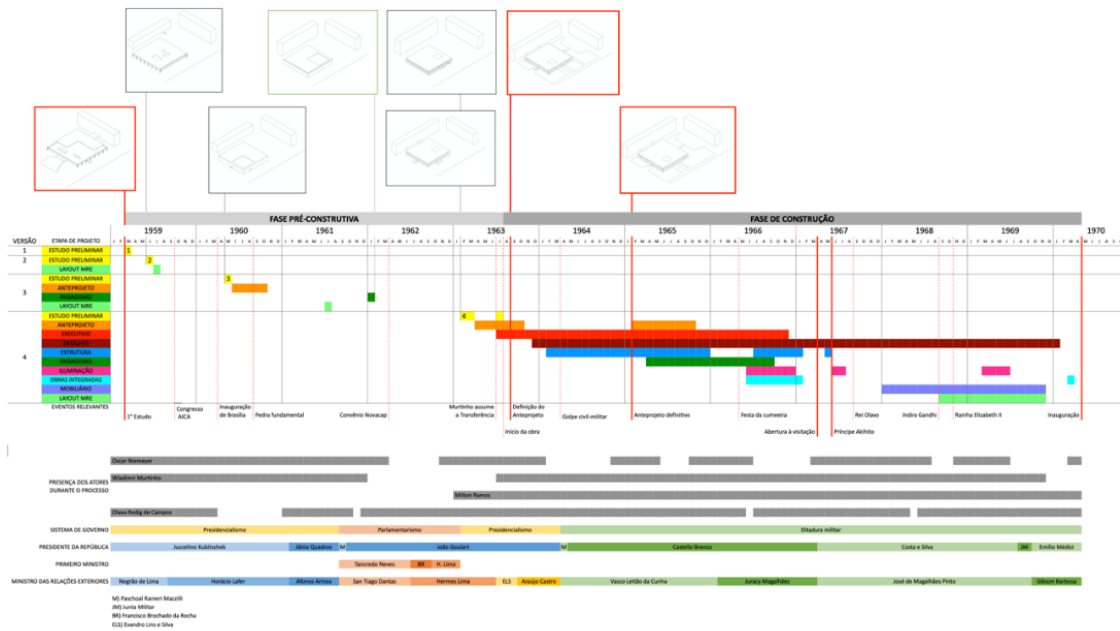


Figura 2 – Cronologia do processo de produção do Palácio Itamaraty; elaborado pelo autor.

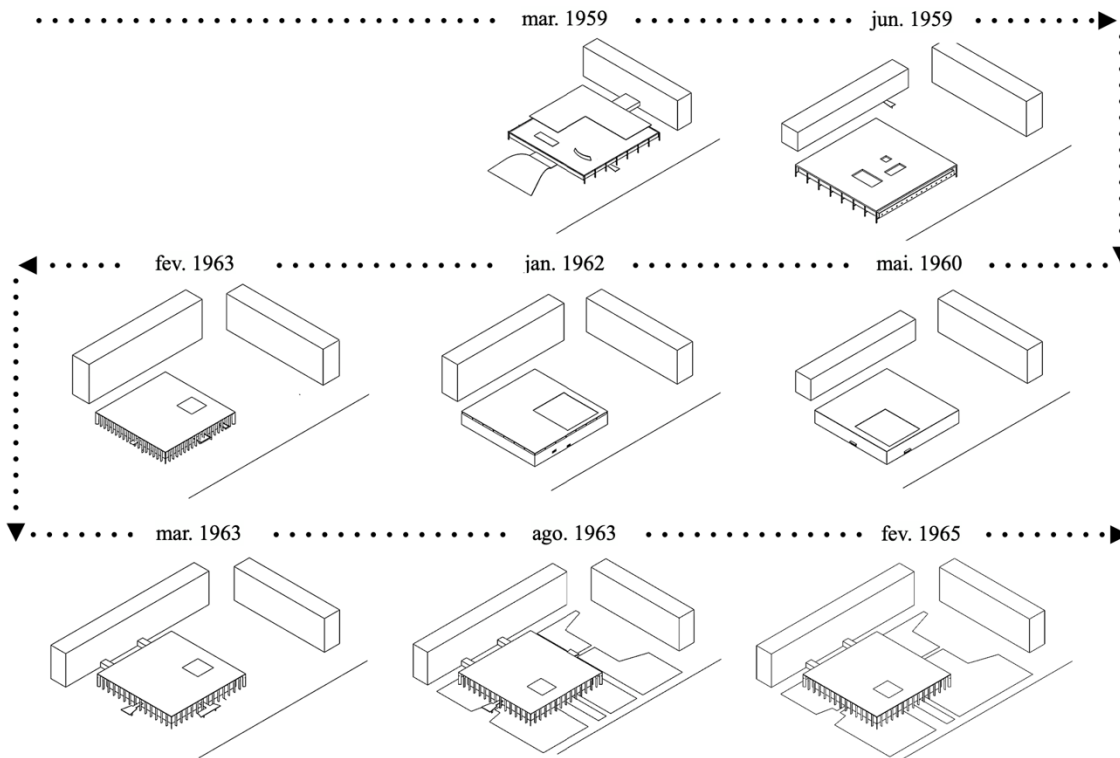


Figura 3 – Versões do Palácio Itamaraty em Brasília; elaborado pelo autor.

O primeiro obstáculo ao projeto de Mindlin aparece na ata da comissão julgadora, quando os embaixadores Maurício Nabuco e Luiz de Faro Júnior, justificaram sua escolha assim:

Acompanhamos com nosso voto a maioria dos arquitetos presentes. Não por acharmos que o ante-projeto número seis se adaptasse às necessidades do Itamaraty, mas por concordarmos com aqueles colegas de Juri, em que o autor do ante-projeto em questão tinha demonstrado capacidade necessária para executar o projeto definitivo.¹¹

Em outras palavras não gostaram do projeto, mas confiaram na avaliação da maioria dos arquitetos – Maurício Roberto e Roberto Monteiro de Carvalho, contra o voto vencido de Nereu Sampaio – quanto à capacidade de Mindlin em atender as exigências do Ministério durante o desenvolvimento do projeto.

Suspensão logo em seguida, provavelmente por causa da guerra, o projeto foi retomado em julho de 1945, com a celebração de um termo de ajuste entre o arquiteto e a Divisão de Edifícios Públicos do DASP¹², mas ainda assim não engrenou. Houve outra tentativa em 1952, durante o segundo governo de Getúlio Vargas, com a assinatura de mais um termo de ajuste para adequar o estudo às novas demandas programáticas. Dos 34.000 m² previstos no estudo inicial, a área construída passaria para cerca de 58.000 m². Dessa vez, parecia que a obra teria início. O jornal *A Noite* anunciava:

Em junho o início da construção do novo edifício do Ministério do Exterior. Estilo moderno, mas sóbrio, para compor um conjunto arquitetônico harmonioso com o Palácio Itamarati – Três anos para a conclusão das obras.¹³

O escritor Ivan Pedro de Martins também exaltou com a notícia e, no *Diário de Notícias*, não poupou críticas ao governo nem elogios ao arquiteto:

[...] Dez anos de paciência esperou Mindlin que as noites de sono perdido, a idealização de uma solução plástica para um problema humano, seu desejo de concretizar uma solução para uma necessidade, se encaminhassem para o duro chão onde assentará o edifício. Esperou mais que Jacob por Lia e menos que por Raquel, um pouco apenas.

Agora, espanaram-se os canais e o ministério parece que manda começar a construção. Viva o ministério que acordou tão tarde, mas acordou.¹⁴

Mas os canais foram novamente obstruídos. Durante a avaliação do anteprojeto, em junho de 1953, a Comissão designada para estudar o projeto¹⁵ fez diversas ressalvas. O embaixador Décio de Moura criticou a posição das entradas, a disposição do gabinete, a

¹¹ MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES – **Ata de fechamento dos trabalhos para o julgamento do concurso de ante-projetos para a construção da nova ala do Ministério das Relações Exteriores**. Rio de Janeiro, 28 mai. 1942. Parte dessa ata, especificamente o trecho com a avaliação positiva do projeto, foi publicada em KORNGOLD, Lucjan – Paris, Hausmann, Rio de Janeiro e o concurso do Itamarati. **Acrópole**. São Paulo. n. 61 (mai. 1943).

¹² Departamento Administrativo do Serviço Público, órgão criado em 1938 pelo governo de Getúlio Vargas com o intuito de combater a ineficiência nos serviços públicos e reorganizar a administração pública. Sobre a retomada do projeto, ver a reportagem: Atacados os trabalhos de construção do novo edifício das Relações Exteriores. **O Jornal**. (29 ago. 1945) (1).

¹³ Em junho o início da construção do novo edifício do Ministério do Exterior. **A Noite**. Rio de Janeiro. (6 jan. 1953) (7)

¹⁴ MARTINS, Ivan Pedro de – Um edifício e seu autor. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. (25 jan. 1953) (5).

¹⁵ A Comissão Executiva da Construção do Novo Edifício do Ministério das Relações Exteriores era composta pelo ministro Décio Honorato de Moura, presidente da Comissão, engenheiro Carlos Mario Faveret, ministro Djalma Pinto Ribeiro de Lessa, secretário Antonio Azeredo da Silveira e arquiteto Olavo Redig de Campos.

insuficiência de salas de espera, a posição e dimensão da garagem, o esquema de distribuição horizontal e sobretudo a dimensão do auditório, que segundo ele, passaria a ser “o teatro nacional para tôdas as conferências que se realizassem no Brasil”.¹⁶

Antes que Mindlin pudesse rever seus desenhos, o projeto sofreu mais um revés. Em setembro de 1953, como reporta *O Jornal* em 13 de setembro de 1953:

O ministro da Fazenda achou conveniente deixar para outra oportunidade mais favorável a construção de um novo edifício para o Ministério das Relações Exteriores. O custo dessa obra foi avaliado em 150 milhões de cruzeiros, e no orçamento em vigor do mesmo Ministério, há uma dotação de dez milhões.

Àquela altura, a imprensa passou a condenar os gastos públicos frente à crise econômica que culminou nas greves de 1953. Em maio de 1954, o diplomata Dario Moreira de Castro Alves¹⁷ sugeriu rever o projeto “em bases mais modestas”, mas a ideia perdeu força com a crise decorrente do suicídio de Vargas. O golpe final veio em 1956, com a decisão de construir Brasília por Juscelino Kubitschek e transferir a capital.

Mas há indícios que o trabalho de Mindlin não foi em vão. A continuidade entre seus projetos e os que Niemeyer empreenderia, seria feita pelas Comissões¹⁸ de estudo e planejamento do Itamaraty. Assim, antes mesmo que Niemeyer fizesse o primeiro risco, já havia mais de uma década de discussões sobre a modernização do Ministério, as necessidades da nova sede, ainda que em outro lugar. Além das conclusões que essas Comissões chegaram, também algumas questões controversas acompanhariam o projeto de Niemeyer por alguns anos, como a do já mencionado auditório.

O estudo inicial do “Palácio Rio Branco em Brasília” previa a distribuição do programa em três blocos. À leste ficava o volume curvo do auditório, conectado ao palácio pelo térreo. Ao centro, o Palácio, ou bloco representativo, onde ficava o gabinete do Ministro e salões de festas: um edifício de planta quadrada com 87,5 de lado, com salas no térreo recuadas da projeção, andar nobre e 2º andar com terraço jardim¹⁹. Uma rampa para automóveis cruzava o Palácio no sentido norte-sul, com desembarque no 1º andar. O 2º andar era parcialmente coberto, com salões para recepções dispostos em “L” junto às fachadas sul e oeste, e terraço jardim no quadrante nordeste. Essa foi a solução para a falta de local adequado para as recepções oficiais em Brasília, uma vez que “[...] todos os jardins dos edifícios públicos são totalmente abertos e era preciso um jardim fechado

¹⁶ MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES – **Notas taquigráficas da reunião da Comissão Executiva da Construção do Novo Edifício do M.R.E., Realizada no Itamaraty no dia 8 de junho de 1953.** Rio de Janeiro, 8 jun. 1953

¹⁷ ALVES, Dário Moreira de Castro – **Informação para o Ministro Décio de Moura, Presidente da Comissão Executiva da Construção do Novo Edifício do Ministério das Relações Exteriores.** Rio de Janeiro, 7 mai. 1954

¹⁸ Fizeram parte dessas comissões diplomatas e arquitetos que haviam participado das discussões em torno dos projetos de Mindlin em 1942 e 1953, e aqueles que se ocupariam da nova empreitada. A primeira, designada em setembro de 1957, foi presidida pelo embaixador Maurício Nabuco, tinha como secretário Wladimir Murtinho, e era integrada pelos arquitetos Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Henrique Mindlin. Em outubro a imprensa noticiou outra composição, com Décio de Moura na presidência, Maurício Nabuco como assessor, Murtinho como secretário e Olavo Redig de Campos como consultor técnico. Murtinho e Redig de Campos integram também a Comissão designada em dezembro de 1958, que produziria um detalhado relatório sobre o edifício, com a distribuição do programa e uma estimativa do espaço mínimo necessário para cada ambiente, que foi entregue a Niemeyer. Por fim, em junho de 1963, Murtinho assumiu a presidência da Comissão de Transferência para Brasília, pouco antes do início das obras, e conduziu o processo até 1969, quando foi designado para assumir a embaixada na Índia.

¹⁹ Adotaremos a seguinte convenção para a nomenclatura dos andares: térreo, 1º andar e 2º andar.

para as festas do governo, funcionou novamente a imaginação de Niemeyer: jardim suspenso, no terraço.”²⁰. Colunatas de ordem colossal caracterizavam as fachadas norte e sul, e vigas-parede com aberturas quadradas, as fachadas leste e oeste.

Do outro lado do auditório, um dos blocos padrão dos ministérios abrigava as salas da Secretaria de Estado, ligada ao Palácio por uma passarela no 1º andar. A área total construída somava cerca 34.000 m².

A segunda versão aparece na coluna “Itinerário das Artes Plásticas” do *Correio da Manhã*²¹ do dia 17 de junho. Segundo Jayme Maurício: “O anteprojeto de Oscar Niemeyer para o Palácio Rio Branco em Brasília foi consideravelmente modificado do anteprojeto inicial que publicamos há algum tempo, embora o programa continuasse o mesmo”²².

O programa foi distribuído em dois blocos. O auditório foi incorporado ao Palácio, que se tornou mais compacto que na versão precedente, com a eliminação do jardim no térreo e com a diminuição do recuo das salas em relação à projeção. O edifício tinha base quadrada de 87,5 x 87,5 m e cobertura estendida até os limites do edifício. Em vez do amplo terraço descoberto da versão anterior, recortes na laje de cobertura iluminavam os jardins no 2º andar. O Palácio foi afastado do bloco ministerial padronizado e no espaço resultante surgiu uma praça. Para abrigar as funções da Secretaria de Estado, após o bloco padronizado passar para o Ministério da Saúde, foi criado um novo bloco de cinco andares sobre pilotis com aproximadamente 120 x 18 m de base, perpendicular aos demais ministérios.

A solução estrutural do Palácio foi mantida, com colunatas colossais e vigas-parede em fachadas opostas, mas as colunas foram voltadas para a praça, conotando certa autonomia do conjunto em relação ao complexo da Esplanada dos Ministérios.

Outra versão foi elaborada entre maio e julho de 1960. A implantação dos edifícios permaneceu igual e a distribuição interna também. A maior mudança foi na aparência. O Palácio assumiu a forma austera de uma caixa de vidro, com base quadrada de 87,5 x 87,5 m e três andares. A laje de cobertura, como na versão anterior, se estendia aos limites do edifício, mas em vez dos três recortes menores na laje de cobertura, havia um único grande, correspondente a cerca de 1/4 da área do pavimento, sobre o jardim localizado no quadrante nordeste. E a envoltória, antes limitada à altura do guarda-corpo do 2º andar, foi elevada até a cota de cobertura.

O número de andares aumentou de cinco para nove, como indica a carta do Secretário Geral das Relações Exteriores Fernando Ramos de Alencar a Oscar Niemeyer, datada de 18 de outubro, em que solicita a elaboração das plantas daquele bloco contando com nove andares para suportar ampliações futuras. Ele solicitava “a urgência possível no preparo dessas plantas, pois, é indispensável que as mesmas estejam totalmente aprovadas e o

²⁰ MAURÍCIO, Jayme – O Palácio Rio Branco em Brasília (Niemeyer). *Correio da Manhã*. (24 mar. 1959) (15-16).

²¹ As fotos da maquete desta versão também são publicadas em: **Brasília**. Rio de Janeiro. n. 30 (jun. 1959) e em: **Brasília - Edição Arquitetura e Engenharia**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro. ed. especial (jul. - ago. 1960).

²² MAURÍCIO, Jayme – Itinerário das Artes Plásticas. *Correio da Manhã*. (17 jun. 1959) (12).

prédio em início de construção ainda neste Governo”²³. Mas o edifício, como sabemos, não saiu do papel no governo de Kubitschek, que terminou em janeiro de 1961 e o impasse de sua construção não seria resolvido durante o governo de seu sucessor Jânio Quadros, que renunciou em agosto do mesmo ano.

Em janeiro de 1962, uma variante da versão da caixa de vidro aparece em um projeto paisagístico de Roberto Burle Marx e em plantas do Serviço de Conservação do Patrimônio do MRE, seguindo a mesma configuração volumétrica, porém com a entrada do Ministro e o jardim na cobertura voltados para a praça lateral à oeste. A área construída prevista havia aumentado para 43.900 m²

Por falta de orçamento e devido ao conturbado momento político decorrente da renúncia de Jânio, o processo de construção do edifício permaneceu estacionado durante quase todo o ano de 1962. Nesse ínterim, Oscar Niemeyer viajou para o Oriente Médio para elaborar o projeto da Feira Internacional e Permanente do Líbano em Trípoli e retornou a Brasília somente em novembro. Contemporaneamente ao seu retorno, foi liberada a verba para dar início à obra.

Não sabemos o motivo pelo qual a versão anterior, que já estava em fase avançada de estudo, foi abandonada. Esta é outra controvérsia do projeto, se o Ministério devia ser encarado como edifício monumental ou solução de conjunto, se seria um palácio ou um edifício de escritórios²⁴. Niemeyer teria inicialmente privilegiado a solução de edifício de escritórios, harmonizando o Itamaraty com os demais ministérios, em contraste com os palácios dos Três Poderes. Nesse mesmo sentido, as circulações internas do Palácio eram estritamente funcionais, sem desperdício de espaços. O caráter cerimonial, no entanto, era uma questão fundamental para o Itamaraty, como explica Murtinho: “na realidade, o que dá a grandeza e a elegância do Palácio do Itamaraty, [é] que tem espaços mesmo, que servem para a encenação. Ou seja, a pessoa quando vai negociar um tratado com o secretário-geral, o faz numa sala de tal luxo, tal elegância.”²⁵ Murtinho também justifica assim a atuação de Olavo Redig de Campos, arquiteto do Itamaraty:

[...] um arquiteto, de formação clássica, um dos primeiros arquitetos a adotar a formada arquitetura moderna, autor de grandes residências e um homem que se havia formado em Roma, e tinha portanto um conhecimento do que são salões, do que é espaço... é, do que é luxo.²⁶

Assim, prevaleceu este último ponto de vista.

Os primeiros desenhos datados da versão com arcos são de fevereiro de 1963. Nestes, Niemeyer combina a solução interna da versão anterior com a forma testada no projeto para Trípoli (figura 4).

²³ ALENCAR, Fernando Ramos de – **Ao: Ilustríssimo Senhor Doutor Oscar Niemeyer - Novacap - Brasília D.F.** [Correspondência]. Brasília, 18 out. 1960.

²⁴ Esse era um ponto de reflexão importante para Niemeyer e sua opinião sobre o assunto, presente em dois textos, não é dogmática. Ver: NIEMEYER, Oscar – Depoimento. **Módulo**. n. 9 (1958), p. 3-6; e NIEMEYER, Oscar – Contradição na Arquitetura. **Módulo**. n. 31, (1962), p. 17-18.

²⁵ MURTINHO, Wladimir do Amaral – **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990. p. 15.

²⁶ *Ibid.*, p. 5.

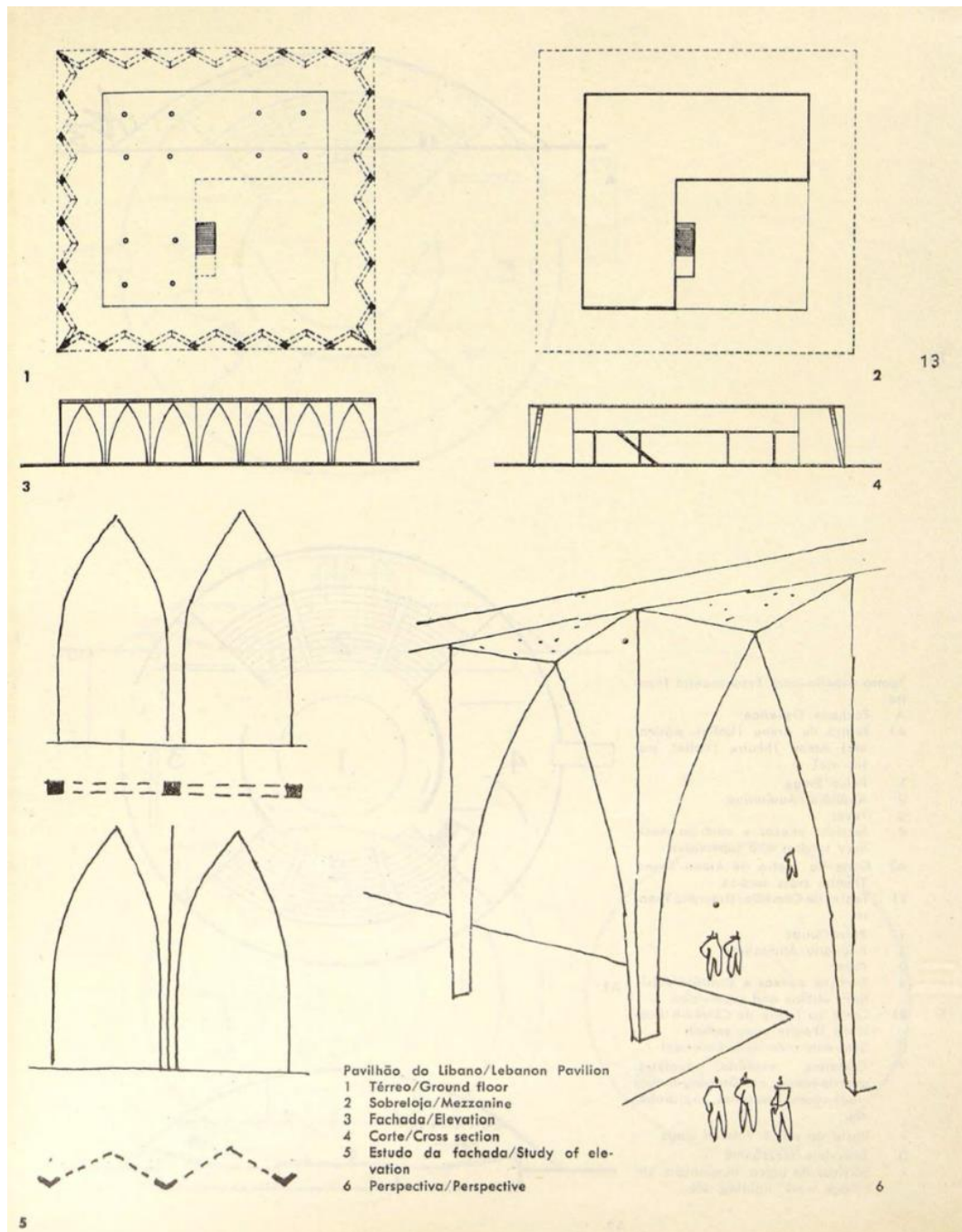


Figura 4 – Pavilhão do Líbano na Feira Internacional em Trípoli. Oscar Niemeyer, 1962.
 Fonte: Módulo, n. 30, out. 1962.

Assim, à caixa de vidro, ele acrescenta uma estrutura envolvente de forte valor expressivo, citando os arcos plenos da sede carioca. As arcadas dessa superestrutura sustentam a cobertura que, destacada da caixa de vidro, sombreia as salas de trabalho e o Salão Nobre aberto no 2º andar, assim como na segunda versão, de 1959.

Ainda assim, antes da proposta final, algumas variantes seriam experimentadas. As arcadas foram propostas inicialmente em três variantes: uma com modulação estrutural de 8 x 8 m e arcos parabólicos de superfície interna complexa com 4 m de vão; outra com a mesma modulação e arcos plenos de superfície interna simples, também com 4 m de vão; e uma terceira com modulação 6 x 6 m e arcos plenos com superfície interna complexa (figura 5).

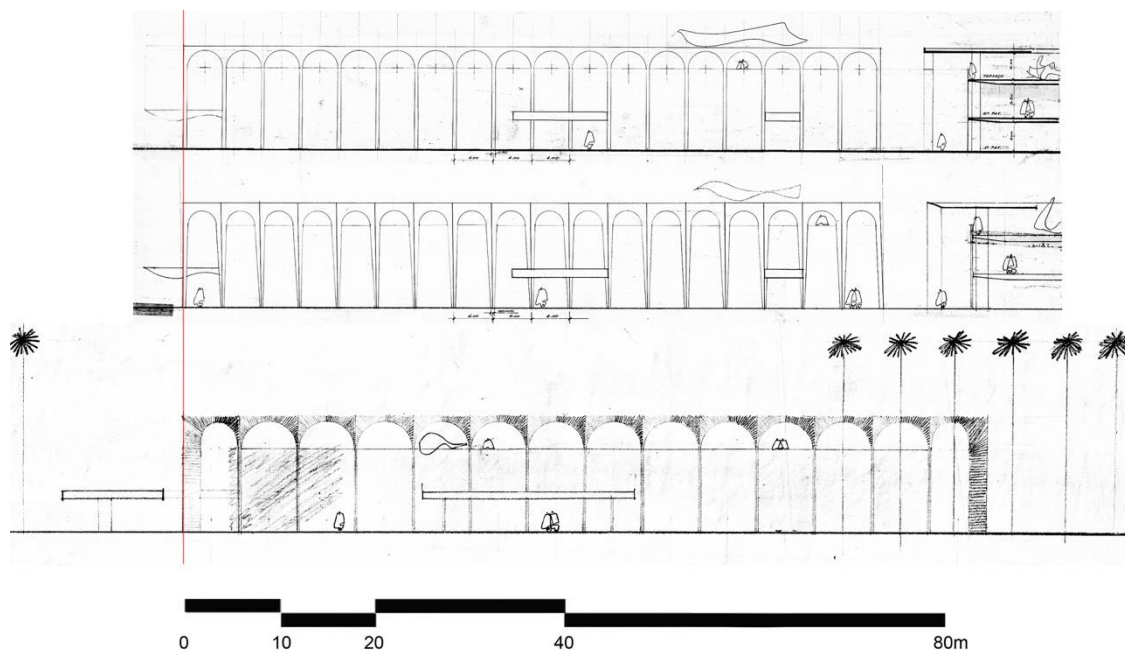


Figura 5: Versões de fachadas apresentadas em fevereiro de 1963 reunidas em um único desenho. Adaptação dos desenhos da Companhia Construtora Pederneiras elaborados por Milton Ramos, presentes no Arquivo Público do DF.

Nos dois primeiros casos, mediam 72 m em cada lado e no terceiro, 84 m. A caixa de vidro, tinha 64 m de lado nos primeiros e 72 m, no terceiro. A área total é de 33.200 m² nas versões menores e de 36.400 m² na outra. O aumento da área afetou sobretudo os ambientes cerimoniais e corredores, sem impacto nos gabinetes e salas de trabalho. Esta última variante passou para a fase de desenvolvimento em março de 1963.

Também foram experimentadas marquises/varandas em diversas formas e posições. Inicialmente eram três: duas na fachada principal e outra na fachada leste. Nas versões com arcos de 6 m, foram propostas inicialmente duas: uma de grandes dimensões na fachada principal e outra menor na fachada leste. Passaram, depois, a cobrir as entradas do ministro e dos congressistas, nas fachadas laterais. Por fim foram eliminadas. Do mesmo modo, a solução para o Centro de Conferências só se firmou em julho 1963, quando o auditório principal foi enterrado e sobre o seu teto foi feito o jardim interno do vestíbulo. O característico espelho d'água, que não fazia parte dos primeiros estudos, também surge em julho de 1963.

Por fim, o percurso cerimonial foi refinado. Murtinho relata que essa era uma questão crucial para o bom funcionamento do Palácio, em eventos que podiam reunir milhares de pessoas²⁷. Foram experimentadas escadas em diversos formatos: lineares, helicoidais, a ferradura, com e sem corrimão, e até elevadores de grandes dimensões – que foram descartados porque gerariam filas para descer no fim das festas. Optaram pelas escadas, a ferradura no térreo e linear no 1º andar, descontraídas para possibilitar o descanso entre os andares.

²⁷ Ibid.

Assim, o projeto foi sendo elaborado e, na medida do possível, adequado. O esquema definitivo foi desenhado quando a segunda laje de piso já estava em fase de concretagem, em fevereiro de 1965; as marquises laterais e uma escada secundária que conectava o jardim no térreo ao primeiro andar foram suprimidas. Outras modificações aconteceram durante a construção: na distribuição das salas, nas escolhas de materiais e cores, mas seria improdutivo listá-las todas, pois não foram significativas para a forma final do edifício.

A partir de 1965 também começaram a ser encomendadas as obras de arte e mobiliário, projetados especificamente para o edifício. É difícil, em muitos desses casos, delimitar a fronteira entre a arquitetura e essas obras²⁸. Inaugurado em abril de 1970, o Itamaraty ainda pode ser considerado um dos melhores exemplos da “síntese das artes” tão almejada pelos modernos.

Considerações finais

A tese procura discutir a seguinte questão: de que modo o cliente, outros arquitetos, os artistas, designers e os acontecimentos históricos modificaram o curso da produção do edifício?

Ao analisar as versões de projeto e cruzá-las com os acontecimentos históricos, constatamos a presença de diversos outros fatores que afetaram o edifício: mudanças de governos, grupos opositores à mudança da capital, restrições orçamentárias, o Golpe militar, entre outros. Notamos também que os estudos precedentes elaborados por Mindlin foram importantes para as discussões de projeto e que algumas controvérsias, como é o caso do plenário, custaram para ser estabilizadas.

A interpretação da obra como criação de Oscar Niemeyer não é incorreta, mas nos parece insuficiente. Identificar os colaboradores e a atuação do cliente, como pesquisas recentes vem demonstrando, sem dúvida é importante para a compreensão do edifício, mas também atua na lógica da atribuição de autoria. Mais do que isso, nos interessa entender como edifícios bem-sucedidos como o Itamaraty tomam forma. O embaixador André Aranha Corrêa do Lago interpreta esse sucesso da seguinte maneira:

O Palácio Itamaraty de Brasília nasceu da estranha fórmula “mágica” da arquitetura brasileira: bons arquitetos e encomenda oficial supervisionada por um “cliente estimulante”. No caso do Ministério da Educação e Saúde havia Gustavo Capanema; para a primeira fase de Brasília (1956 a 1960), como para a Pampulha (1940 a 1943), havia Juscelino Kubitschek. No projeto do Palácio Itamaraty Niemeyer contou com Wladimir Murtinho.²⁹

Nossa abordagem se desloca, portanto, da narrativa centrada na autoria para focar nas relações arquiteto - cliente - construtor - artistas –materiais e tecnologias. O objetivo é entender a mecânica dessa “estranha fórmula mágica” e não nos poucos indivíduos a quem se atribui a criação. Afinal, como argumenta Albena Yaneva em *Latour for Architects*:

²⁸ Cf. BRANDÃO, Claudio Comas; AMORA, Ana M. G. Albano – Artes integradas no Itamaraty: percepções em movimento. **Cadernos Proarq.** Rio de Janeiro: Proarq. n. 33 (2019), p. 17-44.

²⁹ LAGO, André Corrêa do – A Arquitetura do Palácio Itamaraty de Brasília. In **Palácio Itamaraty: Brasília, Rio de Janeiro**. São Paulo: Banco Safra, 1993. p. 25

“Com que frequência testemunhamos gigantes, arquitetos-estrela expondo ideias no mundo da Arquitetura, fazendo descobertas inovadoras”? Nunca. Rastreando a arquitetura em fabricação, podemos testemunhar milhares de projetistas trabalhando, multidões de engenheiros, empreiteiros, desenvolvedores e usuários todos envolvidos no projeto de um edifício, bem como milhares de não-humanos mobilizados no fazer arquitetônico (materiais, tecnologias, modelos, códigos, habilidades, diferentes tipos de especialização). No entanto, apenas alguns são designados como “gênios heroicos”.³⁰

Assim, seguindo os rastros da produção do edifício, essa criação coletiva se torna mais explícita. A obra resultante é melhor representada por um diagrama de composição e desvios (figura 6) em contraposição à representação linear, que sugere uma evolução no sentido de melhoramento e aperfeiçoamento constante, como frequentemente são narradas as histórias dos edifícios. No diagrama apresentado, por sua vez, a evolução é de outro tipo. Os desvios correspondem às provas de força pelas quais o edifício passou e sua evolução depende da estabilização de controvérsias, o que não significa que as decisões tomadas foram umas melhores que outras.

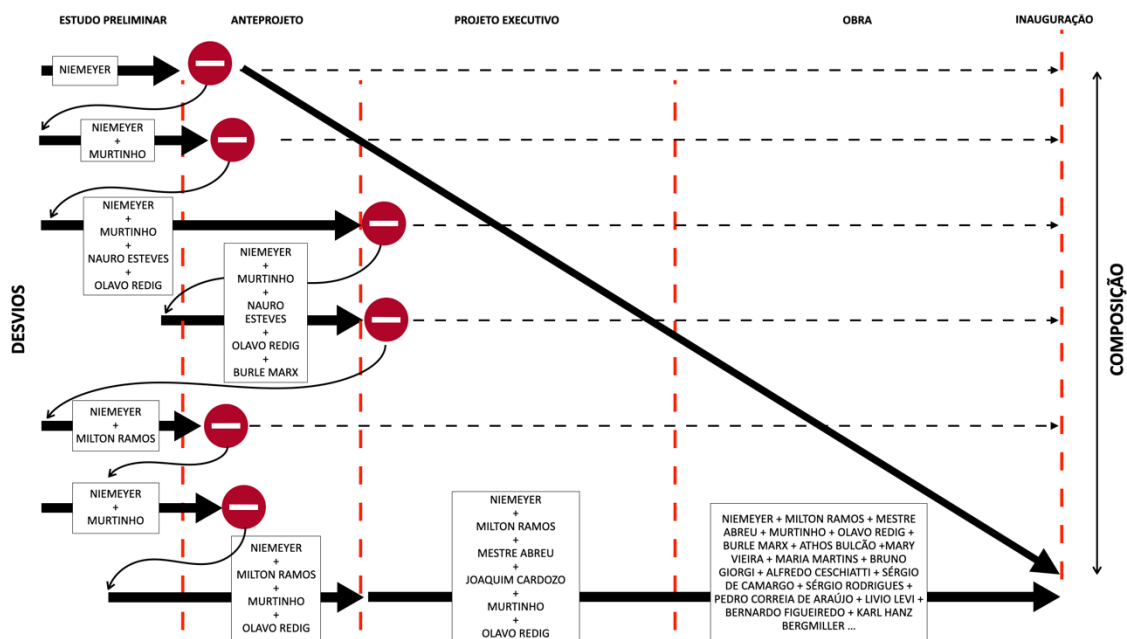


Figura 6 – Diagrama de composição e desvios do projeto; elaborado pelo autor com base em LATOUR, Bruno – *Cogitamus: seis cartas sobre as humanidades científicas*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 33.

Agradecimentos

À Capes e ao CNPQ, pelo apoio financeiro à essa pesquisa.

³⁰ YANEVA, Albena – Latour for Architects. London: Routledge, 2022, p. 35 (trad. nossa). ““How often do we witness giants, starchitects expounding ideas in the world of Architecture, making ground-breaking discoveries”? Never. Tracing architecture in the making, we instead can witness thousands of designers at work, crowds of engineers, contractors, developers and users all enrolled into a building project as well as thousands of nonhumans mobilised in architecture making (materials, technologies, models, codes, skills, different types of expertise). Yet, only a few get designated as ‘heroic geniuses’”.

Bibliografia

ALENCAR, Fernando Ramos de – **Ao: Ilustríssimo Senhor Doutor Oscar Niemeyer Novacap Brasília D.F.** [Correspondência]. Brasília, 18 out. 1960.

ALVES, Dário Moreira de Castro – **Informação para o Ministro Décio de Moura, Presidente da Comissão Executiva da Construção do Novo Edifício do Ministério das Relações Exteriores.** Rio de Janeiro, 7 mai. 1954

ARNOLD, Dana; ERGUT, Elvan Altan; ÖZKAYA, Belgin Turan (eds.) – **Rethinking Architecture Historiography.** London, New York: Routledge, 2006.

BRANDÃO, Claudio Comas; AMORA, Ana M. G. Albano – Artes integradas no Itamaraty: percepções em movimento. **Cadernos Proarq.** Rio de Janeiro: Proarq. n. 33 (2019), p. 17-44.

CALLON, Michel – Le travail de conception en architecture. Situations - **Les cahiers de la recherche architecturale.** 37, n. 1, 1996. p. 25-35.

FILHO, Barreto Leite. O futuro Palácio do Itamarati. **O Jornal** (18 jan. 1953) (1).

KORNGOLD, Lucjan – Paris, Hausmann, Rio de Janeiro e o concurso do Itamarati. **Acrópole.** São Paulo. n. 61 (mai. 1943).

LAGO, André Corrêa do – A Arquitetura do Palácio Itamaraty de Brasília. In **Palácio Itamaraty: Brasília, Rio de Janeiro.** São Paulo: Banco Safra, 1993.

LAW, John. **Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity.** Lancaster: Centre for Science Studies, Lancaster University, 1992.

LATOUR, Bruno – **Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede.** Salvador: Edufba; Bauru: Edusc, 2012.

LATOUR, Bruno – **Cogitamus: seis cartas sobre as humanidades científicas.** São Paulo: Editora 34, 2016.

MAURÍCIO, Jayme – O Palácio Rio Branco em Brasília (Niemeyer). **Correio da Manhã.** (24 mar. 1959) (15-16).

MAURÍCIO, Jayme – Itinerário das Artes Plásticas. **Correio da Manhã.** (17 jun. 1959) (12).

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES – **Ata de fechamento dos trabalhos para o julgamento do concurso de ante-projetos para a construção da nova ala do Ministério das Relações Exteriores.** Rio de Janeiro, 28 mai. 1942.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES – **Notas taquigráficas da reunião da Comissão Executiva da Construção do Novo Edifício do M.R.E., Realizada no Itamaraty no dia 8 de junho de 1953.** Rio de Janeiro, 8 jun. 1953.

MURTINHO, Wladimir do Amaral – **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990. p. 15.

NIEMEYER, Oscar – Depoimento. **Módulo**. Vol. 2, n. 9 (fev. 1958), p. 3-6

NIEMEYER, Oscar – Contradição na Arquitetura. **Módulo**. Ano VII, n. 31 (dez. 1962), p. 17-18.

YANEVA, Albena – **Latour for Architects**. London: Routledge, 2022.

A praça como elemento da cidade da arquitetura moderna. Uma comparação entre os projetos de Niemeyer e Corbusier para a ONU (1947)

Anderson Dall’Alba

UFRGS / Unisinos

dallalba.anderson@gmail.com

Cláudia Costa Cabral

UFRGS

claudiacostacabral@gmail.com

Resumo: É sabido que a arquitetura moderna repensou a cidade tradicional à luz do ideal da cidade-parque, em que o vazio urbano convertido em natureza assumiria papel protagonista. No entanto, apesar das representações dos modelos canônicos terem enfatizado o espaço aberto como parque, a praça também foi objeto de atenção de personagens canônicos da vanguarda. Este texto examina as propostas de Oscar Niemeyer e Le Corbusier para o edifício-sede da ONU (1947), demonstrando que, apesar da semelhança nos elementos compositivos, ambas diferem significativamente na configuração do espaço aberto. Enquanto Corbusier preferiu pensar o vazio como parque, Niemeyer o entendeu como praça, chamando atenção para a dimensão simbólica necessária à instituição. Ao analisar as duas concepções, o trabalho pretende avançar na discussão do tema da praça moderna, problematizando o entendimento de parte da historiografia e crítica que com frequência assume uma suposta recusa da arquitetura moderna à questão.

Palavras-chave: praça moderna, cidade da arquitetura moderna, Oscar Niemeyer, Le Corbusier, ONU

Introdução

A investigação de novas formas de relação entre edifício e espaço aberto foi, como se sabe, uma das propostas paradigmáticas do movimento moderno na arquitetura. Na ideia de cidade imaginada através da arquitetura moderna, cujo modelo canônico Le Corbusier representou em *Ville Radieuse* (1930), tão ou mais importante que os edifícios soltos como objetos independentes, é o parque verde contínuo, livre e iluminado que cobre o solo. À luz dessa imagem utópica em que o espaço aberto é convertido em elemento hegemônico, idealizou-se um padrão de cidade razoavelmente densa, mas que pretendia, ao mesmo tempo, recuperar a presença abundante da natureza.

Para além das conhecidas críticas a esse modelo de cidade, cuja complexidade de princípios foi com frequência incompreendida ou superficialmente interpretada, a noção moderna de espaço aberto como parque também foi duramente questionada, uma vez que ele foi tomado como elemento exclusivo de constituição de um vazio urbano supostamente genérico ou homogêneo. Nesse contexto, estudiosos e críticos conhecidos presumiram desde a desconsideração da modernidade ao tema da praça até um aparente rompimento para com a forma tradicional de sua manifestação na cidade¹.

No entanto, estudos recentes têm confrontado essas críticas ao revisar a arquitetura moderna por meio da análise rigorosa da prática projetual, sobretudo no âmbito da América Latina. Ainda que não centrados especificamente no tema da praça, esses trabalhos ampliam a compreensão da larga diversidade das experiências modernas, que por vezes relativizam suas próprias formulações teóricas². Alinhando-se a esses estudos, este texto apresenta um breve recorte da tese de doutorado em andamento, que aborda o tema da praça na arquitetura moderna, entendendo-a como elemento projetado do espaço aberto não só em suas dimensões urbanas como especialmente arquitetônicas. O objetivo central é avançar na discussão do tema da praça moderna, problematizando o entendimento geral até então apresentado nos principais marcos teóricos da historiografia e crítica.

O recorte tem como objeto de estudo a concepção do edifício-sede da Organização das Nações Unidas (ONU) (1947), com foco particular nas propostas de Oscar Niemeyer e Le Corbusier, cujo exame comparado permite levantar uma discussão sobre a possível

¹ Em *Urban Space* (1975; 1979 trad.), Rob Krier alegou que o apelo visual das concepções urbanas de Le Corbusier decorre de “edifícios como unidades isoladas e de sua perfeição formal, e não de uma composição dotada de espaços geometricamente legíveis expressos em ruas e praças”. Colin Rowe e Fred Koetter, em *Collage City* (1978) observaram que os modelos urbanos da arquitetura moderna não incluíram a praça, pelo menos em sua configuração tradicional de recinto, substituindo-a pelo que chamaram de “urban foyers”, vazios servindo de recepção aos edifícios. Finalmente, em *Piazze nell'architettura contemporanea* (1995), o italiano Paolo Favole reforçou uma indiferença notória do movimento moderno ao tema da praça, uma vez que este estaria supostamente mais preocupado com “questões de natureza e urgência diferentes”.

² Comas (1987) demonstrou a pertinência do tema da praça na arquitetura moderna brasileira no artigo em que trata do Ministério da Educação e Saúde (1936). Em sua análise, ele destaca o caráter monumental pioneiro do projeto, que repropôs o solo da cidade existente como uma ampla praça pública articulando edifício e entorno. Na mesma frente de estudos, Cabral (2013; 2016) também considerou a praça moderna em suas análises sobre o Centro Cívico de Santa Rosa (1955), construído na Argentina, e sobre a Cidade Universitária de Caracas (1943), na Venezuela. Castro Oliveira (2006) observou a praça de acesso criada por Lucio Costa no projeto da Universidade do Brasil (1936) como um dos elementos mais emblemáticos da concepção.

diversidade que o espaço aberto moderno admite. A escolha do projeto da ONU, que é somente um exemplar de um repertório amplo a ser examinado na tese, justifica-se tanto pela projeção internacional do encargo quanto por constituir produção importante de personagens canônicos da vanguarda estrangeira e latino-americana.

O trabalho emprega como método uma abordagem analítico-descritiva centrada nos aspectos morfológicos dos projetos, que são a própria base empírica da investigação. Busca-se, deste modo, explicar estruturas espaciais e procedimentos compositivos, entendendo o projeto como operação dotada de uma singularidade própria, ainda que não isolada de considerações interdisciplinares e transversalidade, como adverte Solà-Morales³.

A parte inicial do texto examina as duas propostas buscando compreender seus elementos, similaridades e diferenças para depois confrontá-las na última seção. Sustentada por essa comparação, a parte final apresenta, ainda que de modo simplificado, o argumento central da tese: por potente que seja a imagem de cidade representada nos modelos utópicos, o espaço aberto da arquitetura moderna não se resumiu ao parque e a elementos paisagísticos, mas incluiu a praça em desdobramentos diversos da prática pelo globo, especialmente entre os arquitetos latino-americanos.

O complexo edifício-praça de Niemeyer versus o complexo edifício-parque de Le Corbusier

Principal instituição que emergiu no pós-guerra, a ONU foi criada, em 1946, com vistas à manutenção da diplomacia internacional. Em 1947, arquitetos de diversos países foram convidados a formar uma equipe e prestar consultoria ao projeto do edifício-sede, na época sob direção do americano Wallace Harrison⁴. Além de responder à forma e ao programa, a concepção tinha como requisito fundamental expressar o caráter simbólico da instituição. Oscar Niemeyer representou o Brasil nesse encargo, e trabalhou junto a Le Corbusier, ao uruguaio Julio Vilamajó, e a outros personagens importantes da vanguarda moderna. Além de pensar o complexo como um edifício-praça (Fig. 01), a proposta de Niemeyer foi eleita pelo grupo a solução mais adequada, apesar das vicissitudes que acompanharam a realização da obra.

³ Para mais detalhes, ver: SOLÀ-MORALES, Ignasi. Prácticas teóricas, prácticas históricas, prácticas arquitectónicas. In: SOLÀ-MORALES, Ignasi. Inscriptciones. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 257-266.

⁴ VON MOSS, Stanislaus. **Le Corbusier: elements of a synthesis**. Rotterdam: 010 Publishers, 2009, p. 244.

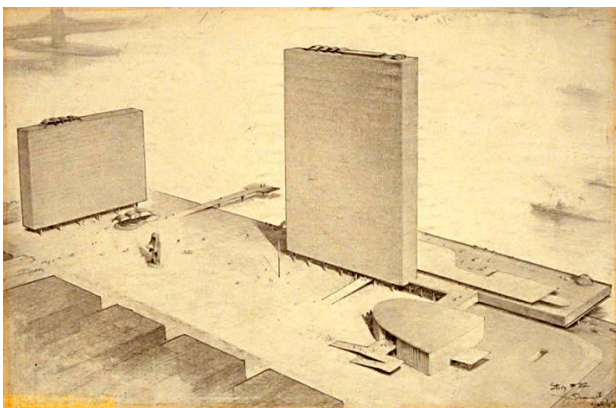


Fig. 01 – Proposta para a sede da ONU (Oscar Niemeyer, 1947), Nova Iorque, Estados Unidos. Perspectiva aérea por Hugh Ferriss. Fonte: REED, Peter. **The United Nations in perspective**. New York: Museum of Modern Art, 1995, p. 6. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/459>. Acesso em: 14 de set. 2022.

Niemeyer apresenta seu projeto numa sequência de esquemas que narram a evolução do partido. O terreno é amplo, um polígono quase retangular com aproximadamente 470 m de extensão por 180 m de profundidade, que abrange uma área equivalente a seis quarteirões da malha urbana (Fig. 02). Niemeyer conecta a frente e as laterais às vias adjacentes e prolonga os fundos até o rio, onde prevê eliminar o tráfego de veículos. Essa solução destaca a vista para o edifício na aproximação pelo rio, além de contribuir para o caráter monumental desejado para a obra. Seus desenhos também indicam que ele concentrou a circulação de pedestres em duas entradas, a primeira próxima ao fluxo maior que chega das ruas 46-50, e a segunda nas imediações das ruas 42 e 44.

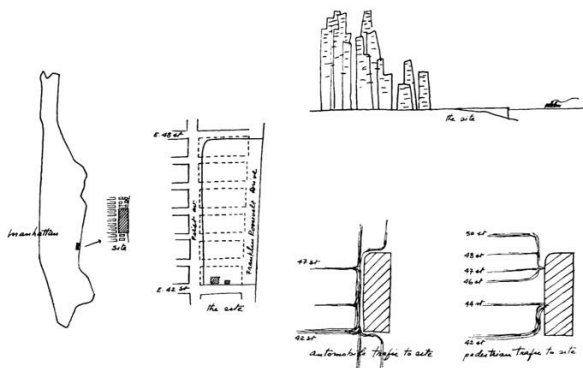


Fig. 02 – Esboços de Niemeyer representando a inserção da proposta. Fonte: PAPADAKI, Stamo. **The work of Oscar Niemeyer**. New York: Reinhold, 1950, p. 175.

Os estudos de Niemeyer partem da manipulação de três peças principais: o volume da assembleia geral (1), a torre do secretariado (2) e a barra das delegações (3). A esses blocos, acrescentam-se os anexos das câmaras de conselho e das salas de conferências e comitês, que ele trata como elementos secundários da forma. Sua sequência de croquis mostra que ele varia a disposição dos blocos sempre atento à perspectiva configurada desde a avenida (Fig. 03). A barra das delegações fica na mesma posição nos quatro esquemas,

alinhada em paralelo à via norte. Já o volume da assembleia geral aparece aos fundos do lote no primeiro estudo, com a torre do secretariado à frente, em condição que obstruiria a vista. Nos desenhos seguintes, Niemeyer espelha os dois blocos e recupera parte da abertura da perspectiva, ao mesmo tempo em que a limita, aos fundos, pela própria torre, que aparece deslocada para trás. O volume da assembleia, agora à frente, ganha corpo com as câmaras de conselho e as salas de conferências e comitês. Mas esse agrupamento gera um bloco alongado que interrompe a amplitude visual que Niemeyer persegue, além de reduzir significativamente a área livre do terreno. Finalmente, o último esquema resolve o problema da vista alterando a relação entre os blocos. O volume da assembleia vem para a frente e ganha autonomia formal. Os anexos tornam-se uma barra própria, que é implantada aos fundos da torre e conectada ao bloco da assembleia por uma grande marquise.

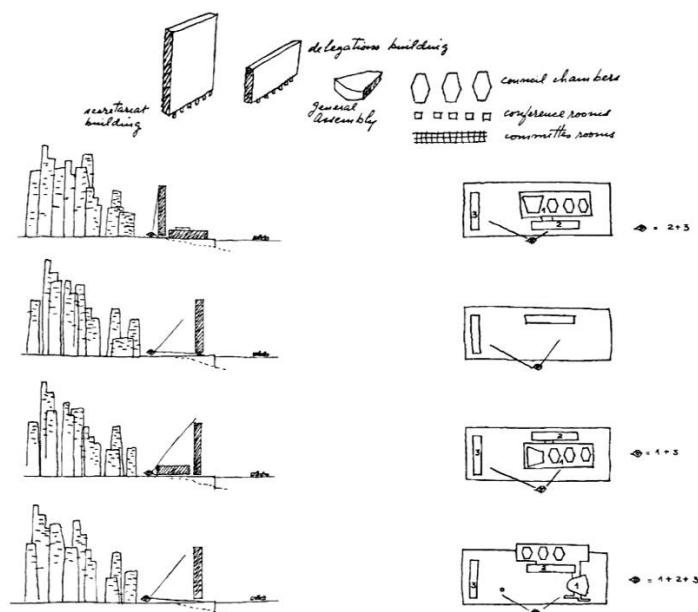


Fig. 03 – Evolução dos estudos de Niemeyer para o partido geral. Fonte: PAPADAKI, Stamo. **The work of Oscar Niemeyer**. New York: Reinhold, 1950, p. 176-177.

Fica claro nesses esquemas que os movimentos de Niemeyer na forma são motivados pelo desejo de abrir a perspectiva apreendida no entorno, alcançando um enquadramento adequado à condição de monumento do conjunto. Porém, essa não parece ser a única razão. Como já havia feito no projeto do Ministério da Educação (1936), Niemeyer reitera que o problema da monumentalidade está colocado não só na composição do sólido, mas também do vazio por ele configurado. Além de emoldurar a vista na articulação entre os três blocos protagonistas, o arranjo final recorre à praça pública para acentuar o caráter excepcional da obra e simbolizar, no espaço, o ideal cosmopolita que a instituição inspirava (Fig. 04).

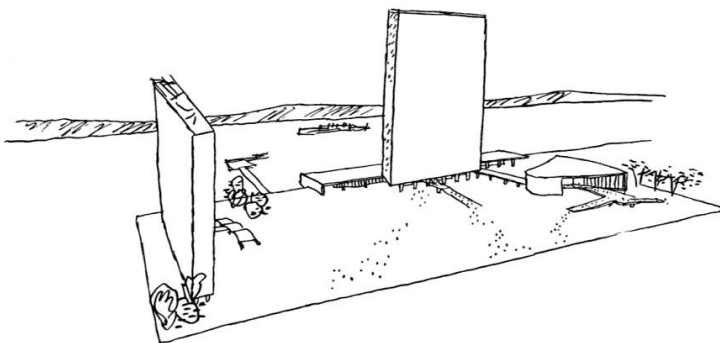


Fig. 04 – Praça das Nações Unidas idealizada por Niemeyer. Fonte: PAPADAKI, Stamo. **The work of Oscar Niemeyer**. New York: Reinhold, 1950, p. 174.

A Praça das Nações Unidas, como Niemeyer a chamou, domina a área livre do terreno. A composição sofisticada estabelece uma triangulação entre os volumes, que apesar de independentes na forma, relacionam-se através do vazio, definindo sobre ele um recinto parcialmente fechado (Fig. 05). Esse recinto é contornado pela barra das delegações, a norte, pelo volume da assembleia, a sul, e pela torre do secretariado mais anexos, a leste (Fig. 06). No nível do chão, os limites são meramente virtuais, pois, à exceção da assembleia, os demais blocos estão suspensos sobre pilotis. A frente oeste é totalmente aberta ao passeio, mas limitada na perspectiva pelos edifícios altos que preenchem os quarteirões existentes. Já a frente leste tem visual metade enquadrada pela torre do secretariado com anexos e pelo volume da assembleia na lateral. A outra parcela permanece liberada até encontrar a barra das delegações na extremidade oposta. Esse vazio enquadrado entre a torre e a barra conecta a praça ao rio, estendendo-a sobre uma passarela flutuante que termina no píer de acesso aos barcos.

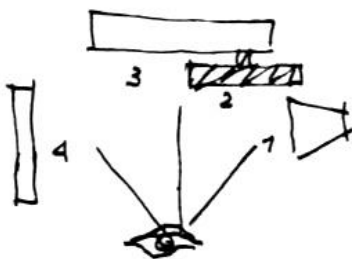


Fig. 05 – Esquema de Niemeyer representando a vista e o vazio delimitado pelos edifícios. Fonte: NIEMEYER, Oscar. O projeto das Nações Unidas. **Módulo**. Rio de Janeiro, nº 96 (novembro 1987), p. 29.

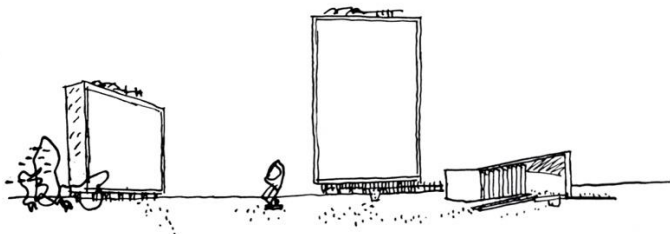


Fig. 06 – Praça das Nações Unidas. Vista do observador a partir da avenida. Fonte: PAPADAKI, Stamo. **The work of Oscar Niemeyer**. New York: Reinhold, 1950, p. 177.

Essa tensão entre abertura e fechamento espacial, associada ao debate entre horizontalidade e verticalidade da forma, não é exatamente nova na história. A Praça das Nações Unidas encontra precedente análogo na Praça de São Marcos italiana. Ainda que não sejam rebatimentos literais, ambas as praças são delimitadas por três peças horizontais ao redor de um corpo vertical, têm percursos cerimoniais e formalidade de caráter (Fig. 07; 08). As escalas são grandiosas, mas Niemeyer triplica o vazio de São Marcos (70 m x 180 m) na Praça da ONU (180 x 470 m), mantendo, curiosamente, a proporção aproximada de 1:2,5. A torre do secretariado alarga e verticaliza o campanário de São Marcos, também posicionado à frente de um bloco horizontal. A assembleia alude à basílica transladada para a lateral oposta, e a barra das delegações ao Palácio Ducal mais alto e para trás. Os quarteirões edificados preexistentes encerram o quarto plano, dando bordas mais concretas ao vazio. A frente voltada para o rio remete à porosidade das arcadas de São Marcos nos pilotis da torre e da barra das delegações, mas logo transita para uma abertura mais enfática do espaço até a costa, em progressão semelhante ao caso italiano.

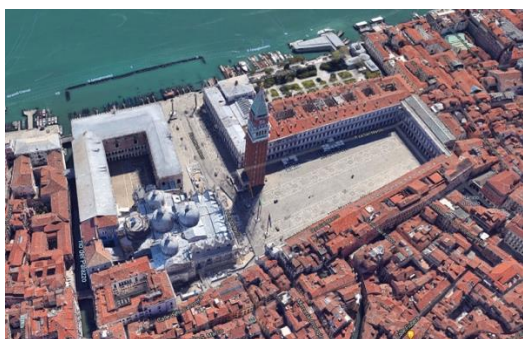
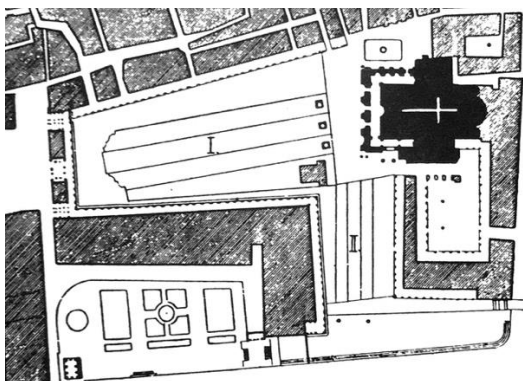


Fig. 07 e 08 – Praça de São Marcos (século IX-XII), em planta e vista aérea. Fonte: SITTE, Camilo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992, p. 42; Google Maps.

Mas referentes modernos também dialogam com a praça de Niemeyer. Sert já havia proposto um arranjo similar em sua concepção para a Cidade dos Motores (1944), no Brasil, por muitos considerada protótipo da ideação do *core* moderno (Fig. 09; 10). A praça da Cidade dos Motores é um recinto mais fechado que o da ONU, mas também definido por três peças, um corpo vertical abraçado por dois blocos mais baixos. A frente aberta não olha para o rio, mas para uma massa ordenada de palmeiras imperiais, que alude ao mesmo contraponto entre arquitetura e natureza presente na ONU e recorrente no projeto moderno.

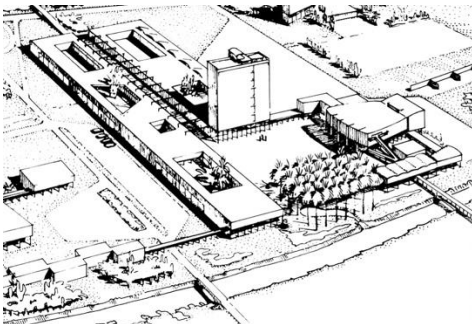
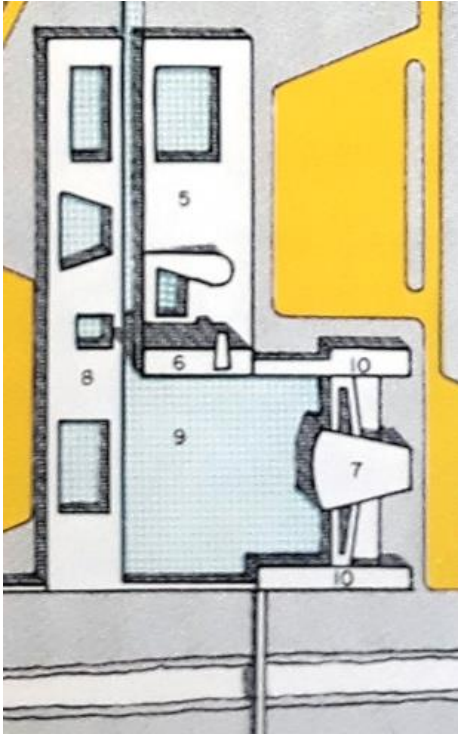


Fig. 09 e 10 – Cidade dos Motores (Sert e Wiener, 1944), implantação e perspectiva aérea. Fonte: MUMFORD, Eric; SARKIS, Hashim. (Eds.). **Josep Lluís Sert. The Architect of Urban Design, 1953-1969.** New Haven; London; Cambridge: Yale University Press; Harvard University School of Design, 2008, p. 92; 78.

O tratamento paisagístico especulado por Niemeyer tem versões diversas. O chão aparece como praça seca em quase todos os desenhos. Porém, na planta publicada por Papadaki (1950), figuram zonas ajardinadas, descritas como “tentativa de tratamento dos espaços abertos e acessos” (Fig. 11). Nessa versão, a praça ganha ruas internas para os acessos especiais. As formas sinuosas dos jardins dialogam com o desenho escultural do volume da assembleia e com as cascas abobadadas que criam a cobertura de acesso à barra das delegações. A escultura colossal que Niemeyer solta no espaço contrapõe verticalidade ao horizonte aberto na direção do rio, recuperando a síntese das artes persistente nos projetos brasileiros.

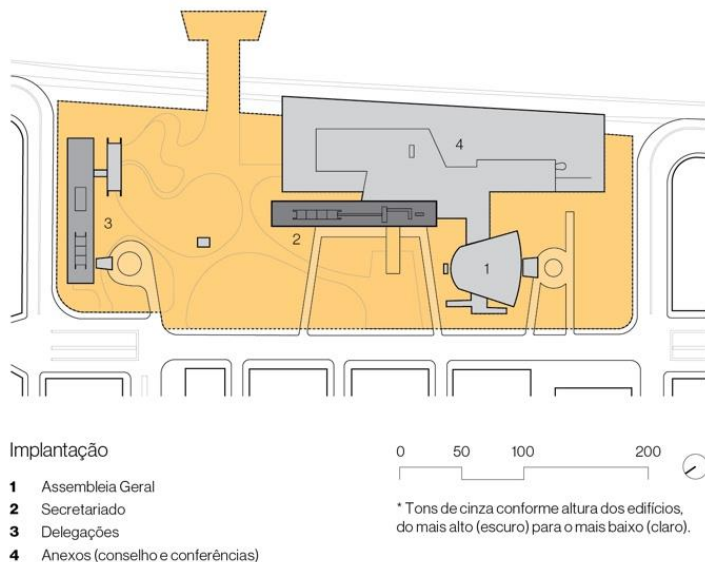


Fig. 11 – Implantação. Em laranja, indica-se a configuração virtual da praça, que ganha contornos mais definidos nos recintos edificadas sobre o chão público. Os edifícios estão assinalados em cinza, com gradação de alturas sugeridas do mais escuro ao mais claro. Elaborado pelo autor. Adaptado de PAPADAKI, Stamo. **The work of Oscar Niemeyer**. New York: Reinhold, 1950, p. 178-179.

O vazio tornado praça protagoniza a concepção de Niemeyer, e essa parece ser uma decisão consciente do arquiteto. Afinal, a área livre é muito maior do que a projeção da área construída, equilibrando a expressão monumental da arquitetura na imponência da praça, que também resulta monumentalizada. Tanto é assim que o próprio Niemeyer apontou distorções no projeto realizado, em que a praça acabou suprimida. Embora sua proposta tenha sido escolhida pela equipe, é bem conhecida a intervenção de Corbusier, cujos efeitos ele relembrou anos mais tarde:

“Ele tentou convencer-me de que a Assembleia Geral devia ficar no centro do terreno, justificando: ‘Hierarquicamente, é o elemento principal do conjunto. Seu lugar, portanto, é no centro do terreno’. Eu não concordava, achava que, ficando de lado, como eu previa, a Assembleia Geral liberava a área, em vez de cortá-la em dois, criando assim a grande praça que, no meu entender, enriquecia o caráter monumental do conjunto. Entretanto, decidi contentá-lo. Meu único desejo era prestar-lhe todo o meu apoio, pois sabia que a equipe de Harrison preparava-se para desenvolver meu projeto. Decidimos então fundir nossos dois projetos em um só, que classificamos como 23-32.”⁵

Comparado ao projeto de Niemeyer, o partido de Corbusier emprega os mesmos elementos compositivos, mas a configuração do espaço aberto resulta bastante diversa (Fig. 12; 13). O volume da assembleia, centralizado no terreno, torna-se um apêndice da barra dos anexos, que, por sua vez, intersecciona a torre do secretariado em frente e fundos. O arranjo gera dois vazios, como descreveu Niemeyer, um à frente da torre e outro entre o volume da assembleia e a barra das delegações, que são conectados pelo recuo frontal do bloco dos anexos. No entanto, essa fragmentação imposta pela volumetria é contradita pelo tratamento homogêneo do espaço aberto. Em seus estudos, Corbusier representa o vazio

⁵ NIEMEYER, Oscar. O projeto das Nações Unidas. **Módulo**. Rio de Janeiro, nº 96 (novembro 1987), p. 29.

sempre como verde contínuo, interrompido apenas pelas ruas internas de acesso. Sua opção pelo espaço aberto como parque em vez de praça é evidente, e como ele mesmo descreveu, sua proposta ofereceria à Manhattan um pedaço de *Ville Radieuse* (1930) (Fig. 14), contraponto natureza à massa edificada da cidade⁶.

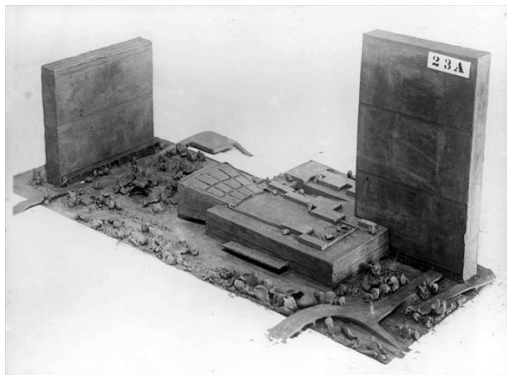


Fig. 12 e 13 – Proposta de Corbusier para o edifício-sede da ONU (1947). Fonte: CORBUSIER, Le; JEANNERET, Pierre. **Oeuvre complete**. Zurich: Les Editions D'Architecture, 1995, v. 4, p. 196.



Fig. 14 – Colagem mostrando a inserção do projeto de Corbusier na cidade. Fonte: CORBUSIER, Le; JEANNERET, Pierre. **Oeuvre complete**. Zurich: Les Editions D'Architecture, 1995, v. 4, p. 196.

Chama atenção esse interesse de Corbusier em realizar, ainda que em parte, os conceitos preconizados em seu modelo urbano, aproveitando-se, talvez, da projeção internacional do encargo. Afinal, ele repete o espaço aberto como parque que também havia proposto em sua concepção frustrada para a Liga das Nações (1927), que, por sinal, foi substituída pela ONU no pós-guerra. Ainda assim, o discurso de Corbusier não deixa de recorrer às ambivalências típicas do arquiteto. Em sua obra completa, ele explicou a proposta da ONU

⁶ CORBUSIER, Le; JEANNERET, Pierre. **Oeuvre complete**. Zurich: Les Editions D'Architecture, 1995, v. 4, p. 196.

como a Place de La Concorde reinterpretada numa composição moderna de sólidos imponentes, porém transformada à luz da imagem do “parque” de Versalhes:

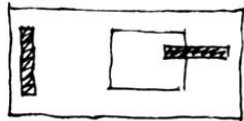
“Imagine a Place de la Concorde como uma praça de sólidos, construída à altura de seus palácios. [...] Todo o grupo está disposto em um terreno de 450 metros de comprimento (o parque de Versalhes tem 400 metros de largura). Ao redor das três massas arquitetônicas está um parque aberto. Imaginei uma rampa subindo suavemente do parque até os telhados do grande quarteirão”.⁷

A praça e o parque, elementos de espaço aberto pertinentes ao projeto moderno

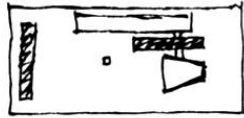
Embora aproximadas pelo encargo, as propostas de Niemeyer e Corbusier se distanciam na resposta projetual. Ainda que haja pequenas variações nos elementos de composição, a grande diferença entre elas se dá sobretudo na configuração do vazio, cujo caráter seria determinante à expressão simbólica da instituição. Ainda que prevaleça sobre o espaço aberto, o parque de Corbusier é um elemento coadjuvante da sua proposta frente à monumentalidade da arquitetura. Já a opção de Niemeyer por elaborar a praça demonstra um outro entendimento sobre o problema do vazio. O caráter monumental que Niemeyer persegue implica tanto a praça quanto os edifícios. Se o arranjo formal cria a praça, a praça valida e simboliza a forma, numa via de mão dupla. Na visão de Niemeyer, sólido e vazio estão entrelaçados na composição e no caráter, e não admitem compreensão parcial. Nesse sentido, talvez a Praça da ONU fosse uma possível resposta do arquiteto à demanda por monumentalidade que permeou a noção de centro cívico moderno, desenhando uma alternativa que explicitamente convoca e reinterpreta o tipo urbano tradicional.

Como se sabe, o projeto por fim realizado resultou do partido híbrido de Corbusier e Niemeyer (23-32) (Fig. 15; 16; 17), que foi desenvolvido sob responsabilidade de Harrison e Abramovitz. Durante o processo, diversas outras modificações foram implementadas, comprometendo boa parte dos conceitos de ambas as propostas. Como previu Niemeyer, a mudança na disposição do volume da assembleia realmente eliminou a praça. Mas o parque previsto por Corbusier também não se concretizou. A supressão ulterior da barra das delegações isolou o vazio principal na lateral do terreno, transformando-o num jardim à parte dos edifícios. O recinto entre os três volumes principais encolheu drasticamente e virou rótula de acesso para o automóvel (Fig. 18).

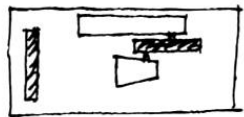
⁷ CORBUSIER, Le. The Core as a Meeting Place of the Arts. In: TYRWHITT, Jaqueline; SERT, Josep Lluís; ROGERS, Ernesto Nathan. (Orgs.). **The Heart of the City: towards the humanisation of urban life.** London: Lund Humphries, 1952, p. 47.



23



32



23-32

Fig. 15 – Esquemas de Niemeyer representando a combinação entre a sua proposta (32) e o partido de Corbusier (23). Fonte: NIEMEYER, Oscar. O projeto das Nações Unidas. **Módulo**, Rio de Janeiro, n. 96, novembro 1987, p. 29.

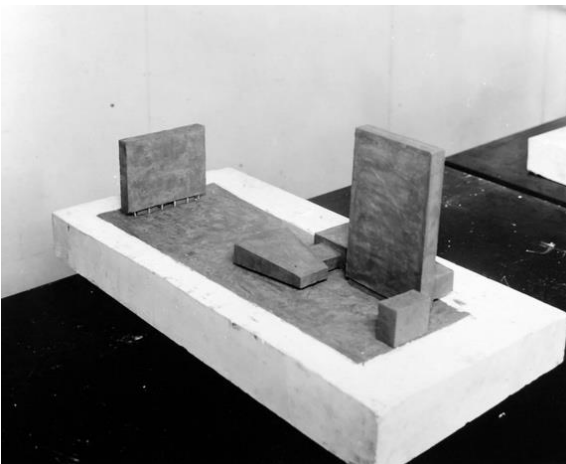


Fig. 16 – Modelo volumétrico do projeto 23-32 na configuração acordada. Fonte: Arquivo ONU. Disponível em: <<https://search.archives.un.org/clay-model-signed-by-all-architects-photograph>>. Acesso em: 23 de set. 2022.

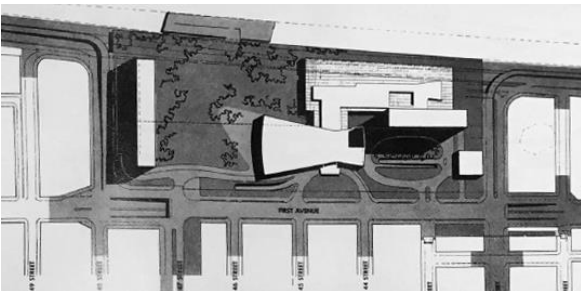


Fig. 17 – Implantação geral da proposta híbrida. Fonte: CORBUSIER, Le; Jeanneret, Pierre. **Oeuvre complete**. Zurich: Les Editions D'Architecture, 1995, v. 4, p. 197.

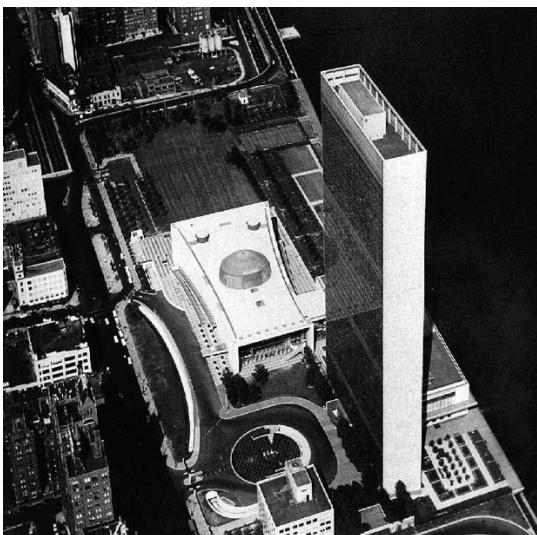


Fig. 19 – Vista aérea do edifício-sede na configuração construída. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em: <<https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/pro026>>. Acesso em: 23 de set. 2022.

Ainda assim, o desenrolar dos fatos valida a experiência à medida que dá subsídios para compreender melhor o repertório moderno, que não se fez só da obra, mas também do projeto. O confronto entre as propostas de Niemeyer e Corbusier evidencia uma noção mais ampla do espaço aberto da cidade moderna do que a crítica geralmente supõe. Se as teorizações iniciais da arquitetura moderna enfatizaram o vazio urbano como parque, os desdobramentos da prática revelam evidências que não excluem a praça, e importa assinalar, nesse aspecto, a contribuição latina. Em última análise, a configuração do espaço aberto mais sugere uma decisão a ser tomada desde o projeto do que uma pré-condição rígida imposta pela doutrina. Em sua proposta, Corbusier optou por um fragmento de parque. Já Niemeyer deu forma à praça, cujo simbolismo defendeu enfaticamente. Em nenhum dos casos houve ingenuidade quanto à forma. Ao contrário, foram decisões elaboradas, que justamente demonstram a pluralidade de abordagens que a concepção moderna admite.

Bibliografia

CABRAL, C. C. História de um lugar moderno: Clorindo Testa e o centro cívico de Santa Rosa, La Pampa. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**. São Paulo, n.º. 34 (dezembro 2013), p. 110-125. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/81047>>. Acesso em: 08 de jun. 2017.

CABRAL, C. C. Villanueva e a cidade dos objetos. **Arquitextos**. São Paulo, ano 16, n.º 190.04 (março 2016), Vitruvius. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.190/5992>>. Acesso em: 08 de jun. 2017.

CASTRO OLIVEIRA, R. Jogos compositivos na cidade dos prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936. **Arqtexto**. Porto Alegre, n.º 9 (2006), p. 40-53. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_9/9_Rog%C3%A9rio%20de%20Castro%20Oliveira.pdf>. Acesso em: 26 de abr. 2019.

COMAS, C. E. D. Protótipo e Monumento, Um Ministério, O Ministério. **Projeto**. São Paulo, nº 102 (agosto 1987), p. 136-149.

CORBUSIER, Le. The Core as a Meeting Place of the Arts. In: TYRWHITT, Jaqueline; SERT, Josep Lluís; ROGERS, Ernesto Nathan. (Orgs.). **The Heart of the City: towards the humanisation of urban life**. London: Lund Humphries, 1952, p. 41-52.

CORBUSIER, Le; JEANNERET, Pierre. **Oeuvre complete**. Zurich: Les Editions D'Architecture, 1995, v. 4.

FAVOLE, P. **Piazze nell'architettura contemporanea**. Milano: Federito Motta, 1995. Tradução: **La plaza en la arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

KRIER, R. **Stadtraum in Theorie und Praxis**. Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1975. Tradução: **Urban Space**. London: Academy Editions, 1979.

MUMFORD, Eric; SARKIS, Hashim. (Eds.). **José Lluís Sert. The Architect of Urban Design, 1953-1969**. New Haven; London; Cambridge: Yale University Press; Harvard University School of Design, 2008.

NIEMEYER, Oscar. O projeto das Nações Unidas. **Módulo**. Rio de Janeiro, nº 96 (novembro 1987), p. 28-29.

PAPADAKI, Stamo. **The work of Oscar Niemeyer**. New York: Reinhold, 1950.

REED, Peter. **The United Nations in perspective**. New York: Museum of Modern Art, 1995.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **Collage City**. Cambridge: MIT Press, 1978.

SITTE, Camilo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Prácticas teóricas, prácticas históricas, prácticas arquitectónicas. In: SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Inscripciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 257-266.

VON MOSS, Stanislaus. **Le Corbusier: elements of a synthesis**. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.

Traçando cidades: a Diretoria de Terras e Colonização e os projetos urbanos para o norte do Estado do Rio Grande do Sul - Brasil

Clarissa Maroneze Garcia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional
clarissamaroneze@hotmail.com

Daniela Marzola Fialho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional
dfialho.voy@terra.com.br

Resumo: Este trabalho tem como tema projetos urbanos de novas cidades, utilizando-se como objeto de estudo os produzidos pela Diretoria de Terras e Colonização (DTC) para o norte do Estado do Rio Grande do Sul (RS), no Brasil, entre os anos de 1907 e 1930. A DTC foi parte da Secretaria dos Negócios das Obras Públicas (SOP) e, dentre seus os serviços, estava o seguimento à política de colonização por imigração no RS, criando e administrando colônias e sedes urbanas em uma nova frente de ocupação: o norte do território. Os trabalhos da DTC estiveram concentrados em uma área pouco habitada em decorrência do relevo acidentado e densas florestas, fomentando desafios para seus técnicos, em sua maioria, engenheiros. O objetivo geral concentra-se em compreender a cultura e a prática urbanística da DTC utilizando suas cartografias urbanas como fonte de pesquisa. Partiu-se da hipótese que a produção contínua de projetos urbanos ao longo duas décadas de atuação e o contato com a cultura urbanística que era difundida no início do século XX auxiliou a DTC a estabelecer procedimentos metodológicos para a concepção de novas cidades, para integrar o RS a um processo maior: a modernização.

Palavras-chave: Novas cidades, Urbanismo moderno, Cartografia Urbana, Mapas projetos, História Urbana

Introdução

Este trabalho tem como tema projetos urbanos de novas cidades, utilizando-se como objeto de estudo os produzidos pela Diretoria de Terras e Colonização para o norte do Rio Grande do Sul (RS), entre os anos de 1907 e 1930. A pesquisa insere-se no campo de estudo da História Urbana, das Cidades e do Urbanismo e do Planejamento Urbano e Regional, conectando-se com questões ligadas à cartografia urbana e ao processo de concepção de traçados urbanos.

A Diretoria de Terras e Colonização – que será tratada pela sigla DTC neste trabalho – foi criada em 1907 pelo Governo Estadual com a incumbência de levantar, gerir e administrar as terras públicas e a colonização do território sul-rio-grandense – serviços transferidos do Governo Federal após a instauração da República¹. A DTC fez parte da Secretaria dos Negócios das Obras Públicas (SOP) – órgão público criado em 1890 com a função de conduzir intervenções urbanas e de infraestrutura no RS. A criação de uma Diretoria específica com a função de administrar a questão fundiária foi parte da continuidade da política de colonização por imigração para fins de desenvolvimento agrícola empreendida no RS desde o século XIX.

O trabalho da DTC deu-se especialmente no norte do RS – recorte espacial desta pesquisa –, pois até fins dos anos 1800 essa parte do território era pouco ocupada e explorada pelos colonizadores em razão da topografia acidentada e do predomínio de densas florestas. Quanto mais próximo do Rio Uruguai, na divisa com o Estado de Santa Catarina, o relevo e a vegetação tornavam-se ainda mais difíceis. Diferenciava-se, assim, geograficamente da parte sul, onde predomina a topografia mais amena, vegetação de campos e, por conta disso, foi uma área historicamente priorizada para o assentamento de povoações.

Durante a existência da DTC foram realizados relatórios anuais dos serviços executados constando ainda informações sobre seus técnicos – na maioria engenheiros e agrimensores. Além de textos, eram encartadas fotografias, mapas temáticos, plantas gerais das colônias e projetos urbanos de novas sedes – futuras cidades. É importante elucidar que para a DTC o “projeto” ou “projeto urbano” era o desenho contido no objeto cartográfico e foi entendido desta maneira no trabalho.

Constam nos relatórios oito projetos urbanos, implantados ou não, todos localizados na porção norte do território. Os projetos são: Erechim (de 1914, atual cidade de Erechim), Marcellino Ramos (de 1915, atual cidade de Marcelino Ramos), Santo Christo (de 1915, atual cidade de Santa Rosa), Santa Rosa (de 1918, projeto de sede não implantado), Porto Lucena (de 1918, atual cidade de Porto Lucena), Sobradinho (de 1927, atual cidade de Sobradinho), Cruzeiro do Sul (de 1919, projeto de sede não implantado para a atual cidade de Iraí) e Irahy (de 1930, atual cidade de Iraí) (fig. 1). A DTC previu que suas sedes urbanas tornar-se-iam cidades – e todas as que foram efetivamente implantadas chegaram a esta categoria administrativa dentro de alguns anos.

¹ RIO GRANDE DO SUL - Decreto 1.018, de 5 de janeiro de 1907.



Figura 1 – Localização das sedes com projetos urbanos elaborados pela DTC no Rio Grande do Sul - Brasil; Elaborado pela autora.

Cabe destacar que o conjunto de novas cidades criado pela DTC – com objetivo primeiro de dar apoio a colônias em uma nova frente de ocupação – ocorreu em um período de mudança política e sociocultural significativa para o Brasil: a instauração da República. Dentro desse novo sistema:

O afã de progresso, crescimento econômico e integração geopolítica impulsionou a criação de cidades no Brasil do século XX. Com a expansão do capitalismo se dando no processo de colonização interna de novas geografias, novas cidades foram criadas para promover o desenvolvimento nacional, fazer avançar a ocupação do território nacional e amparar o incipiente mundo rural².

Risério³ infere que a instauração do novo regime tornou imperativo deixar “para trás o mundo colonial, barroco e escravista para se inscrever numa contemporaneidade.” Amparado por modelos internacionais, buscava-se modernizar as cidades brasileiras ou ainda planejar novas, especialmente capitais, com a finalidade de construir a expressão da República. Para Souza⁴ “certas marcas do passado, que supostamente contradiziam o ideário da modernidade então procurado, precisavam ser apagadas, e era tido como um dever do Estado conduzir a sociedade ao progresso.” Acreditava-se que “o regime republicano deveria se traduzir em intervenções visíveis na materialidade do espaço urbano – e, nesta tarefa engajaram-se médicos, arquitetos, engenheiros, urbanistas”⁵.

Inseridos neste contexto histórico, o conjunto heterogêneo de cartografias urbanas produzido pela DTC mostrou interesse acerca dos princípios urbanísticos que alicerçaram a construção da paisagem do norte do RS, tal qual se apresenta hoje. Nesse sentido, o trabalho tem como objetivos compreender a cultura e a prática urbanística da DTC, utilizando a cartografia urbana como fonte de pesquisa, e contribuir com os estudos da História Urbana, da Cidade e do Urbanismo de cidades não-capitais do Brasil. Parte-se

² REGO, Renato Leão - **Ideias para novas cidades: arquitetura e urbanismo no interior do Brasil do século XX**. Londrina: Kan, 2019, p. 75-76.

³ RISÉRIO, Antonio - **A cidade no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 138.

⁴ SOUZA, Celia Ferraz - Trajetórias do urbanismo em Porto Alegre, 1900 -1945, In LEME, Maria Cristina da Silva (org.). **Urbanismo no Brasil - 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel; FAUSP; FUPAM, 1999, p. 83-101, p. 85.

⁵ RISÉRIO, A. - **A cidade...**, p. 194.

da hipótese que a produção contínua de projetos urbanos ao longo de duas décadas de atuação e o contato com a cultura urbanística que era difundida no início do século XX auxiliaram a DTC a estabelecer procedimentos metodológicos para a concepção de novas cidades, com vias a integrar o Estado a um processo maior: a modernização. Acredita-se que a circulação de ideias e sobretudo o contato com as obras do engenheiro sanitarista brasileiro Francisco Saturnino de Brito e do arquiteto austríaco Camillo Sitte foram fundamentais para a estabelecer um conjunto de normativas dentro da chamada “Organização Urbana”, que nortearam a concepção dos projetos urbanos da DTC.

Para alcançar os objetivos, o trabalho propõe a utilização de métodos de pesquisa da História Cultural que orientam a relação entre o objeto de estudo e o pesquisador historiador, sendo eles: os trabalhos de Harley⁶ e Jacob⁷. Os métodos destes autores foram utilizados em conjunto pela primeira vez para análise de cartografias urbanas por Fialho⁸ e, baseando-se nesta metodologia desenvolvida por essa autora, foram empregados nas análises do presente trabalho. Para Fialho⁹, “[...] enquanto linguagem, os mapas das cidades e das paisagens urbanas são imagens com potencialidade de serem arroladas como campo e fonte de pesquisa, possibilitando situar a investigação nas relações entre a História Urbana e a cartografia.” O estudo das cartografias disponibilizadas pelos Arquivos Históricos e Mapotecas permite um entrecruzamento de um mapa com diversos outros mapas – no Brasil e no mundo –, possibilitando um estudo relacional¹⁰.

Ao empregar mapas como fonte de pesquisa, Harley¹¹ orienta três contextos principais necessários à sua leitura: (1) o contexto do cartógrafo, (2) o contexto de outros mapas e (3) o contexto da sociedade. O “contexto do cartógrafo” trata da feitura do mapa e as intenções por traz de sua confecção. Reconhecendo-se o autor é possível averiguar sua biografia, sobretudo dados sobre sua formação e atuação profissional¹². Sobre a investigação de “outros mapas” do mesmo contexto, primeiramente convém lembrar que um “mapa não nasce ‘sozinho’.” É crível inferir que o “autor teve influências, obedeceu a normas, convenções – pode até ter criado algumas –, por isso a importância de olhar outros mapas da mesma época, ver o que é semelhante e o que se diferencia.”¹³. Por último, o autor considera que a leitura de um mapa demanda a leitura do “contexto da sociedade” pois o contexto histórico e social do mapa traduz suas intenções.

Já Jacob¹⁴ classifica os mapas enquanto artefatos capazes de transmitir informações e, com isso, os diversos elementos gráficos de um mapa podem ser desconstruídos para uma análise pormenorizada. A sistemática descrita em seu livro propõe as análises: (1) do

⁶ HARLEY, J. B. Text and Context in the interpretation of early maps. In BUISSERET, David – **From Sea Charts to Satellite Images - Interpreting North American History through Maps**. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

⁷ JACOB, Christian - **The Sovereign Map: theoretical approaches in cartography through history**. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

⁸ FIALHO, Daniela Marzola - **Cidades visíveis: Para uma história da cartografia como documento de identidade urbana**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010, 479 p. Tese de doutoramento.

⁹ FIALHO, D. M. - **Cidades visíveis...**, p. 14.

¹⁰ FIALHO, Daniela Marzola - A circulação de ideias na construção de mapas de cidades. In SOUZA, Celia Ferraz de - **Ideias em circulação na construção de cidades**. Edição 1ª. Porto Alegre: Marcavísal/PROPUR/PROPAR, 2014. p. 239-260.

¹¹ HARLEY - Text and Context...

¹² FIALHO D. M. - **Cidades visíveis...**

¹³ FIALHO D. M. - **Cidades visíveis...**, p. 73.

¹⁴ JACOB C. - **The Sovereign Map...**

grafismo, da geometria e da figuração, (2) do mapa e da escrita e (3) da imagem cartográfica. A primeira análise se relaciona com as questões de cor, escala e todos os seus elementos gráficos (orientação geográfica, edificações, etc.) abrangendo o centro, as margens, seus limites, ou seja, toda a composição do mapa enquanto imagem. A segunda busca analisar os textos presentes nos mapas. É dada atenção ao título e sua localização, às toponímias (que se referem aos nomes dos lugares, de rios, bairros, ruas, praças, etc.) e as legendas¹⁵. A análise final pretende responder como um “complexo mecanismo gráfico pode ser decifrado de uma vez por todas como uma imagem da terra ou de uma de suas regiões?”¹⁶

Para uma compreensão da pesquisa, serão apresentados primeiramente os procedimentos técnicos desenvolvidos ao longo do tempo de atuação pela DTC e, posteriormente, serão apresentados as cartografias produzidas e os principais resultados da pesquisa a partir da análise metodológica.

1. “ORGANIZAÇÃO URBANA”: OS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS PARA CONCEPÇÃO DE PROJETOS URBANOS DA DTC

De acordo com Salgueiro¹⁷, “organização” é um termo característico saint-simoniano ligado à noção de sistema. Para os positivistas (doutrina filosófica a qual o governo estadual e os técnicos da SOP eram fortemente ligados) que tinham como lema político “ordem e progresso” era buscada a “organização” de cada coisa para uma orientação ética perfeita da vida social.

A partir de 1912, a DTC passou a defender uma prévia “organização” da colonização a partir de uma “sistematização” dos serviços¹⁸. A ideia era situar novas colônias e suas sedes urbanas com base em um planejamento físico, administrativo e econômico de modo a garantir o “progresso”, melhorando também as colônias existentes em termos de infraestrutura. Essa “sistematização” se daria por meio de estudos que culminaram em regulamentos.

Nos seus primeiros estudos e citações sobre o assunto, após constatar a distância de algumas colônias criadas durante o Império em relação aos principais centros exportadores do RS, a DTC concluiu ser o fator locacional e a rede de transportes predeterminantes para a fundação de novas colônias e sedes urbanas para garantia de desenvolverem-se economicamente. Em seus estudos, a DTC comparou colônias existentes com ou sem acessibilidade à ferrovia – principal meio de transporte à época. Ainda percebeu um problema na maneira de subdividir os lotes rurais e do local das sedes urbanas, pois eram feitos sem o levantamento e planejamento prévio da viação (fosse por terra ou por água) e da topografia local.

¹⁵ JACOB C. - *The Sovereign Map...*

¹⁶ JACOB C. - *The Sovereign Map...*, p. 9.

¹⁷ SALGUEIRO, Heliana - Revisitando Haussmann: os limites da comparação. A cidade, a Arquitetura e os Espaços Verdes (o caso de Belo Horizonte). *Revista da USP*. São Paulo. 2:1 (1995), 195-205.

¹⁸ SOP - *Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Carlos Barboza Gonçalves, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul por Candido José de Godoy*. Porto Alegre: Oficinas Graphicas da Livraria do Globo, 1912.

No relatório da DTC publicado em 1916, está presente o título “Remodelação dos serviços de colonização”¹⁹, que buscava aperfeiçoar o ordenamento da propriedade territorial e um melhoramento dos serviços de colonização. Na parte chamada “Organização de povoados” a DTC demonstrou ciência e criticou a maneira que se implantavam povoados no RS até então: com traçado regular ou xadrez, orientação solar norte-sul ou Leste-Oeste, com repetições das dimensões das quadras e sem adaptação à topografia. Para a DTC, “até poucos anos atrás o serviço de colonização era realizado de maneira pouco cautelosa, pouco pratica, particularmente sem subordinação ao solo, o que aliás constitui condição fundamental quando se tem de agir sobre ele.”²⁰. A partir da Remodelação a DTC buscou romper com a reprodução do traçado regular ou do xadrez na busca pela harmonia entre relevo e traçado. O levantamento da topografia objetivava a criação de cidades distintas umas das outras, pois a adaptação do traçado ao relevo garantiria o “aspecto estético” da sede ou povoado e suas partes (ruas, quadras, lotes, praças).²¹

A escolha de locais próximos à água – uma condição histórica na fundação de cidades, seja para abastecimento, transporte, energia, lazer, alimentação – também se constituiu enquanto regra para a instalação de povoados. Contudo, a proximidade a cursos d’água também visava o transporte hidroviário, a geração de energia (por meio das quedas d’água) e o lazer e a cura (quando havia presença de águas termais).

Em relação aos equipamentos urbanos os cemitérios mereceram atenção especial da DTC. Breves passagens nos relatórios de 1918 e 1919 apontam ressonâncias externas para localização dos mesmos. De maneira geral, para a DTC, os cemitérios deveriam ser arborizados e dispostos em “pontos elevados, mas de fácil acesso, já organizando-os segundo prévios projetos, de modo a dar a esses retiros sagrados a dignidade indispensável e aumentar a sua eficácia moral.”²² Sobre outros equipamentos, a DTC solicitava uma reserva de áreas ou lotes para escolas, templos, etc., mas não foram encontradas normas específicas sobre a localização e dimensões nos relatórios.

Os procedimentos para a fundação de sedes urbanas ainda deveriam atender às questões das florestas e matas, devendo-se reservar locais “pitorescos” e com disponibilidade de “aguadas” para a “constituição de pequenos bosques para diversão e utilidade pública.”²³ Assim, extrapolou-se a proposição de praça(s) como local de sociabilidade – comuns em povoações de traçado xadrez no RS. Além disso, após 1916, sabendo da existência de quedas d’água e fontes termais na zona norte, a DTC passou a orientar a reserva de áreas próximas que pudessem constituir equipamentos públicos de lazer e cura.

Com base na Remodelação de 1916, foi redigido o “Regulamento de Terras Públicas e o seu povoamento” (Decreto 3.004, de 10 de agosto de 1922). O Artigo 31 do mesmo trata com precisão sobre as diretrizes que deveriam ser seguidas nos projetos urbanos de novas cidades em meio às colônias do RS. É possível elencar cinco principais normas para a concepção de projetos urbanos para novas sedes ou povoados. A primeira estava ligada

¹⁹ SOP - Relatório apresentado ao Exmo. Sr. General Salvador Ayres Pinheiro Machado, Vice-Presidente, em Exercício, do Rio Grande do Sul pelo Dr. Protasio Alves. Porto Alegre: Oficinas Graphicas d’A Federação, 1916, p. 138.

²⁰ SOP - Relatório apresentado ao Exmo. Sr. General Salvador Ayres Pinheiro Machado..., p. 22.

²¹ SOP - Relatório apresentado ao Exmo. Sr. General Salvador Ayres Pinheiro Machado..., p. 149.

²² SOP - Relatório apresentado ao Dr. A. A. Borges de Medeiros, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul pelo Dr. Ildefonso Soares Pinto. Porto Alegre: Oficinas Graphicas d’A Federação, 1918, p. 289.


²³ SOP - Relatório apresentado ao Exmo. Sr. General Salvador Ayres Pinheiro Machado..., p. 139.

ao aproveitamento da topografia e das condições estéticas naturais – adaptando o traçado das ruas, a forma e dimensão dos quarteirões, dos lotes e praças ao terreno. Para a DTC isso se refletiria em economia, pois haveria menos movimentação de terra e se aproveitaria o relevo para a instalação da rede de esgoto. A segunda estava ligada ao sistema de abastecimento de água e de esgoto, onde a água deveria ser acessível no local e ambos os sistemas deveriam estar projetados antes da implantação da nova cidade. A terceira tratava da localização e da facilidade de acesso aos cemitérios pela população. A quarta previa a reserva de áreas ou lotes para destino público e a quinta abordava a constituição de chácaras limítrofes para fins de expansão urbana.

Desse modo, a “Organização Urbana” pode ser apreendida enquanto um conjunto de proedimentos técnicos de cunho sanitário, estético, econômico e ambiental que buscava o ordenamento social, territorial e o desenvolvimento do RS. Pautados na busca da ordenação do todo, foram sendo aperfeiçoados no decorrer dos projetos urbanos realizados pela DTC, como será visto a seguir.

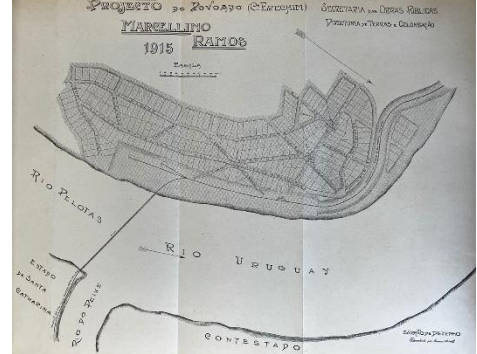
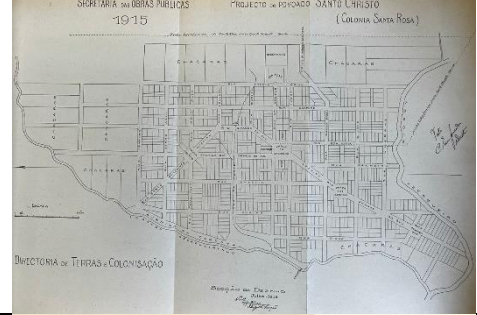
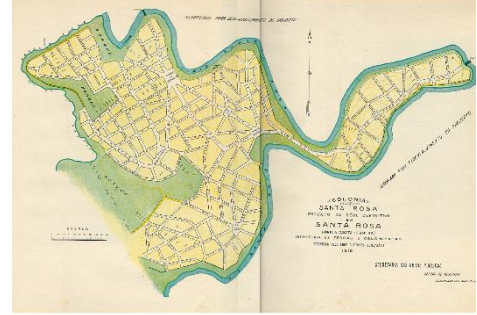

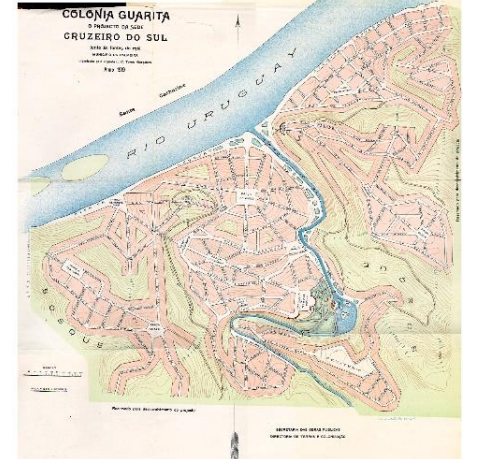
2. TRAÇANDO CIDADES: OS PROJETOS URBANOS DA DTC


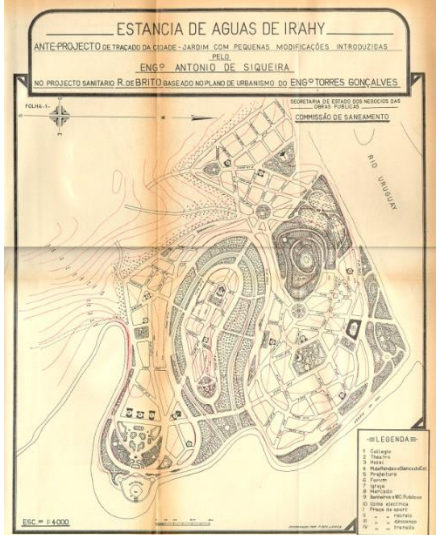
Ao longo das primeiras três décadas dos anos 1900, oito sedes urbanas receberam projetos urbanos da DTC (Quadro 1). Todas essas sedes foram implantadas durante o período de atuação, com exceção das sedes chamadas Santa Rosa²⁴ e Cruzeiro do Sul²⁵. Dos oito projetos, sete têm autoria do Diretor da DTC: o Engenheiro Civil, formado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro (em 1898), Carlos Torres Gonçalves. A única exceção é o projeto urbano de Sobradinho (de 1926) que tem autoria dos engenheiros, também da DTC, Godolphim Torres Ramos e Manoel Luiz Borges da Fonseca (ambos formados pela Escola de Engenharia de Porto Alegre). Os desenhos dos mapas projetos foram em sua maioria realizados pelo desenhista Ernani Carlos Falcão Müzell.

SEDE	ANO	PROJETO	AUTOR E DESENHISTA
Erechim (a)	1914		Eng. Carlos Torres Gonçalves e Ernani Müzell

²⁴ Por aguardar a realização de projetos de água e esgoto foi-se postergando sua implantação, o que nunca ocorreu.

²⁵ O projeto de Cruzeiro do Sul passou por uma revisão passando a chamar-se Irahay, projeto que foi implantado.

<p>Marcellino Ramos (b)</p>	<p>1915</p>	 <p>PROJECTO de Povoação (C. E. Ramos) SECRETARIA das OBRAS PUBLICAS DIRECCION DE TERRAS e COLONIZACAO 1915 MARCELLINO RAMOS RIO PILOAS RIO URUGUAY CONCEPCAO</p>	<p>Eng. Carlos Torres Gonçalves e Ernani Müzell</p>
<p>Santo Christo (atual cidade de Santa Rosa) (c)</p>	<p>1915</p>	 <p>SECRETARIA das OBRAS PUBLICAS DIRECCION DE TERRAS e COLONIZACAO 1915 PROJECTO de Povoacao SANTO CRISTO (Colonia Santa Rosa)</p>	<p>Eng. Carlos Torres Gonçalves e A. Trebbi</p>
<p>Santa Rosa (Não implantada) (d)</p>	<p>1918</p>	 <p>DIRECCION DE TERRAS e COLONIZACAO 1918 PROYECTO de Povoacao SANTA ROSA (Colonia Santa Rosa)</p>	<p>Eng. Carlos Torres Gonçalves e João L. Clemens</p>
<p>Porto Lucena (e)</p>	<p>1918</p>	 <p>DIRECCION DE TERRAS e COLONIZACAO COLONIA GUARITA PROJECTO DE PORTO LUCENA PROYECTO de Povoacao PORTO LUCENA (Colonia Santa Rosa) 1918</p>	<p>Eng. Carlos Torres Gonçalves e Ernani Müzell</p>
<p>Cruzeiro do Sul (Não implantada) (f)</p>	<p>1919</p>	 <p>COLONIA GUARITA DIRECCION DE TERRAS e COLONIZACAO PROYECTO de Povoacao CRUZEIRO DO SUL (Colonia Santa Rosa) 1919</p>	<p>Eng. Carlos Torres Gonçalves; o desenhista não consta.</p>

Sobradinho (g)	1926		Eng. Godolphim T. Ramos e Eng. Manoel L. Borges da Fonseca e Ernani Müzell
Irahy (h)	1930		Eng. Carlos Torres Gonçalves Eng. Antonio de Siqueira Eng. Saturnino de Brito. Desenhista: Francisco Bellanca

Quadro 1 – Projetos urbanos da DTC. Elaborado pela pesquisadora, (a) SOP - **Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Antonio A. Borges de Medeiros, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul pelo Engenheiro João José Pereira Parobé.** Porto Alegre: Oficinas graphicas da Livraria do Globo, 1914, (b, c) SOP - **Relatório apresentado ao Exmo. Sr. General Salvador Ayres Pinheiro Machado, Vice-Presidente, em Exercício, do Rio Grande do Sul pelo Engenheiro João José Pereira Parobé.** Porto Alegre: Oficinas Graphicas d’A Federação, 1915, (d, e) SOP -, **Relatório apresentado ao Dr. A. A. Borges de Medeiros, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul pelo Dr. Ildefonso Soares Pinto.** Porto Alegre: Oficinas Graphicas d’A Federação, 1918. (f) SOP - **Diretoria de Terras e Colonização. Relatório Anual acompanhado de três relatórios especiais sobre a organização das Estancias de aguas do município da Palmeira apresentado ao Sr. Ildefonso Soares Pinto Secretario de Estado.** Porto Alegre: Livrarias do Globo, 1919, (g) SOP - **Relatório apresentado ao Dr. A. A. Borges de Medeiros, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul pelo Dr. Sergio Ulrich de Oliveira.** Porto Alegre: Oficinas Graphicas d’A Federação, 1926, v. 2. (h) SOP - **Relatório apresentado ao Exmo. Dr. Getúlio Vargas, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul pelo Eng. Civil João Fernandes Moreira.** Porto Alegre: Oficinas Graphicas d’A Federação, 1930, v. 2.

Como parte da metodologia proposta, foram observados as grafias, desenhos, informações textuais, etc., dos mapas projetos, verificando como os procedimentos técnicos organizados pela DTC foram tratados em cada um deles e quais ressonâncias podem ter incidido sobre os projetos urbanos.

O primeiro procedimento técnico visava a seleção dos sítios e partiam da avaliação dos **componentes naturais**, como o terreno e sua topografia, rios com possibilidade de navegação e abastecimento, quedas d’água, presença de matas para constituição de bosques, panoramas agradáveis e fontes termais. Não menos importante era a verificação da presença ou previsão de construção de **componentes artificiais**, como as estradas de ferro e de rodagem (e suas conexões com grandes centros urbanos) e serviços de água e esgoto. Das sedes projetadas pela DTC, Erechim e Marcellino Ramos foram implantadas

junto a uma via férrea existente. Santo Christo e Cruzeiro do Sul/Irahy tinham previsão da chegada de uma estação. Marcellino Ramos, Santa Rosa, Porto Lucena e Cruzeiro do Sul/Irahy eram margeadas por vias fluviais, tendo a última ainda a presença de fontes termiais.

Em uma segunda etapa, era escolhida e reservada a melhor localização para o futuro assentamento e iniciava-se o **levantamento topográfico do terreno**. Para cumprir ordens sanitárias, estéticas e econômicas, deveriam ser aproveitadas as condições naturais do terreno para o traçado, algo exigido sobretudo após o contato do Diretor com os trabalhos do Eng. Saturnino de Brito. Os terrenos da parte norte do RS já eram naturalmente complexos (pelo relevo e pela vegetação) e foram encarados como categóricos para a solução do traçado urbano, pois permitiriam a criação de cidades fisicamente “pitorescas” e diferentes entre si, de maneira quase espontânea. Pode-se dizer que todos os projetos da DTC tiveram algum tipo de preocupação com a questão da topografia, permitindo-se o desenvolvimento de traçados heterogêneos. No caso do projeto de Erechim, esclareceu-se que o autor apontou ter cometido erros de projeto anos após sua proposição, pois teria utilizado a linha reta para as ruas em excesso – ressonâncias do projeto de Belo Horizonte, de Aarão Reis – em um terreno não completamente plano.

Os **serviços de água e de esgoto** deveriam receber projetos prévios estando o traçado adequado aos mesmos, mas observou-se que esses projetos não eram relevantes até pelo menos 1918. Este pensamento alterou-se drasticamente com os projetos sanitários realizados por Saturnino de Brito para cidades do RS (nos anos 1910 e 1920), ao ser contratado pelo Governo Estadual, e do seu contato com o Diretor da DTC. As técnicas de Brito, além de alterarem a maneira de traçar novas cidades no RS, e, por vezes influenciarem diretamente o Diretor (quando se compara, por exemplo o traçado proposto para Santo Christo, com o Santos-SP, de autoria de Brito), os projetos de água e esgoto tornaram-se um critério decisivo para o início das obras de implantação – como por exemplo no caso da sede Irahy, a primeira a receber estes tipos de projetos.

Nos projetos os **cemitérios** por vezes foram localizados nas bordas do traçado (como em Erechim, Marcellino Ramos, Santo Christo, Santa Rosa), outras vezes em meio à cidade (como em Porto Lucena) ou até com posição de destaque em meio a um parque e na margem ao Rio Uruguai (em Irahy). Não se evidencia um padrão para sua localização, mas foram assentados em quadras, que se diferenciavam por tamanho ou forma e só não foi previsto no projeto de Sobradinho.

Eram reservadas **áreas de destino público** para praças, largos, escola, igreja, mas os edifícios nem sempre foram demarcados. Os espaços verdes deram-se em conformações de quadras, com diferenciação de forma (geométricas ou não) e tamanho, contudo, não foram encontradas orientações sobre quantidades. Observou-se que as praças foram depositadas em platôs elevados e, desde o primeiro projeto, posicionadas para interromper longas vias, mas não possuíam local determinado nos procedimentos. Todos os projetos receberam mais de uma praça, variando de acordo com a dimensão da sede – sendo oito em Erechim, três em Marcellino Ramos e treze em Cruzeiro do Sul, por exemplo.

As áreas de **chácaras** eram destinadas ao “desenvolvimento futuro” e expansão urbana, mas provavelmente também para darem apoio alimentar a nova cidade. Foram

demarcadas nas bordas do traçado. Somente Marcellino Ramos teve seu crescimento limitado pela difícil topografia de morros e do Rio Uruguai.

A partir da análise das cartografias urbanas e documentos da DTC ainda foi possível encontrar vestígios de ressonâncias da cultura urbanística e das ideias em circulação, como: (a) as reformas de Paris (a questão dos cemitérios, proposição de arborização das vias, dos bosques); (b) o plano de Belo Horizonte (e as ruas diagonais, as diversas praças interrompendo longas vias, a arborização, utilizados em Erechim), os trabalhos de Saturnino de Brito (especialmente o de Santos e ainda os do RS, com a questão do aproveitamento da topografia para o traçado, a prévia realização de projetos de água e esgoto, a importância dos espaços verdes em todos os projetos), (c) o contato com a obra de Camillo Sitte, por meio de Brito (ampliando seu conhecimento sobre as praças e aproveitamento da topografia em todos os projetos); e (d) e às teorias de cidade jardim (com o zoneamento de funções proposto para Cruzeiro do Sul).

Em relação a feitura dos mapas projetos e sua grafia, considera-se que não seguiam um padrão. Não se observou um padrão para a orientação do desenho e nem da escala utilizada. Constatou-se que ao longo dos anos passou-se a utilizar cores nos mapas, que se optou pela exclusão das divisões das quadras em lotes (talvez pela dificuldade de resolução em formas cada vez menos geométricas quando comparadas às quadradas e retangulares) e pela presença das curvas de nível sob o traçado – visto que tornaram-se intrínsecas à prática projetual.

Considerações Finais

Ao longo dos anos a DTC buscou constituir e aplicar procedimentos técnicos em sua prática projetual formulando uma “organização urbana”. Responsável pela gestão da colonização RS, utilizou a metade norte do território como lugar de experimentação e aprimoramento de traçados e técnicas progressistas difundidas nacional e internacionalmente, as quais obteve contato por consequência da circulação de ideias. A busca constante pelo conhecimento ao longo de duas décadas de trabalho – sobretudo pelo Diretor Eng. Carlos Torres Gonçalves – estabeleceu projetos urbanos distintos entre si, mas com um mesmo propósito: a criação de espaços urbanos adequados ao novo regime político e ao processo de modernização do país. Ao que parece, para a DTC, projetar o tecido físico ou o ordenamento – conforme preceitos de modernidade – teria efeito também modernizador da vida, das relações e dos comportamentos dos habitantes das futuras cidades.

Diferentemente das obras de reformas ocorridas em importantes cidades do período no Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Porto Alegre) ou projetos para novas capitais (Belo Horizonte, Goiânia), os procedimentos técnicos da DTC não foram designados para o projeto de futuras capitais ou para novas cidades próximas a centros urbanos relevantes. Aliás, pouco havia em meio às florestas da parte norte do RS que evidenciassem a presença de colonizadores. No entanto, desde a escolha do sítio e da concepção do traçado, as sedes urbanas da DTC foram tratadas como “futuras cidades” e incidiram sobre os oito projetos urbanos uma preocupação de estarem harmonizadas com os modelos de modernidade, por menores e mais distantes que estivessem. Por meio da pesquisa, evidencia-se que houve uma adaptação às mudanças da cultura urbanísticas ao longo dos anos e que essas ressoavam em cada um dos projetos, sobretudo quando observados em conjunto e em cronologia. Somado a isso, é perceptível o empenho pelo

distanciamento dos característicos traçados do tipo xadrez ou regulares empregados nas formações urbanas coloniais e imperiais do RS. Mesmo com uma prática projetual ordenada e com base em normas, os projetos não repetem seus traçados: o que se deve em grande parte aos sítios escolhidos e à técnica empregada.

Por fim, credita-se aos engenheiros da DTC uma capacidade crítica apreciável e de busca incessante pelo aprimoramento da prática em um curto período de trabalho e com todas as limitações inerentes à época. Ao selecionar e adequar as ideias difundidas no país e no exterior em seus procedimentos metodológicos e nos projetos urbanos, é elogiosa a atenção com as áreas verdes, panoramas agradáveis, com o saneamento, com o aproveitamento da topografia. Mais que a busca da técnica, atentaram-se para questões estéticas e ambientais. No âmbito regional, com a experiência urbanizadora em uma nova frente de ocupação, os técnicos internalizaram e defenderam questões de planejamento bastante progressistas para o âmbito da administração pública.

Bibliografia

FIALHO, Daniela Marzola - A circulação de ideias na construção de mapas de cidades. In SOUZA, Celia Ferraz de - **Ideias em circulação na construção de cidades**. Edição 1ª. Porto Alegre: Marcavizual/PROPUR/PROPAR, 2014. p. 239-260.

_____. **Cidades visíveis: Para uma história da cartografia como documento de identidade urbana**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010, 479 p. Tese de doutoramento.

HARLEY, John Brian - Text and Context in the interpretation of early maps. In BUISSERET, David – **From Sea Charts to Satellite Images - Interpreting North American History through Maps**. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

JACOB, Christian - **The Sovereign Map**: theoretical approaches in cartography through history. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

REGO, Renato Leão - **Ideias para novas cidades: arquitetura e urbanismo no interior do Brasil do século XX**. Londrina: Kan, 2019.

RISÉRIO, Antonio - **A cidade no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2013.

SALGUEIRO, Heliana - Revisitando Haussmann: os limites da comparação. A cidade, a Arquitetura e os Espaços Verdes (o caso de Belo Horizonte). **Revista da USP**. São Paulo. 2:1 (1995), 195-205.

RIO GRANDE DO SUL - **Decreto 1.018, de 5 de janeiro de 1907. Aprova o novo Regulamento da Secretaria dos Negócios das Obras Públicas**. In *Jornal A Federação*, n. 7, jan. 1907, p. 1-2

_____. **Decreto n. 3.004, de 10 de agosto de 1922. Aprova o Regulamento das terras públicas e o seu povoamento**. Acervo do Memorial do Legislativo do RS.

SOP, SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DAS OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL - **Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Carlos Barboza Gonçalves, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul por**

Candido José de Godoy. Porto Alegre: Oficinas Graphicas da Livraria do Globo, 1912.

Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Antonio A. Borges de Medeiros, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul pelo Engenheiro João José Pereira Parobé. Porto Alegre: Oficinas graphicas da Livraria do Globo, 1914.

Relatório apresentado ao Exmo. Sr. General Salvador Ayres Pinheiro Machado, Vice-Presidente, em Exercício, do Rio Grande do Sul pelo Engenheiro João José Pereira Parobé. Porto Alegre: Oficinas Graphicas d'A Federação, 1915.

Relatório apresentado ao Exmo. Sr. General Salvador Ayres Pinheiro Machado, Vice-Presidente, em Exercício, do Rio Grande do Sul pelo Dr. Protasio Alves. Porto Alegre: Oficinas Graphicas d'A Federação, 1916.

Relatório apresentado ao Dr. A. A. Borges de Medeiros, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul pelo Dr. Ildelfonso Soares Pinto. Porto Alegre: Oficinas Graphicas d'A Federação, 1918.

_____.
Relatório apresentado ao Dr. A. A. Borges de Medeiros, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul pelo Dr. Ildelfonso Soares Pinto. Porto Alegre: Oficinas Graphicas d'A Federação, 1919.

Relatório apresentado ao Dr. A. A. Borges de Medeiros, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul pelo Engenheiro Ildelfonso Soares Pinto. Porto Alegre: Oficinas Graphicas d'A Federação, 1922.

Relatório apresentado ao Dr. A. A. Borges de Medeiros, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul pelo Dr. Sergio Ulrich de Oliveira. Porto Alegre: Oficinas Graphicas d'A Federação, 1926, v. 2.

Relatório apresentado ao Exmo. Dr. Getúlio Vargas, Presidente do Estado do Rio Grande do Sul pelo Eng. Civil João Fernandes Moreira. Porto Alegre: Oficinas Graphicas d'A Federação, 1930, v. 2

SOUZA, Celia F. Trajetórias do urbanismo em Porto Alegre, 1900 -1945. In: LEME, Maria Cristina da Silva (org.). **Urbanismo no Brasil - 1895-1965.** São Paulo: Studio Nobel; FAUSP; FUPAM, 1999, p. 83-101.

Água e território: planejamento e dinâmicas urbanas na Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá, Brasília – década de 1970

Cátia dos Santos Conserva

Universidade de Brasília – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
cconserva@gmail.com

Maria Fernanda Derntl

Universidade de Brasília – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
mariafernanda_d@yahoo.com.br

Resumo: O tema dessa comunicação insere-se no âmbito do nexo entre água e território, em uma investigação acerca da relação histórica entre a Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá e Brasília em sua dinâmica socioespacial. A análise será feita a partir de duas fontes relevantes ao planejamento na década de 1970: o Plano Diretor de Águas, Esgotos e Controle da Poluição do Distrito Federal (PLANIDRO), de 1970 e o Plano Estrutural de Ocupação Territorial do Distrito Federal (PEOT), de 1977. Ambos tinham entre seus objetivos a preservação da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá. Mais além da ênfase usual dada ao Lago Paranoá como elemento da paisagem do Plano Piloto, a análise propõe evidenciar o papel de toda a sua bacia em tentativas oficiais de modelar a expansão urbana e controlar as transformações socioespaciais do DF. A década de 1970, caracterizada por forte aumento populacional e acentuado processo migratório para a nova capital do país, é aqui eleita como recorte temporal no sentido de contribuir para as discussões referentes à relação entre cidade central e periferia.

Palavras-chave: planejamento, bacia hidrográfica, Paranoá, segregação, Brasília.

Introdução

Essa comunicação tem como tema a relação entre bacia hidrográfica e transformações no território, atentando-se aos planos e ao problema da segregação socioespacial. Seu objetivo específico é refletir sobre como se buscou controlar a expansão urbana na capital do Brasil na década de 1970. A década de 1970, muito estudada pelo acentuado aumento populacional e processo migratório para a nova capital do país, é aqui eleita como recorte temporal no sentido de contribuir para o debate da relação entre centro e periferia em Brasília.

A ênfase será o modo como a Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá foi tratada pelo PLANIDRO (1970) e pelo PEOT (1977), selecionados para a pesquisa pelo papel no planejamento do Distrito Federal. O PLANIDRO (1970) teve o objetivo de prevenir a ocupação desordenada do território na Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá pela definição de um zoneamento sanitário, e o PEOT (1977), afirma ser o primeiro documento de planejamento da ocupação do solo, tendo, dentre seus objetivos, a preservação da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá por meio da tentativa de direcionamento da expansão urbana.

A investigação faz parte de uma pesquisa mais ampla desenvolvida pelo grupo Capital e Periferia, o qual analisa os modos pelos quais Brasília, concebida segundo princípios do urbanismo modernista, teria idealizado a ocupação do espaço não só do Plano Piloto, mas do seu território como um todo, considerando tanto as cidades satélites quanto as localidades informais. Busca-se aqui contribuir com as pesquisas do grupo por intermédio de uma perspectiva histórica que problematize o território de Brasília por meio da análise da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá, levando em consideração a atuação do Estado por intermédio de seus planos e considerando as implicações que possam sobrevir em termos de contradições de classes, desenhando um possível quadro de exclusão. A escolha desse caminho de investigação pretendeu ir além da ênfase dada ao Plano Piloto para tratar das formações sociais dos espaços em Brasília, em um prisma de visão ligado ao que seria uma barreira limitadora para a expansão urbana configurada pela poligonal da bacia.

Muito se menciona sobre o PLANIDRO e o PEOT em trabalhos acadêmicos, sempre com o comentário de que ambos tiveram suas recomendações balizadas pela poligonal da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá. Porém, a contribuição da pesquisa pretende residir na possibilidade do enriquecimento da discussão por meio do estudo direto das fontes primárias, buscando o que elas têm a mostrar a respeito de como as recomendações para assentamento de novas localidades possam ter tido o apoio de ideários de proteção dos recursos hídricos, mas que acabaram, também, por servir de suporte a um ideário segregador social e espacial.

Assim, os procedimentos metodológicos incluem a investigação analítica das fontes primárias à luz de fontes secundárias que debatam sobre o processo de transformações urbanas ocorridas em Brasília. A busca de estudar a segregação urbana nos fez buscar dados de renda sobrepostos a mapas do Zoneamento Sanitário do PLANIDRO (1970) e do PEOT (1977) com o mapa base do Distrito Federal e a ocupação urbana no recorte temporal eleito, a década de 1970.

Para além da ênfase usual dada ao Lago Paranoá como elemento aformoseador do traçado do Plano Piloto, busca-se contribuir com a historiografia crítica da cidade, identificando conflitos e descompassos entre planejamento, ocupação (formal e informal) e dinâmicas

socioespaciais na Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá. Para tal, procura-se a experiência cotidiana da cidade vivenciada do ponto de vista dos que vieram para a construção e, que, após a inauguração, não retornaram a seus locais de origem, habitando localidades informais ao redor do Plano Piloto.

O Lago Paranoá e sua bacia: concepções e definições

As concepções e planos para o Lago Paranoá remontam às primeiras comissões de localização da nova capital com a produção de relatórios técnicos como os relatórios Cruls, do final do século XIX¹, e Belcher, de 1955², os quais se orientaram pela ideia de mudança para um local com água em abundância. Foi um integrante da Comissão Cruls, o botânico francês Auguste François Glaziou, quem primeiro especulou sobre a criação de um lago com águas represadas do Rio Paranoá³. Para esse naturalista, a região onde hoje encontramos o Lago Paranoá teria tido, em outras eras, uma formação lacustre devido ao represamento natural resultante do represamento do vale do Rio Paranoá.

A história dessas concepções e planos passa também pelo Edital do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, de 1956, certame que selecionaria o melhor projeto para construir Brasília e determinava aos concorrentes a consideração de um lago artificial⁴. O projeto de Lucio Costa justapõe uma malha ortogonal ao meio físico do vale do Plano Piloto⁵. A forma triangular e os dois eixos evidenciam um ajuste ao desenho do Lago Paranoá (Figura 1).

¹ CRULS, Luiz – Comissão de estudos da nova capital da união: relatório parcial. Rio de Janeiro: C. Schmidt, 1896.

² BELCHER, Donald J. [et al.] – **Relatório técnico sobre a nova capital da República**. Rio de Janeiro: Dasp, 1955.

³ SENRA, Nelson (Org.) – **Veredas de Brasília: as expedições geográficas em busca de um sonho**. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

⁴ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – **Patrimônio em transformação: atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília**. Brasília: Superintendência do IPHAN no Distrito Federal, 2016. p. 27.

⁵ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – **Patrimônio em transformação: atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília**. Brasília: Superintendência do IPHAN no Distrito Federal, 2016. p. 27.

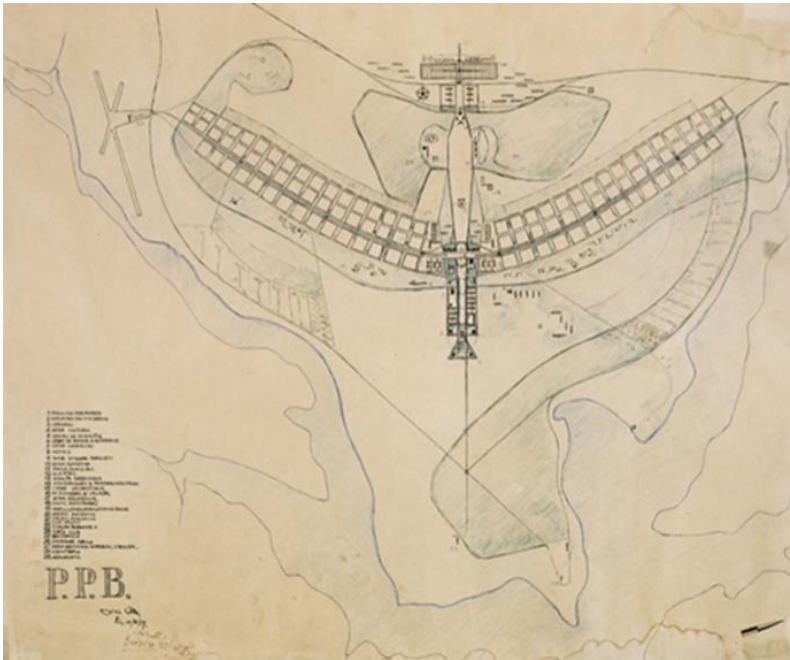


Figura 1 – Proposta de Lucio Costa para o Plano Piloto de Brasília. Fonte: Costa (1957).

A bacia hidrográfica, região constituída por um rio principal que recebe água de seus afluentes, apresenta área composta por recursos hídricos, solo, vegetação, meio antrópico e outros componentes ambientais⁶. Entende-se que a bacia hidrográfica permite uma abordagem integrada de interação das águas com o território. O Distrito Federal divide-se em sete bacias hidrográficas. Para efeito do presente artigo nos concerne a Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá e seus formadores, os ribeirões Bananal, Torto, Gama e Riacho Fundo (Figura 2).



Figura 2 – Bacias Hidrográficas do Distrito Federal. Fonte: elaborado pelas autoras, com base em Governo do Distrito Federal (2004).

⁶ MOTA, Suetônio – **Introdução à engenharia ambiental**. Rio de Janeiro: ABES, 2006.

Para um melhor entendimento de como foi formada a Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá, retomamos suas primeiras definições, as quais aparecem nos desenhos de criação da chamada “Faixa Sanitária” pelos técnicos da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP)⁷, no final da década de 1950 (Figura 3).

A Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá foi demarcada por uma “Faixa Sanitária de Brasília” quando a Estrada Parque Contorno (EPCT) foi definida, em 1964, com o Decreto nº 297/1964. A EPCT nasceu como uma estrada em anel que corre sobre as chapadas circundantes do vale do Plano Piloto (Figura 4), concebida como poligonal de contorno da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá. Essa Bacia aparece em diversos documentos, desde os planos da NOVACAP explicitados na Revista Brasília, até o PLANIDRO e o PEOT, elaborados como instrumentos de gestão que levaram em conta a visão da bacia hidrográfica.

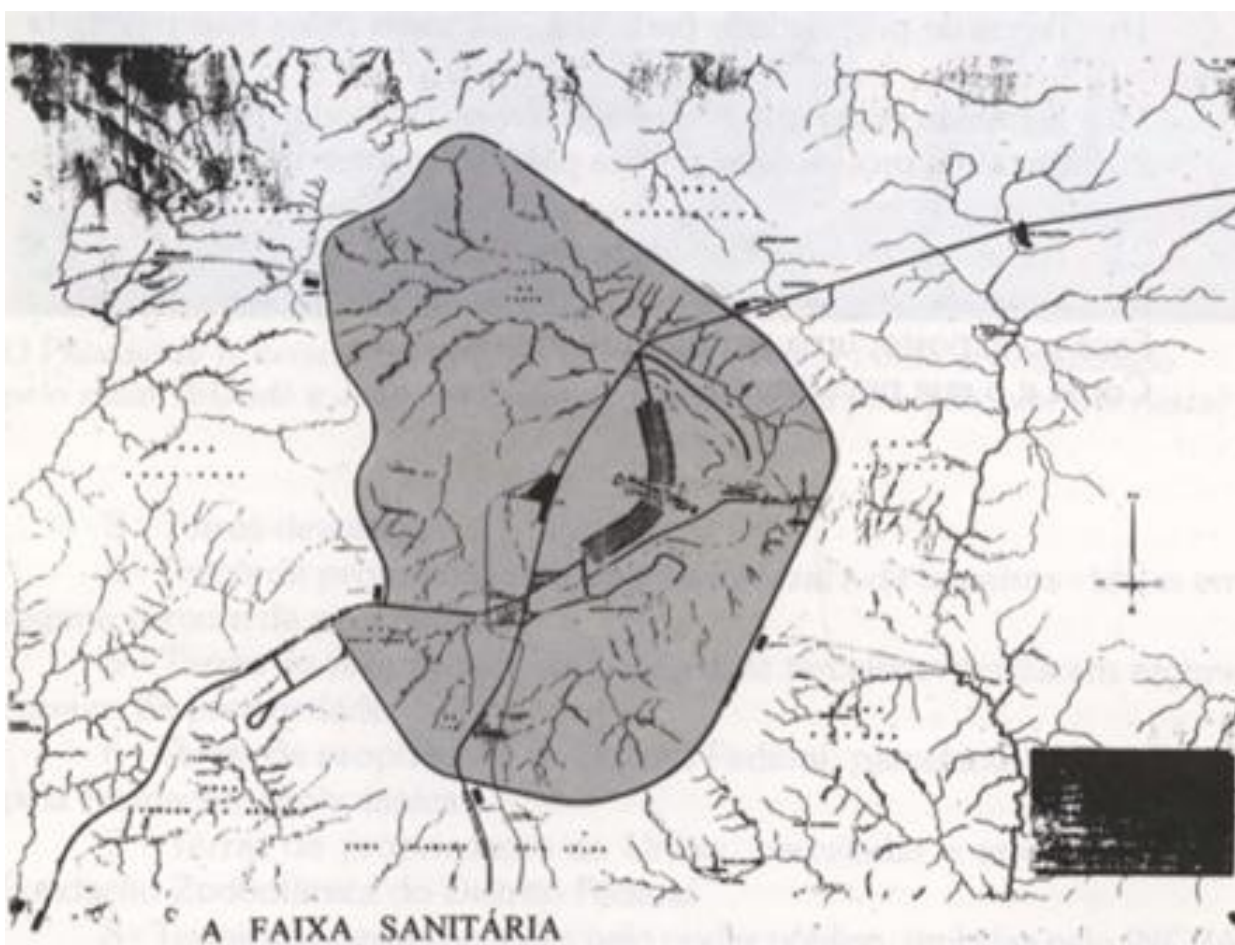


Figura 3 – A “Faixa Sanitária” definida pelos técnicos da NOVACAP em 1958. Fonte: Tavares (1995).

⁷ NOVACAP – **Revista Brasília**. Brasília: NOVACAP. 20 (1958).



Figura 4 – Marcação da DF 001, a EPCT, demarcando a poligonal da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá. Fonte: elaborado pelas autoras a partir do aplicativo Google Earth.

Planos para Brasília

Para Menezes Júnior (2001), o PLANIDRO seria o primeiro documento portador de ações do governo para a determinação do assentamento da população migrante fora da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá⁸. Esse plano refere-se aos moradores de áreas irregulares como sendo “favelados” e “invasores”, e articula-se à política de remoção de assentamentos informais para fora da bacia.

Tal política foi abordada por vários autores, entre os quais Luiz Alberto Gouvêa (2010), o qual questiona a ação governamental de remoção de assentamentos informais para locais distantes do Plano Piloto, quando áreas próximas ficam desocupadas. Gouvêa (2010) aponta que as remoções baseavam-se em um discurso de cunho ambiental que atribui a ocupações irregulares a contaminação de córregos e a poluição do Lago Paranoá⁹. No entanto, ao mesmo tempo em que se removiam as “invasões”, construía-se, em área interna à Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá, a cidade satélite do Guará II, pensada para abrigar um contingente de pessoas equivalente àquele que estava sendo erradicado, porém com renda superior. A partir

⁸ MENEZES JÚNIOR, Antônio; SINOTI, Marta L.; SARAIVA, R. C. F. – Histórico. In FONSECA, F. O. (Org). **Olhares sobre o Lago Paranoá**. Brasília: Secretaria de Meio Ambiente e Recursos Hídricos, 2001. p. 25-42.

⁹ GOUVÊA, Luiz Alberto – A capital do controle e da segregação social. In PAVIANI, Aldo (Org.) – **A conquista da cidade movimentos populares em Brasília**. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010. p. 84. (Coleção Brasília.)

de constatações como essa se pode acenar para a construção de um entendimento que enxerga questões de segregação urbana na bacia do Paranoá.

Sobre a institucionalização dessa segregação urbana por espaços planejados pelo Estado, James Holston (1993) escreveu sobre a criação de uma periferia empobrecida de cidades satélites ainda antes da inauguração da capital da República¹⁰. Um novo urbano em que o Estado mantém uma estrutura fundiária que privilegia as classes abastadas e promove, de forma agressiva, a não inclusão da população de menor poder aquisitivo nos novos espaços urbanos construídos fora da urbe moderna.

Nesse mesmo sentido, Gustavo Lins Ribeiro (1973) escreveu sobre a história da construção de Brasília do ponto de vista dos trabalhadores, a ausência dos operários no espaço urbano do Plano Piloto, a questão de que aqueles que construíram a cidade não tiveram o direito de nela permanecer¹¹. A história de um operariado que vivia em precárias condições de vida em aglomerados desvinculados do planejamento urbano, sem condições básicas de saneamento. Enquanto isso o Plano Piloto tentava permanecer circunscrito às classes mais favorecidas ligadas à administração pública.

Para Jusselma Brito (2009), que estudou a formação da mancha urbana de Brasília, o PLANIDRO significou a aplicação de um modelo de estruturação do território orientado pelo contorno da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá¹². Brito (2009) expõe que, contexto dos anos 1970, esse plano atuou como estratégia em favor do favorecimento da preservação do Plano Piloto com base em uma política de urbanização que pretendia manter subúrbios-dormitórios para as populações de menor renda. Deflagrava-se, no dizer da autora, um ideário urbanístico em que a bacia hidrográfica foi elemento balizador de uma política de segregação socioespacial. Brito (2009) também expõe que, contrariamente ao que preconiza o PLANIDRO, o PEOT (1977) estabeleceu determinações de ocupação que reconheciam a inviabilidade da manutenção de um sistema disperso de cidades e recomendou a ocupação do tecido contínuo.

Suely Gonzales (2010) indica o PEOT como o primeiro dos planos que expressavam a preocupação com a proteção do Plano Piloto e o cuidado com o patrimônio ambiental, sobretudo a proteção dos mananciais hídricos e do Lago Paranoá¹³. Essa autora observa que, em paralelo ao crescimento da ocupação urbana em Brasília, a tecnocracia local desenvolveu uma sequência de planos na tentativa de articular a possibilidade de se gerar um conjunto urbanizado, não a partir da dispersão urbana, mas por vetores contínuos de expansão, reforçando o crescimento urbano na direção Sudoeste, no eixo Taguatinga /Gama, ao tempo

¹⁰ HOLSTON, James. **A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹¹ RIBEIRO, Gustavo Lins. **O capital da esperança: a experiência de trabalhadores na construção de Brasília**. Brasília: Editora UnB, 2008. P. 32

¹² BRITO, Jusselma Duarte de – **De Plano Piloto a metrópole: a mancha urbana de Brasília**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009. 346 f. Tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo. p. 33.

¹³ GONZALES, Suely Franco Netto – A gestão urbana do espaço habitado: o objeto e o método no caso do Distrito Federal. In PAVIANI, Aldo [et al.] (Eds.) – **Brasília 50 anos: da Capital à metrópole**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010. p. 175.

em que manteve as restrições já indicadas pelo PLANIDRO, na ocupação urbana da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá.

Ao tratar sobre o PEOT, Sérgio Ulisses Jatobá (2010) enfatiza a negação da dispersão urbana. Em que pese a interpretação de que esse plano retoma o ideário do anel sanitário que isolava o Plano Piloto¹⁴, assinala que a dispersão foi uma característica desestimulada pelo PEOT. Ao propor a criação de núcleos urbanos periféricos no eixo Sudoeste do Distrito Federal, sugeriu-se uma mancha urbana integrada, porém mantendo o anel sanitário, o que, do mesmo modo, preservava a Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá.

Dessa forma, vemos que o PLANIDRO aparece como indutor de uma ocupação dispersa no território, recomendando a ocupação de áreas afastadas da cidade central margeada pela Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá. Já o PEOT surge como defensor de uma ocupação contínua, que busca preencher espaços contíguos entre si no tecido urbano, sendo o eixo Sudoeste prevalente como vetor principal de crescimento pela relevância da infraestrutura nele já consolidada. Tanto o zoneamento do PLANIDRO quanto a indução da ocupação do eixo Sudoeste pelo PEOT, igualmente se apoiam sobre o ideário de preservação da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá e igualmente promovem a formação de espaços apartados da cidade central, o Plano Piloto.

Salienta-se que não é objetivo da presente comunicação a análise das propostas de expansão urbana de novas áreas do PLANIDRO e do PEOT, mas a análise das disposições desses planos no que tangenciam a questão da Bacia Hidrográfica do Paranoá como balizadora da ocupação urbana em suas recomendações, bem como as pressuposições relativas à exclusão urbana.

O PLANIDRO e as dinâmicas urbanas na Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá

O PLANIDRO (1970) buscou definir um conjunto de medidas no âmbito de um Zoneamento Sanitário que levou em consideração os cursos d'água da região, considerando o estabelecimento de critérios de uso das terras. Aponta que, em dez anos de existência, o núcleo central multiplicou-se com a criação das cidades satélites. Relata que “a essas expansões procurou-se atender com os serviços de abastecimento de água, utilizando-se de mananciais situados próximos às áreas.” Contudo, sabemos que as primeiras cidades satélites que orbitavam o Plano Piloto e nasceram pelas mãos do governo do Distrito Federal, quando da sua formação, não eram providas de sistema de abastecimento de água, tampouco de esgoto, que eram lançados a céu aberto¹⁵. As pessoas, durante a época da formação dessas cidades, moravam de maneira precária em barracões de madeira, não havia nem ao menos fossas, predominando a falta de higiene.

O PLANIDRO (1970) trazia a proposta de preservar os recursos hídricos ao apresentar critérios de ocupação de terras, ao tempo em que ressaltava o Lago Paranoá como elemento

¹⁴ JATOBÁ, Sérgio Ulisses – Crescimento urbano na metrópole de Brasília: potencial e limitações. In PAVIANI, Aldo [et al.] (Eds.) – **Brasília 50 anos: da Capital à metrópole**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010. p. 311-312.

¹⁵ RIBEIRO, Gustavo Lins – **O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília**. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2008.

decorativo e recreacional. Seu Zoneamento Sanitário representou o estabelecimento de diretrizes que podem significar uma tentativa de ordenamento territorial que, no contexto dos anos 70, constituiu uma estratégia que favoreceu a preservação do Plano Piloto com base em um viés sanitarista, o qual significava o reforço da política de urbanização que pretendia distantes subúrbios dormitórios para as populações de menor renda. Assim, foram definidos quatro casos básicos. (Figura 5):

- Áreas já ocupadas à época (branco);
- Áreas cuja ocupação seria prejudicial à preservação dos recursos hídricos (vermelho);
- Áreas cuja ocupação acarretaria problemas sanitários a serem equacionados e resolvidos (amarelo);
- Áreas cuja ocupação é recomendável nas condições da época (verde).

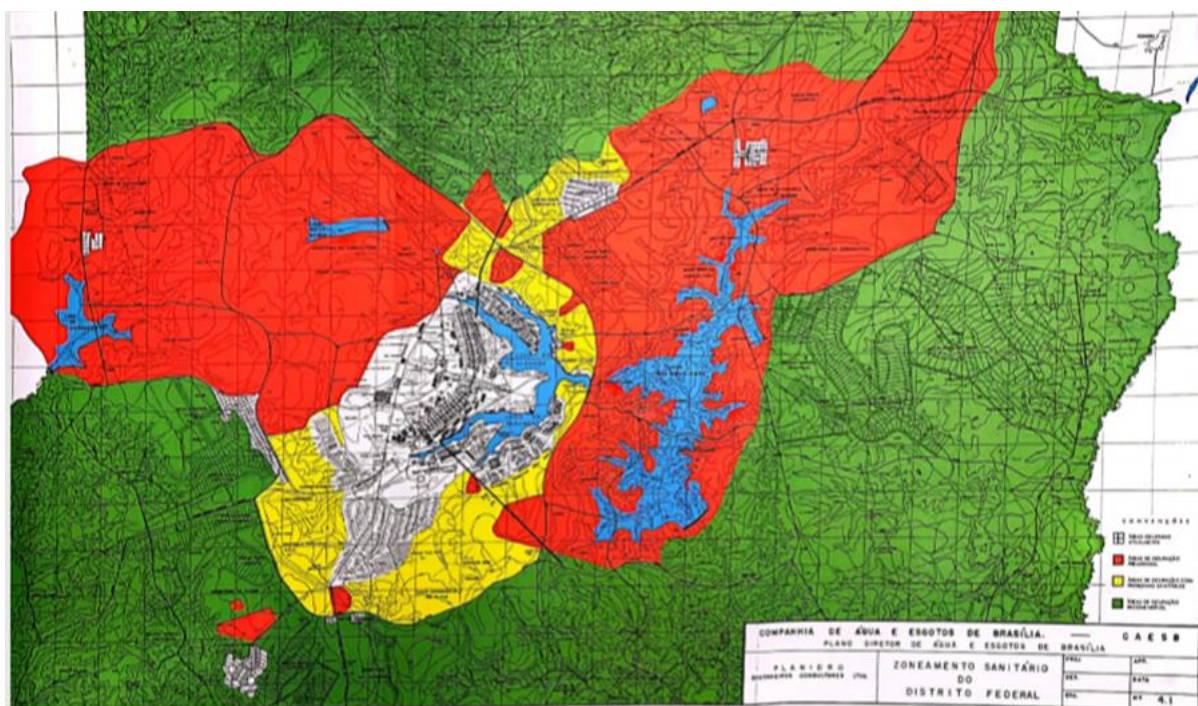


Figura 7 – Zoneamento Sanitário do Distrito Federal. Fonte: Governo do Distrito Federal (1970, p. 14).

As áreas com ocupação reputada como “prejudicial” correspondem às bacias dos lagos Descoberto e São Bartolomeu, bem como ao sistema Torto Santa Maria e aos sistemas que abastecem Gama e Sobradinho. Correspondem a áreas cuja ocupação necessitaria de altos investimentos pela necessidade de grandes obras¹⁶.

As áreas cuja ocupação significava “problemas sanitários” correspondem àquelas consideradas como prejudiciais, porém com problemas que seriam passíveis de resolução.

A cor verde, assumida como “ocupação recomendável”, representa a ocupação de áreas afastadas da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá, para as quais o PLANIDRO previa a inexistência de restrições de ordem sanitária. Proteger o meio ambiente carregava o

¹⁶ GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Plano Diretor de Águas, Esgotos e Controle de Poluição do Distrito Federal (PLANIDRO)**. São Paulo: Engenheiros Consultores Ltda., 1970. p. 13.

significado de recomendar que novas localidades ocupassem áreas o mais distantes possível do Lago Paranoá.

A análise de tais cores do mapa referente ao Zoneamento Sanitário do Distrito Federal do PLANIDRO foi feita, na Figura 8, com a sobreposição das localidades referentes à ocupação urbana no recorte temporal da década de 1970. Para identificação da série histórica referente à década de 1970, utilizamos as fontes: Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Habitação (SEDUH, 1970) e GEOPORTAL (1975). Os dados de renda foram baseados nos dados do PEOT¹⁷ (1977).

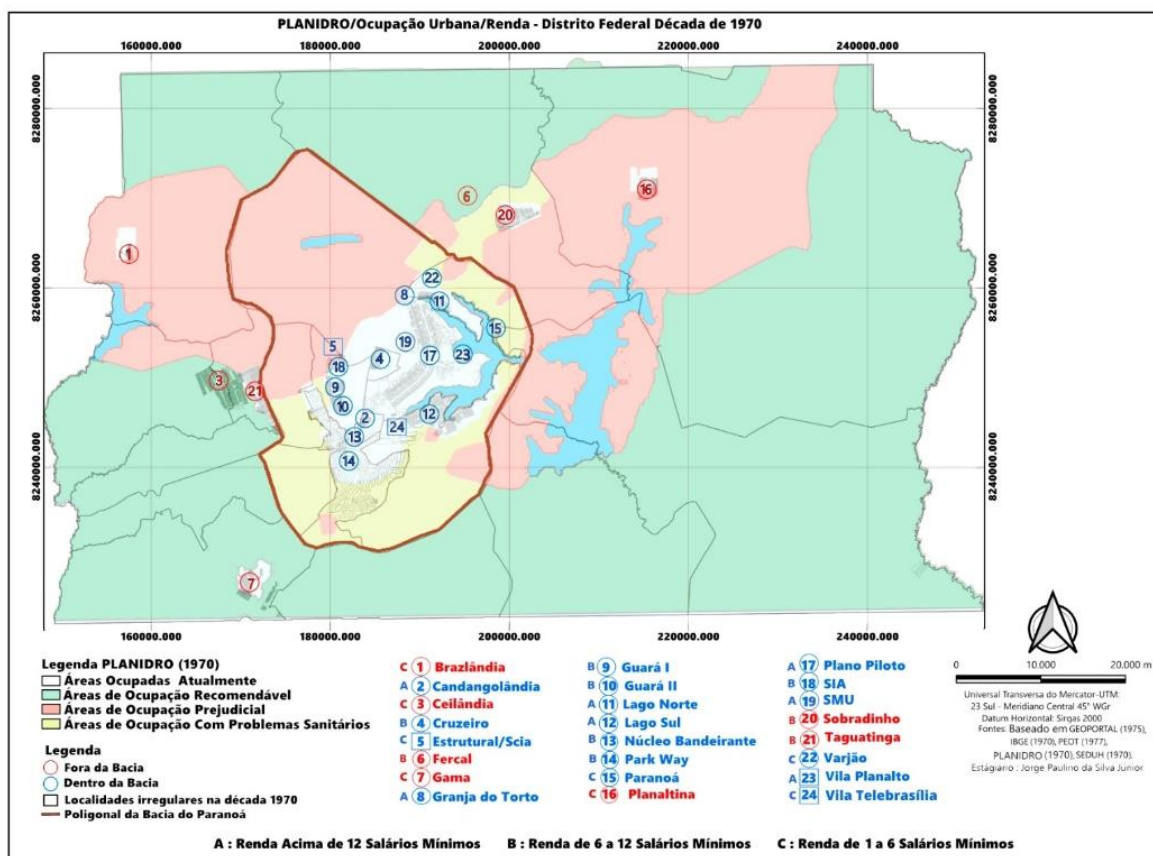


Figura 8 – Sobreposição da ocupação urbana no DF na década de 1970 sobre as cores do Zoneamento Sanitário do PLANIDRO. Fonte: elaborado pelas autoras com base em GEOPORTAL (1975), IBGE (1970), SEDUH (1970).

Cotejou-se a ocupação encontrada na década de 1970 com as cores do Zoneamento Sanitário do PLANIDRO. A análise mostra que a maior parte das localidades existentes na década de 1970, regulares e irregulares, ocupa o interior da poligonal da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá, ou seja, as áreas reservadas à cidade central (Gráfico 1).

¹⁷ GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – Plano Estrutural de Organização Territorial do Distrito Federal. Brasília: Secretaria de Planejamento do Distrito Federal, 1977.

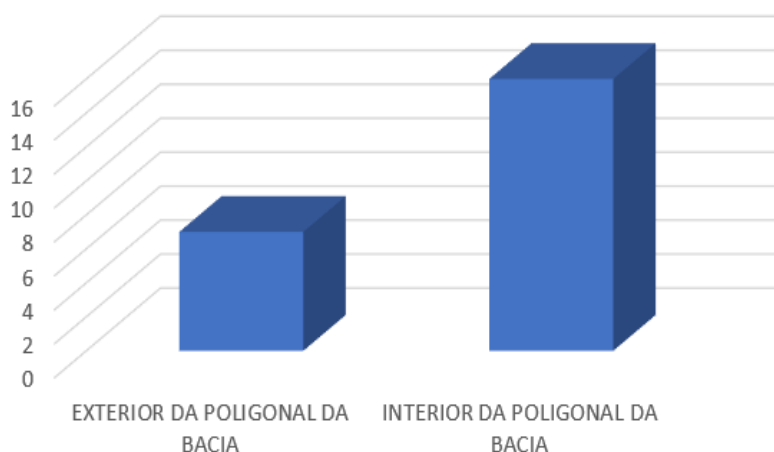


Gráfico 1 – Localidades do DF (década de 1970) quanto à posição na Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá. Fonte: elaborado pelas autoras.

Do total de localidades, apenas duas ocupam a área verde, de ocupação recomendável, Taguatinga e Ceilândia, sendo que o restante ocupa áreas que o PLANIDRO indicou a não ocupação (Gráfico 2). O menor número de localidades ocupando as áreas indicadas como “não ocupação” (amarelo, branco e vermelho) do Zoneamento do PLANIDRO indica que o planejamento pode seguir em sentido contrário à vontade da população, que, por opções de comodidade, mobilidade e até mesmo na tentativa do usufruto do direito à cidade, acaba por não ocupar as áreas determinadas pelos planos como “recomendável”. Por sua vez, a predominância dos grupos de renda baixa e média alta no exterior da bacia pode indicar certo sucesso do PLANIDRO em dar continuidade ao padrão de assentar as populações menos abastada nas áreas afastadas do Lago Paranoá e, conseqüentemente, do Plano Piloto. No interior da bacia, a maior parte das localidades ocupa áreas na cor branca (Gráfico 3). No exterior da bacia, vê-se a predominância de localidades, também na cor branca do Zoneamento Sanitário do PLANIDRO (Gráfico 4).

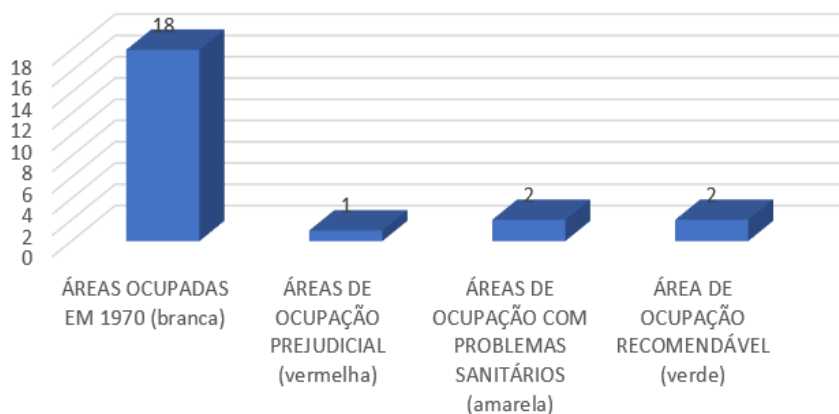


Gráfico 2 – Localidades do DF (década de 1970) quanto ao Zoneamento Sanitário do PLANIDRO. Fonte: elaborado pelas autoras.

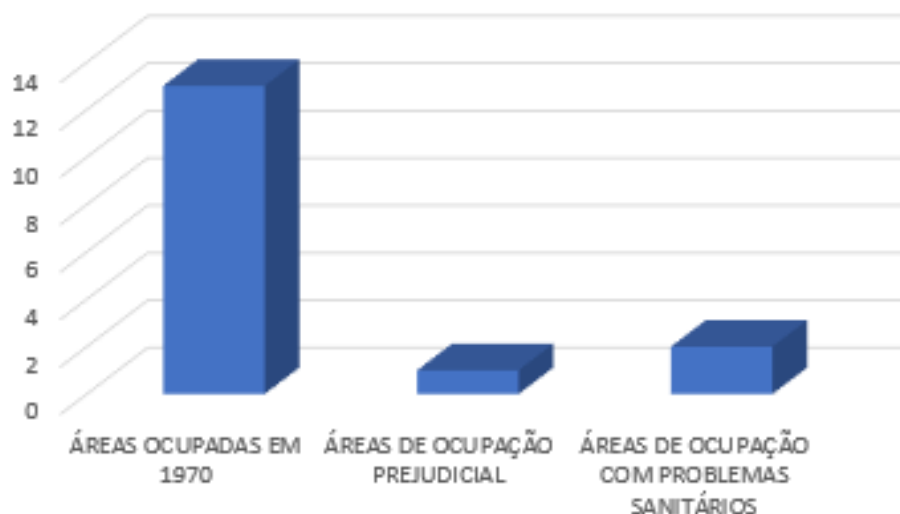


Gráfico 3 – Localidades do DF (década de 1970) quanto ao Zoneamento do PLANIDRO, considerando o interior da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá. Fonte: elaborado pelas autoras.



Gráfico 4 – Localidades do DF (década de 1970) quanto ao Zoneamento do PLANIDRO, considerando o exterior da poligonal da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá. Fonte: elaborado pelas autoras.

O PLANIDRO serviu de base para a elaboração do PEOT quando tratou da análise das alternativas de expansão urbana quanto à preservação dos recursos hídricos¹⁸, ao citar suas indicações de disciplinamento das áreas de proteção com uso integrado dos recursos naturais.

¹⁸ GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Plano Estrutural de Organização Territorial do Distrito Federal**. Brasília: Secretaria de Planejamento do Distrito Federal, 1977. Vol. 2, p. 341.

O PEOT e as dinâmicas urbanas na Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá

O PEOT, elaborado em 1977 e aprovado pelo Decreto nº 4.049, de 10 de janeiro de 1978, assim como o PLANIDRO, pretendeu dotar requisitos para a alocação dos novos assentamentos em Brasília. Elaborado no contexto do II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), que estabeleceu diretrizes para o desenvolvimento da região geoeconômica de Brasília, buscava preservar a cidade como centro político administrativo do país. Também fixava raízes no Programa de Desenvolvimento dos Cerrados para a Região Centro Oeste (POLOCENTRO) e no Programa de Desenvolvimento da Região Geoeconômica de Brasília (PERGEB), que objetivava minimizar o fluxo migratório para essa localidade.

Autodenominando-se o primeiro documento que dá início ao planejamento de ocupação do solo no DF, o PEOT faz uma análise das alternativas de expansão da mancha urbana por bacias hidrográficas¹⁹. Tendo tomado a preservação do Lago Paranoá como categoria de análise, procurou direcionar a ocupação futura no sentido de minimizar a estrutura dispersa e polinucleada existente e que havia sido reforçada pelo PLANIDRO, buscando um tecido urbano articulado e contínuo²⁰. Assim, acabou por reforçar o crescimento urbano na direção Sudoeste, mantendo as restrições para a ocupação urbana da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá.

Ao analisar os grupos de renda no Distrito Federal, o PEOT mostra disparidades entre as localidades. Os grupos de renda – divididos em A, B e C – foram consignados pelos limites²¹:

- A – Maior que 12 salários mínimos para o Plano Piloto e localidades que pertenciam à sua região administrativa;
- B – Entre 6 e 12 salários mínimos para Guará 1, Guará 2, Núcleo Bandeirante, Taguatinga e Sobradinho;
- C – De 1 a 6 salários mínimos para Sobradinho, Gama, Planaltina, Ceilândia e Brazlândia.

Essas faixas de renda são nomeadas pelo PEOT como classes: alta, média e baixa²². Reporta “fortes disparidades entre as frequências relativas às classes de renda no Plano Piloto e ao conjunto dos núcleos periféricos”²³. Afirma-se no PEOT que: “Em Brasília a população de renda alta concentra-se no Plano Piloto.”²⁴ e, quanto maior a distância externamente à Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá, mais baixa é a renda verificada. A Figura 9 mostra a sobreposição das localidades referentes à ocupação urbana na década de 1970 ao mapa de

¹⁹ GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – Plano Estrutural de Organização Territorial do Distrito Federal. Brasília: Secretaria de Planejamento do Distrito Federal, 1977. Vol. 2, p. 340-348.

²⁰ GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Histórico do PEDOT**. Brasília: Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Habitação, 2023.

²¹ GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Plano Estrutural de Organização Territorial do Distrito Federal**. Brasília: Secretaria de Planejamento do Distrito Federal, 1977. Vol. 1 p. 56-59; vol. 2, p. 173.

²² GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Plano Estrutural de Organização Territorial do Distrito Federal**. Brasília: Secretaria de Planejamento do Distrito Federal, 1977. Vol. 1, p. 56-59; vol. 2, p. 229.

²³ GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Plano Estrutural de Organização Territorial do Distrito Federal**. Brasília: Secretaria de Planejamento do Distrito Federal, 1977. Vol. 2, p. 175.

²⁴ GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Plano Estrutural de Organização Territorial do Distrito Federal**. Brasília: Secretaria de Planejamento do Distrito Federal, 1977. Vol. 2, p. 230.

renda do PEOT.²⁵ Os Gráficos 5 e 6 relacionam os dados de renda do PEOT à poligonal da bacia.

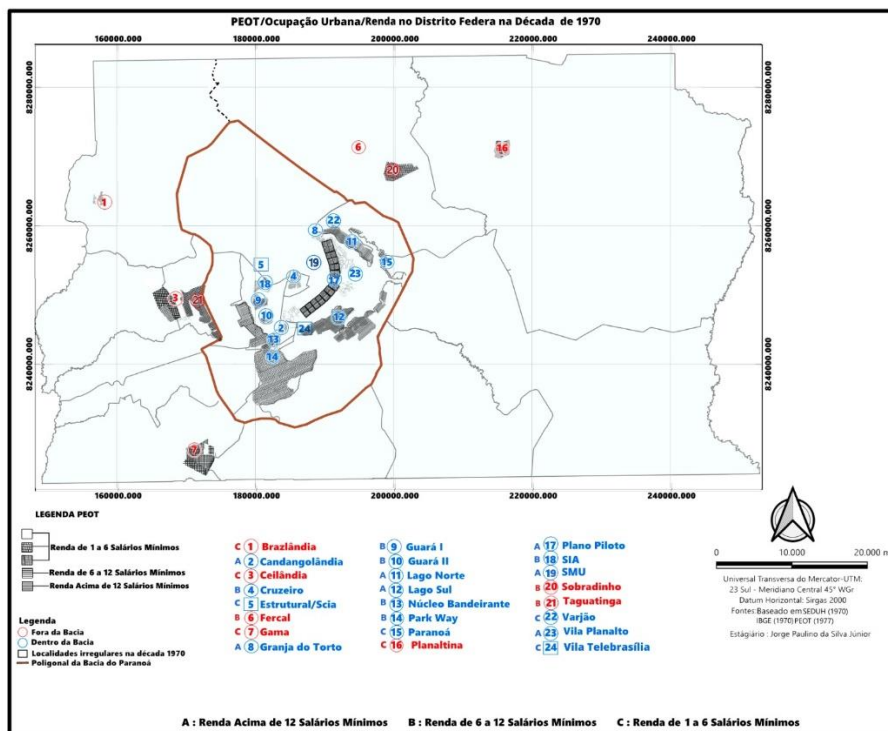


Figura 9 – Sobreposição da ocupação urbana no DF na década de 1970 sobre o mapa de renda do PEOT. Fonte: elaborado pelas autoras com base em GEOPORTAL (1975), IBGE (1970), PEOT (1977), SEDUH (1970).

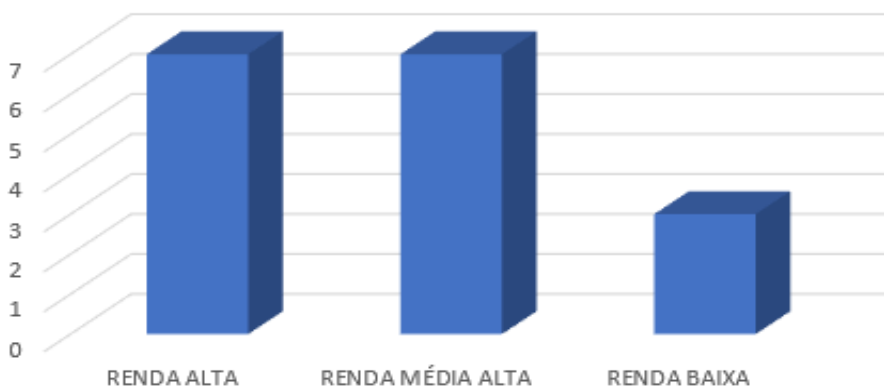


Gráfico 5 – Localidades em Brasília por grupos de renda (década de 1970) em relação ao interior da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá. Fonte: elaborado pelas autoras a partir do PEOT.

²⁵ GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Plano Estrutural de Organização Territorial do Distrito Federal**. Brasília: Secretaria de Planejamento do Distrito Federal, 1977. Vol. 1, p. 62.

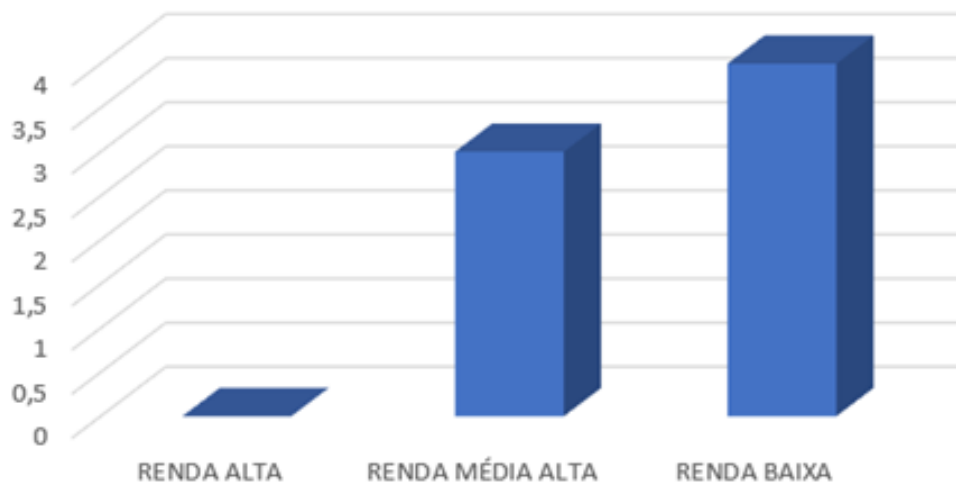


Gráfico 6 – Localidades em Brasília por grupos de renda (década de 1970) em relação ao exterior da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá. Fonte: elaborado pelas autoras a partir do PEOT.

Assim, vemos que os grupos de renda ao se movimentarem no território podem ter reforçado que: “as cidades satélites passaram a funcionar como polos de absorção dos migrantes de baixa renda”²⁶ e que “a renda populacional ainda se concentra muito no Plano Piloto”²⁷. A análise do PEOT, portanto mostra um alto nível de concentração e homogeneidade de empregos na cidade central, sugerindo um processo de relação centro periferia que “só favorece à classe de renda mais elevada”²⁸. A descentralização dos grupos de renda parece não ter sido acompanhada da desconcentração de postos de trabalho, em uma tendência concentradora que o PEOT tentou corrigir ao recomendar medidas que viessem a favorecer a descentralização de serviços. A descentralização asseguraria as funções político-administrativas da capital e a preservação da Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá, através do controle rigoroso da ocupação e intensificação de uso.

Considerações finais

O nexos entre Bacia Hidrográfica e território pode constituir caminho para entender as transformações na cidade e seu conteúdo histórico, os quais se dão a conhecer por meio do estudo dos saberes envolvidos na questão das águas, das concepções das bacias hidrográficas e o papel que desempenham no ordenamento urbano.

A análise das dinâmicas urbanas na Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá, por meio de planos como o PLANIDRO e o PEOT, revela uma Brasília implantada como reflexo de um controle governamental que acabou por legitimar uma política de afastamento das populações menos favorecidas para áreas externas à poligonal da bacia, fator que pode suscitar críticas relativas às implicações de injustiça social.

²⁶ GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Plano Estrutural de Organização Territorial do Distrito Federal**. Brasília: Secretaria de Planejamento do Distrito Federal, 1977. Vol. 2, p. 27.

²⁷ GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Plano Estrutural de Organização Territorial do Distrito Federal**. Brasília: Secretaria de Planejamento do Distrito Federal, 1977. Vol. 2, p. 35.

²⁸ GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Plano Estrutural de Organização Territorial do Distrito Federal**. Brasília: Secretaria de Planejamento do Distrito Federal, 1977. Vol. 1, p. 55.

O PLANIDRO surge como indutor de uma ocupação espaçada ao dispor as áreas de ocupação recomendável em espaços dispersos no território, externos à Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá. Por sua vez, o PEOT aponta para um viés de ocupação contínua, preenchendo espaços contíguos no tecido urbano entre o Plano Piloto e as cidades satélites no sentido Sudoeste, o que também acena para uma tentativa de descentralizar a cidade para espaços externos à bacia. Tanto as diretrizes de um quanto do outro apontam para um viés de proteção do Lago Paranoá, sendo que ambos indicam, também, a periferização com o confinamento do Plano Piloto.

Na análise das dinâmicas urbanas na Bacia Hidrográfica do Lago Paranoá, vimos que ela serviu de suporte para o discurso de proteção dos recursos hídricos, na década de 1970, ao tempo em que revelou especificidades que reforçam, de modo singelo e agudo, as disparidades entre os grupos sociais e como ocupam o território. Daí a intenção de contribuição desse trabalho para as discussões que tenham a expansão urbana e o planejamento como objeto de debate, buscando melhor entendimento de como a cidade vivencia seus aspectos físicos, ambientais e sociais de acesso ao solo urbano.

Bibliografia

BELCHER, Donald J. [et al.] – **Relatório técnico sobre a nova capital da república**. Rio de Janeiro: Dasp, 1955.

BRITO, Jusselma Duarte de – **De Plano Piloto a metrópole: a mancha urbana de Brasília**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009. 346 f. Tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo.

CAMPOS, Neio – A segregação planejada. In PAVIANI, Aldo (Org.) – **A conquista da cidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010. p. .

CONSERVA, Catia Santos; ANDRADE, Liza Maria Souza; DERNTL, Maria Fernanda – Cidade e natureza: Lago Paranoá, história e modernidade na paisagem de Brasília. **14º Seminário DOCOMOMO**. Belém: DOCOMOMO, 2021.

COSTA, Lucio – **Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Rio de Janeiro: Propriedade do Autor, 1957.

CRULS, Luiz – **Comissão de estudos da nova capital da união: relatório parcial**. Rio de Janeiro: C. Schmidt, 1896.

DERNTL, Maria Fernanda – Brasília e suas unidades rurais: planos e projetos para o território do Distrito Federal entre fins da década de 1950 e início da década de 1960. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo: Nova Série. 28 (2020), p. 1-32.

FONSECA, Fernando Oliveira (Org.) – **Olhares sobre o Lago Paranoá**. Brasília: Secretaria do Meio Ambiente do Distrito Federal, 2001.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Plano Diretor de Águas, Esgotos e Controle de Poluição do Distrito Federal (PLANIDRO)**. São Paulo: Engenheiros Consultores Ltda., 1970.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Plano Estrutural de Organização Territorial do Distrito Federal (PEOT)**. Brasília: Secretaria de Planejamento do Distrito Federal, 1977.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Distrito Federal, o berço das águas**. Brasília: Secretaria de Meio Ambiente e Recursos Hídricos do Distrito Federal, 2004.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – **Histórico do PEDOT**. Brasília: Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Habitação, 2023.

GONZALES, Suely Franco Netto – A gestão urbana do espaço habitado: o objeto e o método no caso do Distrito Federal. In PAVIANI, Aldo [et al.] (Eds.) – **Brasília 50 anos: da Capital à metrópole**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010. p. .

GOUVÊA, Luiz Alberto – A capital do controle e da segregação social. In PAVIANI, Aldo (Org.) – **A conquista da cidade movimentos populares em Brasília**. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010. p. . (Coleção Brasília.)

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – **Patrimônio em transformação: atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília**. Brasília: Superintendência do IPHAN no Distrito Federal, 2016.

JATOBÁ, Sérgio Ulisses – Crescimento urbano na metrópole de Brasília: potencial e limitações. In PAVIANI, Aldo [et al.] (Eds.) – **Brasília 50 anos: da Capital à metrópole**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010. p. .

MENEZES JÚNIOR, Antônio; SINOTI, Marta L.; SARAIVA, R. C. F. – Histórico. In FONSECA, F. O. (Org.) – **Olhares sobre o Lago Paranoá**. Brasília: Secretaria de Meio Ambiente e Recursos Hídricos, 2001. p. 25-42.

MOTA, Suetônio – **Introdução à engenharia ambiental**. Rio de Janeiro: ABES, 2006.

NOVACAP – **Revista Brasília**. Brasília: NOVACAP, 1957-1960.

RIBEIRO, Gustavo Lins – **O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília**. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2008.

SENRA, Nelson (Org.) – **Veredas de Brasília: as expedições geográficas em busca de um sonho**. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

TAVARES, Jefferson Cristiano – **Projetos para Brasília: 1927- 1957**. Brasília: IPHAN, 2014.

TAVARES, Joaquim Alfredo da Silva – **Brasília agrícola: sua história**. Brasília: Instituto Interamericano de Cooperação para a Agricultura, 1995.

Santa Casa de Misericórdia de Fortaleza: aspectos históricos da instituição, de sua arquitetura e inserção contemporânea na cidade

Lívia Maria de Assis Moreira Siqueira

Universidade Presbiteriana Mackenzie/ PPGAU - UPM
arquiteta.liviasiqueira@gmail.com

José Geraldo Simões Júnior

Universidade Presbiteriana Mackenzie/ PPGAU - UPM
josegeraldo.simoes@mackenzie.br

Resumo: As Misericórdias são instituições políticas, que denunciaram o discurso da pobreza, mas unificaram sua manifestação de piedade. Seguindo o mesmo modelo das instituições de Portugal, que a originaram, as Santas Casas brasileiras tem um importante papel no território e na simbologia da assistência do país. A Santa Casa de Misericórdia de Fortaleza, é um hospital geral filantrópico de 176 anos, o primeiro da cidade, localizado no bairro onde se originou e se desenvolveu a cidade de Fortaleza, sendo hoje um Patrimônio Histórico-Cultural do Município. O artigo apresenta resultado de pesquisa sobre esta instituição através de pesquisas bibliográficas e visitas em instituições públicas e de saúde, onde são abordadas a sua arquitetura, inserção urbana e seus atributos históricos que fazem com que seja hoje um referencial importante para o patrimônio cultural da cidade de Fortaleza.

Palavras-chave: Santa Casa de Misericórdia, história, arquitetura hospitalar, Fortaleza, políticas de saúde.

Introdução

A Casa de Misericórdia é um conjunto edificado, de espaços com múltiplas funções, que reúnem usos administrativos, religiosos e assistenciais e atuam a partir de doações para amparar alguns indivíduos. Durante o reino de D. Manuel I, entre 1495 e 1521, havia a intenção de exercer maior controle real sobre as instituições de caridade de Portugal, para evitar irregularidades nos bens reais. Neste contexto, as Misericórdias surgiram como um projeto político-imperial de confrarias de leigos católicos, para expandir e dominar territórios e a fé verdadeira.

Após a implantação da primeira Misericórdia, a de Lisboa, houve a projeção das fronteiras sociais e a concessão de privilégios reais, para a estruturação institucional das demais Misericórdias de Portugal. No Brasil, as Misericórdias foram sendo implementadas a partir de 1539, mas sua expansão pelo território aconteceu somente após o século XIX:

As Misericórdias do Brasil esperaram que se iniciasse a colonização efetiva do território, e por todo o Período Moderno formaram-se novas Misericórdias, embora com ritmos peculiares, nem sempre coincidentes com a valorização econômica das suas diferentes regiões, conforme demonstrou Renato Franco, que observou que as Misericórdias à imagem e semelhança das da metrópole, como as do Rio de Janeiro e Salvador da Bahia, foram de certo modo atípicas, nem sempre se criando Misericórdias nos territórios de colonização mais recente¹.

Inicialmente fundadas como espaços de caridade, as Misericórdias brasileiras tiveram sua criação diretamente ligadas também à administração de hospitais e hoje, além de terem uma grande importância simbólica, configuram-se como uma importante rede hospitalar para todo o país.

No tocante à arquitetura, as Misericórdias são edificações utilitárias, independentes e heterogêneas, construídas seguindo às influências construtivas da época, com semelhanças entre si de modo geral, principalmente se levarmos em consideração as características europeias das fachadas e elementos decorativos. No entanto, dada a diversidade e amplitude do país, não há padronização nas estruturas hospitalares das Santas Casas. Em relação ao contexto urbano, as cidades onde as Misericórdias eram implantadas se expandiam com essas instituições, dado que as atividades que essas confrarias produziam influenciavam o uso dos espaços públicos ao redor, e assim, cemitérios, escolas, asilos ou igrejas se inseriam próximos às Misericórdias.

Em Fortaleza, a criação da Misericórdia, apesar de ter sido de uma ideia de 1839, só ocorreu em 1847, quando já havia diversas outras instituições congêneres no país. Assim como as demais, fundada já como hospital, a Santa Casa de Misericórdia de Fortaleza (SCMF) possuía 80 leitos, sendo uma edificação de grande porte para as construções da época na cidade. Sendo uma instituição de cunho espiritual, mas de caráter laico, a Misericórdia de Fortaleza se constituiu na pedra fundamental para a construção da rede hospitalar de Fortaleza.

¹ SÁ, Isabel dos Guimarães, 1958. **As Misericórdias Portuguesas, séculos XVI a XVIII** / Capítulo 1, 2 e 5. Isabel dos Guimarães Sá. - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. ISBN; 978-85-255-1306-2.

Este texto busca reconhecer o contexto em que foi inserido a SCMF, através de pesquisas bibliográficas, análises de livros, teses e dissertações relacionadas às Misericórdias de Portugal, do Brasil e do Ceará, e assim contribuir para o estudo desta instituição, assim como identificar sua inserção urbana, histórica e contemporânea. Além disso, foram realizadas pesquisas exploratórias, considerando um recorte de 1839 aos dias atuais, com visitas à própria Santa Casa, ao Arquivo Permanente do Estado do Ceará, à Biblioteca Estadual do Ceará e à Biblioteca da Universidade de Fortaleza, e com solicitações diretas via e-mail ou telefone à órgãos relacionados à área de saúde.

Desta forma, esse estudo apresenta registros arquitetônicos e urbanísticos pouco explorados, que podem promover reflexões sobre outras instituições semelhantes, mas principalmente compor pesquisas históricas sobre as Santas Casas e suas influências em escala regional ou nacional.

Desenvolvimento

A inserção urbana da Santa Casa de Misericórdia de Fortaleza

A história da colonização de Fortaleza, assim como a de muitas cidades brasileiras, é relacionada à expulsão, etnocídio e exploração dos povos nativos e assim, pela sua localização, teve o mar como elemento norteador de sua formação e desenvolvimento e o Centro como bairro mais antigo. A cidade estabeleceu-se próximo ao Forte que deu o nome à cidade e onde a cidade se desenvolveu, e ao Riacho Pajeú, portanto, a inserção urbana da SCMF também perpassa pela história do Centro de Fortaleza, visto que esse é o bairro de sua locação.

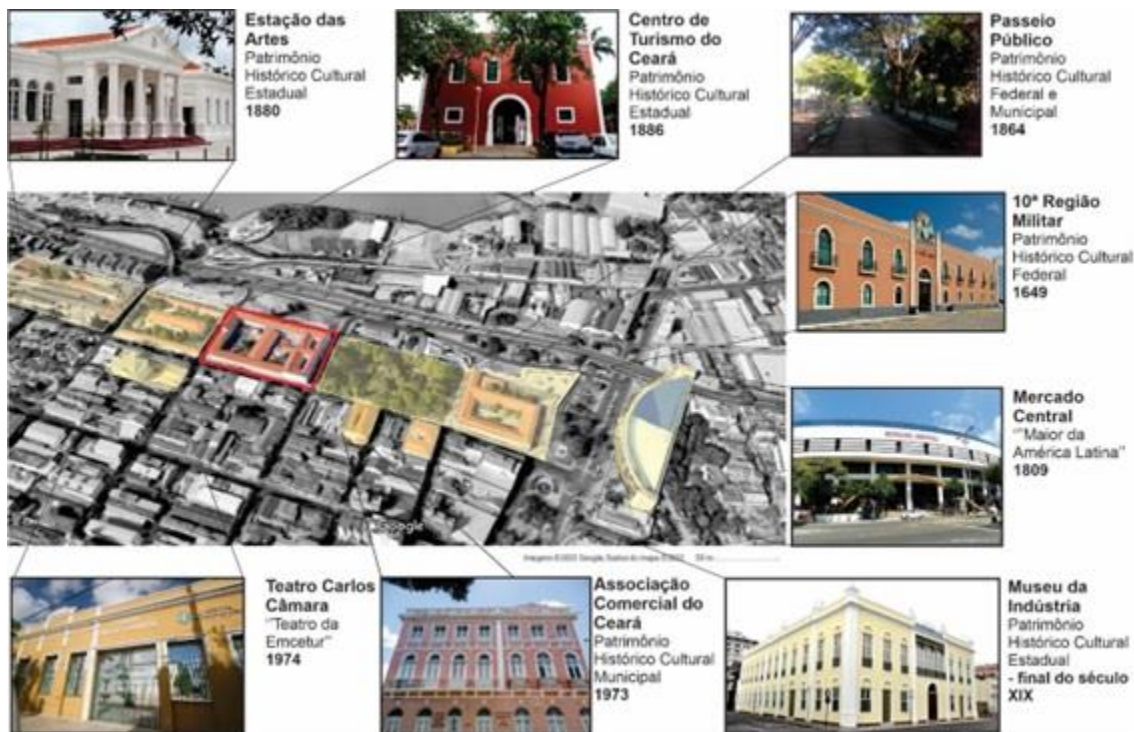
Na época da implantação da Misericórdia, só existia a Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção como edificação relevante do entorno e aos poucos foram se configurando a Praça da Manobra, a Cadeia Pública e o Cemitério São João Batista. No entanto, somente a partir de 1920 que houve uma significativa expansão urbana, caracterizada pelo surgimento de novos bairros, pela abertura de novas ruas e pelos novos planos para desenvolvimento da cidade. Segundo Souza (1978), dados censitários atestam crescimento populacional de 129,4%, entre 1920 e 1940, quando houve um grande fluxo migratório e a população da cidade foi aumentando.



Figura 1 – Santa Casa de Misericórdia (1932).
Fonte: Arquivo Nirez

E assim, até 1950, o Centro era um bairro que produzia um grande fluxo local e uma multiplicidade de usos, porém, com a industrialização e as demais mudanças urbanas que ocorriam na cidade, a população distribuía-se dispersamente com a criação de novos centros comerciais. Assim, aos poucos, Centro histórico da cidade ia perdendo sua qualidade urbana. Como um planejamento urbano mais apurado não conseguia ser concretizado, a cidade e o bairro Centro foram enfrentando as dificuldades típicas de um confronto comum e previsível: o antigo e o moderno; o necessário e o supérfluo; as tradições e a modernidade; o preservar e o destruir; o funcional e o artístico².

² SOUZA, Antonio Gilberto Abreu de, 1960- **Arquitetura neoclássica e cotidiano social do Centro Histórico de Fortaleza [manuscrito]: da Belle Époque ao ocaso do início do século XXI** / – 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-8Z8P5V>. Acesso em: 15 de abril de 2021.

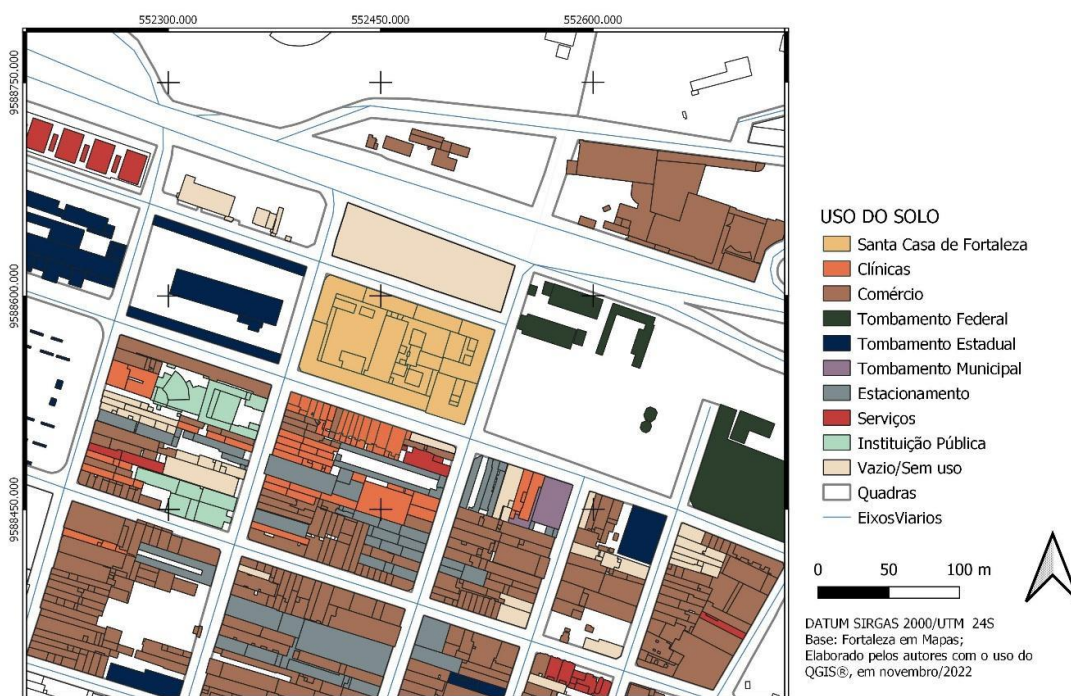


Mapa 1 – Instituições que compõem o corredor histórico-cultural atual da Santa Casa.
 Fonte: SIQUEIRA, 2023,p.128.

Segundo o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDUFOR) de 1992, em 1969 Centro caracterizou-se como um terminal de transferência entre as áreas de serviços, a população de Fortaleza distribuía-se de forma radial concêntrica, concentrada em torno da área central, mas a expansão da cidade não conectava o bairro às novas áreas. Diante desses problemas, aos poucos as instituições governamentais saíram da região, descaracterizando também o bairro enquanto centro administrativo. Contudo, as edificações históricas circunjacentes à Santa Casa começaram seus processos de tombamento e daí em diante, os novos planos urbanísticos tiveram pouca atuação no bairro.

Diante disso, hoje, mesmo que situado em uma área de degradação, a Misericórdia faz parte de um corredor histórico-cultural ainda preservado, o que indica a relevância e potencial de toda área. O corredor é composto pelos seguintes edifícios: Mercado Central, inaugurado em 1809; 10ª Região Militar, antiga Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, patrimônio histórico-cultural federal, de 1649, que deu início à história da capital; Passeio Público, a primeira praça da cidade, patrimônio histórico-cultural municipal, de 1864; Emcetur – Antiga Cadeia Pública –, de 1866, também patrimônio histórico-cultural estadual; Estação das Artes – antiga Estação João Felipe –, de 1880, patrimônio histórico-cultural estadual; Museu da Indústria, antiga sede dos Correios, patrimônio histórico-cultural estadual; Associação Comercial – que já foi o *Club Cearense* no final do século XIX – também patrimônio histórico-cultural municipal; e Teatro Carlos Câmara, de 1974.

Outro ponto a ser destacado é a mudança das tipologias das edificações do seu entorno. Considerando um raio de aproximadamente 300 metros, podemos corroborar a influência da SCMF nos novos usos das edificações mais próximas. Os sobrados e instituições que existiam nos anos anteriores, foram substituídos por diversas clínicas populares, de atendimento ambulatorial e de realização de exames laboratoriais e de imagem, que complementam o atendimento realizado na Santa Casa.



Mapa 2 – Uso do solo do entorno atual da Santa Casa de Misericórdia de Fortaleza.
 Fonte: SIQUEIRA, 2023, p.133.

De 1861, ano da sua fundação até os dias atuais, a Misericórdia conecta-se a uma cidade diferente e ainda possui potencial para acompanhar mais modificações e desenvolver-se com os demais patrimônios do centro. Toda a sua área faz parte de novos planos urbanísticos da Prefeitura e do Estado, como o “Fortaleza 2040” e o “Ceará 2050”.

Conforme o Plano Diretor de Fortaleza (Lei n.º 62/2009), a Santa Casa pertence à Zona de Ocupação Preferencial 1 (ZOP 1), que se caracteriza pela disponibilidade de infraestrutura e serviços urbanos e pela presença de imóveis subutilizados ou não utilizados. Assim, segundo a Lei Complementar n.º 62/2009:

Art. 80 - São objetivos da Zona de Ocupação Preferencial 1 (ZOP 1):
 I - possibilitar a intensificação do uso e ocupação do solo e a ampliação dos níveis de adensamento construtivo, condicionadas à disponibilidade de infraestrutura e serviços e à sustentabilidade urbanística e ambiental; II - implementar instrumentos de indução do

uso e ocupação do solo, para o cumprimento da função social da propriedade; III - incentivar a valorização, a preservação, a recuperação e a conservação dos imóveis e dos elementos característicos da paisagem e do patrimônio histórico, cultural, artístico ou arqueológico, turístico e paisagístico; IV - prever a ampliação da disponibilidade e recuperação de equipamentos e espaços públicos; V - prever a elaboração e a implementação de planos específicos, visando à dinamização socioeconômica de áreas históricas e áreas que concentram atividades de comércio e serviços; VI - promover a integração e a regularização urbanística e fundiária dos núcleos habitacionais de interesse social existentes; VII - promover programas e projetos de habitação de interesse social e mercado popular³.

Analisar os parâmetros e características urbanísticas que envolvem a Santa Casa e o bairro em que ela se situa, permite uma possibilidade de ampliação dos discursos referentes a esta instituição. A abordagem histórica da cidade, do bairro e da instituição demonstra o desenvolvimento das políticas urbanas e da rede assistencial em si. A Misericórdia conseguiu se manter no seu território inicial mesmo depois de todos esses anos, em meio as limitações de gestão e planejamento comuns em Estabelecimentos Assistenciais de Saúde (EAS) e conseguiu se desenvolver e expandir sua influência para outras edificações, porém “a história nunca é definitiva, reescreve-se continuamente a partir de cada presente, de cada circunstância cultural, a partir das convicções de cada historiador”, conforme citou Marina Waisman.

A arquitetura da Santa Casa de Misericórdia e seu patrimônio

A Santa Casa faz parte do Complexo da Misericórdia de Fortaleza, composto pela SCMF, pela Casa de Saúde Eduardo, pelo Hospital Psiquiátrico São Vicente de Paulo e pelo Cemitério São João Batista. O Complexo, portanto, é composto por uma rede edificada de três hospitais e um cemitério, fornecendo uma variedade e complexidade de serviços.

A Casa de Saúde Eduardo Salgado, é uma ala particular dentro da Santa Casa, de 26 leitos, destinada a pacientes cirúrgicos, que surgiu como fonte de receita para a manutenção das demais dependências da instituição.

Já o Hospital Psiquiátrico São Vicente de Paulo, foi inaugurado em 1886, após doações em dinheiro para sua obra e funcionamento e também doação do terreno. Possui 130 leitos, 02 pavimentos, cuja proposta era ambiente agradável e em harmonia com a natureza, proposto pela moderna psiquiatria, era de encontrar um local que estivesse distante dos olhares dos moradores da cidade, por isso, não está locada próximo à Santa Casa. Hoje realiza a regulação de pacientes que já passaram pela emergência de outro hospital da cidade.

³ FORTALEZA. **Lei Complementar nº062, de 02 de fevereiro de 2009.** Disponível em: https://urbanismoemeioambiente.fortaleza.ce.gov.br/images/urbanismo-e-meio-ambiente/catalogodeservico/pdp_com_alteracoes_da_lc_0108.pdf Acesso em 20 de outubro de 2022.

Segundo Russel-Wood (1981), um dos privilégios concedidos, talvez o mais importante deles, conferia à Irmandade o monopólio dos enterros, que “era a fonte lucrativa de renda, e a Misericórdia conservou esse privilégio zelosamente”. Antes da existência de espaços destinados ao sepultamento dos mortos na Capital, até 1828, os ricos que morriam eram colocados nas paredes das igrejas. Foi inaugurado em 1866, como novo campo santo da cidade e possui 92 mil m², 25 mil túmulos, dentre eles de personalidades da cidade, com três planos, capela, gavetas e túmulos coletivos e privados. O objetivo da Santa Casa com a contratação da administração do Cemitério, era conseguir uma renda permanente que seria aplicada para o Hospital Psiquiátrico São Vicente, que ainda na época, ainda não havia sido construído.

No entanto, a Santa Casa é a única dentre as quatro instituições que é considerado Patrimônio Histórico da cidade, foi o primeiro hospital de Fortaleza e até hoje ocupa um lugar importante na assistência à saúde da cidade.

Ressaltando inicialmente a área exterior da edificação, pela época de sua implantação, em 1861, não só a Santa Casa, como toda a cidade de Fortaleza, tinha em suas estruturas, elementos da arquitetura neoclássica e eclética. No entorno da SCMF, enquanto os sobrados e casarões estavam sendo vendidos, reformados ou demolidos, a instituição ainda resistia às suas características estilísticas e sua monumentalidade.

Já nos seus primeiros anos, as fachadas da Misericórdia eram caracterizadas pelas suas platibandas com cornijas em um prédio térreo simples com diversas esquadrias lineares, e posteriormente, lajes impermeabilizadas, assim como diversos outros elementos que ao longo do tempo reforçaram as características da instituição e a evolução construtiva da cidade. Para tanto, selecionamos a fachada principal para análise de cada um desses elementos. Esta Fachada Leste, faz parte da área tombada pelo município e constitui o acesso principal à área administrativa. Caracterizada por elementos do ecletismo, esta fachada representa a monumentalidade explicitada no início da implantação da Santa Casa e reforçada pela planta geral que ocupa uma quadra. Nesta fachada, as aberturas, as falsas balaustradas, as cimalkas, os batentes nas portas de entrada, o aparelhamento das fachadas, as esquadrias com bandeira (que hoje não são só de madeira, vidro e metal, mas também de PVC) estão presentes, da mesma maneira que a platibanda ornamentada. Varandas com lajes de piso mistas, formadas por tijolos com perfis metálicos, e a cobertura, que se preservou simples – mesmo com a implantação de novos blocos –, e a dificuldade de compatibilização das estruturas mais antigas com as novas que, pela própria conformação do terreno em níveis diferentes, também apresenta outros obstáculos. Constituída estruturalmente por tesouras de madeira e telhado cerâmico, áreas forradas em gessos, lambris e madeira, a cobertura só fica visível se vista de dentro da edificação.

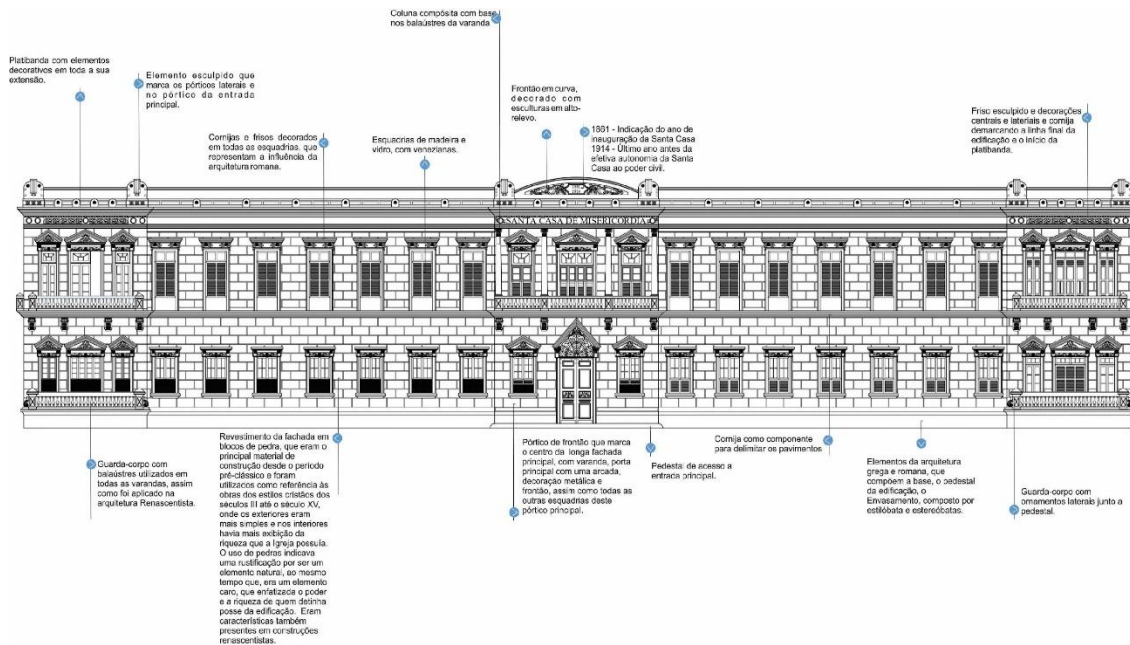


Figura 2 – Análise da Fachada Principal da SCMF.
 Fonte: SIQUEIRA, 2023, p.149.

Já em relação a sua estrutura interna, de acordo com Vasconcelos (1994), nos anos de 1930, 1932 e 1936, respectivamente, a Santa Casa inaugurou um pavilhão na área oeste da Santa Casa para o atendimento dos tuberculosos, instalou na instituição o primeiro pronto-socorro da cidade de Fortaleza, e inaugurou o serviço de clínica ambulatorial. Tais modificações de serviços e atendimentos refletiram-se nos fluxos, acessos e estruturas da edificação.

Outra intervenção de destaque ocorreu em 1969, segundo os documentos da Secretaria do Município, quando houve a demolição de parte da ala sul, para a construção de dois pavimentos e um porão. Logo depois, em 1971, ocorreu a inauguração da parte nordeste com três andares e um subsolo, que compunham áreas de diagnóstico e terapia, de ambulatório, de internação e de apoio logístico.

No entanto, entre as plantas baixas encontradas durante a pesquisa, o registro arquitetônico mais antigo é de uma reforma de 1980, quando a SCMF já tinha 119 anos. Tais plantas eram incompletas e demonstravam poucas características a serem comparadas com as plantas posteriores, podemos destacar, no entanto, a importância do seu caráter espiritual, reforçado pela locação da Capela da Medalha Milagrosa, que já ficava na parte central do hospital e até hoje encontra-se na mesma área, e realiza cerimônias como Missas dominicais, novenas, vias sacras e outras.

Santa Casa, é um hospital de grande porte, que atualmente possui 16.560,12 m² de área construída, distribuída em um terreno de 8.677,85 m² nos seus cinco pavimentos. Tal

configuração física é resultado de uma obra de 1920, do projeto do arquiteto italiano Paschoal Fiorillo, dos quais se verifica a preservação dos blocos mistos na parte interna, se compararmos com os primeiros registros de 1980, de alguns pisos e da estrutura simétrica e formal anterior. Além disso, identifica-se elementos neoclássicos e ecléticos na fachada, que corroboram com a forte influência cultural europeia na cidade.

Juntamente com a Casa de Saúde Eduardo Salgado – que fica dentro da estrutura da instituição, constituindo-se como uma ala particular do hospital –, o hospital possui 291, dos quais 263 encontram-se na Santa Casa e 28 na Casa de Saúde Eduardo Salgado e prestam atendimento de baixa, média e alta complexidade.

Somente em 2006, tardiamente, se considerarmos o tombamento das edificações do seu entorno, a SCMF foi tombada como patrimônio histórico-cultural do município. No entanto, só parte da estrutura foi considerada para o tombamento – a mais antiga –, que corresponde à área Leste, incorporada à região tombada do Passeio Público. A área preservada diferencia-se pelas pinturas das fachadas, amarelas em quase sua totalidade, enquanto as demais, que são cor-de-rosa e cinzas, foram aquelas que não foram tombadas.

Em uma análise atual, mais ligada à arquitetura para a saúde, seguindo as definições de setores da RDC 50, de 21 de fevereiro de 2002, no primeiro pavimento, encontram-se áreas administrativas, áreas de apoio técnico, de diagnóstico e terapia, e de internação. Enquanto no segundo pavimento há basicamente somente áreas do setor de diagnóstico e terapia, mas também consta áreas de ensino e pesquisa, como o auditório. Já em relação a seus fluxos, a edificação possui diversos acessos, que apesar de circundarem todo o prédio – principalmente se considerarmos pavimento térreo, primeiro e segundo pavimentos –, por vezes se confundem, dado os desníveis da edificação e sua setorização. Ciente de que uma boa disposição de fluxos hospitalares diminui os conflitos e falhas operacionais e facilita a fluidez necessária de certos deslocamentos, a distribuição de rampas, escadas e elevadores da SCMF apresenta certos desafios aos usuários, o que configura um problema a nível estrutural, que pode ser resolvido não só com intervenções de arquitetura, como também de comunicação visual e processos de serviço.

Diante disto, é importante indicarmos as limitações e o potencial que a própria tipologia histórica oferece. Dentre esses potenciais, destacamos alguns elementos internos que são importantes referenciais da arquitetura histórica da instituição, como ladrilhos hidráulicos, arcos entre os acessos e os pátios internos, e cobogós. No entanto, é importante discutir o quanto frágil é a instituição do ponto de vista de gestão, dado que, como um ambiente hospitalar, a SCMF, não possui um planejamento concreto de preservação e manutenção das suas áreas, assim como não segue o último Plano Diretor Hospitalar apresentado. Para a criação e desenvolvimento de um EAS, deve ser prevista uma área de ampliação, visto que a obra torna-se objeto dinâmico e passível de modificações depois de finalizada e, como tal, é necessário que a atualização de seus espaços esteja baseada em componentes como expansão, fluxos, flexibilidade, funcionalidade, humanização e segurança.

Considerações Finais

A Santa Casa é um patrimônio tombado do Centro da cidade de Fortaleza, que realiza atendimento SUS e particular, com características externas da corrente eclética, cinco pavimentos e tipologia física claustal - assim como os hospitais da Renascença.

A partir da análise arquitetônica e urbanística dessa instituição, verificamos o quanto o tombamento é um elemento limitado, que por si só não garante a preservação da instituição. Mesmo com uma pressão de várias frentes, por atualização da edificação, a estrutura disponível é insuficiente para as demandas de uma EAS e necessita de um planejamento adequado. Além disso, instituição possui vulnerabilidades relacionadas à gestão, ao recolhimento, controle e distribuição financeira e à estrutura física. A elaboração e o cumprimento do Plano Diretor Hospitalar é essencial, pois um Plano Diretor Espacial, multidisciplinar e de real aplicação, que considere a opinião de usuários e que seja atualizado constantemente, permite potencialização e possibilidades para que essas instituições se desenvolvam e não apenas sobrevivam frente às demais instituições particulares, o Plano Diretor é uma estratégia que deveria ser normatizada.

Ciente da relevância da instituição, a valorização deste patrimônio passa inicialmente pela apresentação da confraria. Muitos fortalezenses não conhecem a instituição – e quem não conhece não valoriza –, mesmo que a instituição tenha diversas especialidades e, inclusive, tenha realizado um importante papel durante a pandemia. Assim, quanto mais estudos forem realizados e mais bases de pesquisas forem exploradas, mais difuso e difundido será o discurso das Misericórdias brasileiras.

Em relação às expectativas futuras da SCMF é importante observarmos as novas possibilidades das Irmandades de Misericórdias e as perspectivas dos Estabelecimentos de saúde, que são influenciados diretamente pelas inovações tecnológicas, para vislumbrarmos como a Santa Casa se organizará diante da complexidade da organização assistencial.

O desafio posto pela realidade é o de adequar a incorporação tecnológica à estrutura de necessidades de saúde, pois não existe no mundo e muito menos em um país como o Brasil recursos financeiros suficientes para suportar a lógica dos diagnósticos e exames complementares baseados na tecnologia dos equipamentos de custo altíssimo e de rápida obsolescência. É preciso redefinir o papel dos EAS na organização da atenção, mediante a valorização da atenção ambulatorial e domiciliar, da articulação da demanda variável a uma oferta organizada de serviços e da utilização do saber epidemiológico e social na realização das práticas de saúde⁴

Outro desafio está no fato de que o hospital tecnológico é um negócio que visa lucro, enquanto a filantropia possui outros princípios, portanto para que estas instituições permaneçam cumprindo seu papel no compromisso com a população a filantropia está em transformação. Assim, para aumentar seu patrimônio e diversificar as fontes de renda, as Misericórdias gerenciam outras instituições similares ao objetivo original de assistência, para prover novos recursos e garantir renda para novos investimentos ou manutenção.

⁴ BITENCOURT, Fábio; COSTEIRA, Elza. **Arquitetura e Engenharia Hospitalar**. 1ª Edição. Rio de Janeiro. 2014. Capítulo 5 e capítulo 14.: Rio Books. ISBN 978-85-61556-58-7.

No entanto, ainda que represente uma instituição valorosa, a base para sua preservação não se configura como algo muito sólido, mas “[...] a responsabilidade da preservação da história e da cultura de uma sociedade é de todos, é da sociedade enquanto Nação e não apenas do Estado”⁵. Por isso, a estratégia política que represente a complexidade e a responsabilidade de todos com cada uma dessas instituições ainda precisa ser delimitada e difundida.

Bibliografia

BITENCOURT, Fábio; COSTEIRA, Elza. **Arquitetura e Engenharia Hospitalar**. 1ª Edição. Rio de Janeiro. 2014. Capítulo 5 e capítulo 14.: Rio Books. ISBN 978-85-61556-58-7.

CASTRO, José Liberal de. **Arquitetura no Ceará. O século XIX e algumas tendências**. Revista do Instituto do Ceará, 2014. P.11-62. Disponível em: https://institutodoceara.org.br/revista/Revapresentacao/RevPorAno/2014/01_ArquiteturanoCeara.pdf Acesso em: 21 de fevereiro de 2022.

CASTRO, José Liberal de. **Contribuição de Adolfo Herbster à forma urbana de Fortaleza**. In: Revista do Instituto do Ceará. Fortaleza:1994. P.1-58. Disponível em: <https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/1994/1994-ContribuicaoAdolfoHerbsteraaformaurbanadeFortaleza.pdf> Acesso em: 21 de fevereiro de 2022.

CASTRO, José Liberal de. **Passeio Público: espaços, estatuária e lazer**. Revista do Instituto do Ceará, 2009. P.52-109. Disponível em: https://www.institutodoceara.org.br/revista/Revapresentacao/RevPorAno/2009/03_Art_PasseioPublico_corrigeo.pdf Acesso em: 31 de outubro de 2022.

COLE, Emily. **História ilustrada da arquitetura** / Emily Cole (org.). 1ª reimpr. Da 1ª ed. De 2011. São Paulo. p. 148- 284. [traduzido por Livia Chede Almendary]. –: Publifolha, 2013. ISBN 978-85-7914-350-2.

FORTALEZA. **Lei Complementar nº062, de 02 de fevereiro de 2009**. Disponível em: https://urbanismoemeioambiente.fortaleza.ce.gov.br/images/urbanismo-e-meio-ambiente/catalogodeservico/pdp_com_alteracoes_da_lc_0108.pdf Acesso em 20 de outubro de 2022.

KHOURY, Yara Aun (coord.). **Guia dos arquivos das Santas Casas de Misericórdia do Brasil: (fundadas entre 1500 e 1900)**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: PUC-SP/CEDIC: FAPESP,2004. p. 23-47;157-167;187-206.Vol. 1: Regiões Centro-Oeste, Nordeste e Sudeste.ISBN 85-7060-121-2.

⁵ KHOURY, Yara Aun (coord.). **Guia dos arquivos das Santas Casas de Misericórdia do Brasil: (fundadas entre 1500 e 1900)**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: PUC-SP/CEDIC: FAPESP,2004. p. 23-47;157-167;187-206.Vol. 1: Regiões Centro-Oeste, Nordeste e Sudeste.ISBN 85-7060-121-2.

KHOURY, Yara Aun (coord.). **Guia dos arquivos das Santas Casas de Misericórdia do Brasil: (fundadas entre 1500 e 1900)**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: PUC-SP/CEDIC: FAPESP,2004. Vol. 2: Regiões Regiões Sudeste e Sul. p. 641-652;825-861. ISBN: 85-7060-121-2.

MENDES, Ana Carolina Potier. **Plano diretor físico hospitalar: uma abordagem, metodológica frente a problemas complexos** / p. 12-73. – Londrina: Kan, 2018. ISBN:978-85-62586-83-5.

MENEZES, Antonio Bezerra de. **Descrição da cidade de Fortaleza. Introdução e notas de Raimundo Girão**. Fortaleza, Edições UFC, Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1992. p. 73; 77-78. CDU:910.031813. CDU: 981.311(093.07).

SÁ, Isabel dos Guimarães, 1958. **As Misericórdias Portuguesas, séculos XVI a XVIII / Capítulo 1, 2 e 5**. Isabel dos Guimarães Sá. - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. ISBN; 978-85-255-1306-2.

SOUZA, Antonio Gilberto Abreu de, 1960- **Arquitetura neoclássica e cotidiano social do Centro Histórico de Fortaleza [manuscrito]: da Belle Époque ao ocaso do início do século XXI** / – 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-8Z8P5V>. Acesso em: 15 de abril de 2021.

SOUZA, C.M.C et al. **História da saúde na Bahia: instituições e patrimônio arquitetônico (1808-1958)**. p. 2-73. Barueri, SP; Minha Editora, 2011. ISBN: 978-85-7868-031-2

SOUZA, Maria Salete. **Fortaleza – uma análise da estrutura urbana**. Guia de Excursões do 3º Encontro Nacional de Geógrafos. Fortaleza: AGB/SUDEC/UFC, 1978.

VASCONCELOS, Argos. **Santa Casa de Fortaleza (1861-1962)**. Cap.4,5 e 6. Fortaleza: Gráfica Batista, 1994.

WAISMAN, Marina. **O interior da história: historiografia arquitetônica para uso de latino – americanos** / p. 3 – 119. [tradução de Anita Di Marco]. – São Paulo: Perspectiva, 2013. ISBN 978-85-273-0970-7.

PORTUGALIAE Monumenta Misericordiarum / ed. lit. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa; coord. científico José Pedro Paiva. - Lisboa: União das Misericórdias Portuguesas, 2002- . ISBN 972-98904-0-4, vol. 1 Disponível em: https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/8630/1/PMM_Vol1.pdf . Acesso em: 18 de fevereiro de 2022.

PORTUGALIAE Monumenta Misericordiarum / ed. lit. Centro de Estudos de História Religiosa da Faculdade de Teologia – Universidade Católica Portuguesa; coord. científico José Pedro Paiva. - Lisboa : União das Misericórdias

Portuguesas, 2002. – ISBN 972-98904-2-0, vol. 3. Disponível em: https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/8634/1/PMM_Vol3.pdf . Acesso em: 18 de fevereiro de 2022.

RESOLUÇÃO DA DIRETORIA COLEGIADA – RDC nº 50, de 21 de fevereiro de 2002.

Disponível em:

https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/anvisa/2002/rdc0050_21_02_2002.html.

RUSSEL-WOOD, A.J.R. **Fidalgos e filantropos: a Santa Casa da Misericórdia da Bahia, 1550- 1755**. Brasília: UnB, 1981.

Site Oficial da Santa Casa de Misericórdia de Fortaleza. Disponível em: <https://santacasace.org.br/>. Acesso em: 16 abril de 2021.

**Uma tipologia de igrejas nos Açores.
Uma particularidade de fachada na ilha de São Miguel e o
estudo do seu sistema de proporção, nos séculos XVIII e XIX.**

Maria Antónia Rocha Vieira

ISCTE-IUL, Instituto Universitário de Lisboa; ISTAR-IUL - Centro de Investigação em
Ciências da Informação, Tecnologias e Arquitetura
marva@iscte-iul.pt

Mafalda Sampayo

ISCTE-IUL, Instituto Universitário de Lisboa; ISTAR-IUL - Centro de Investigação em
Ciências da Informação, Tecnologias e Arquitetura
mafalda.sampaio@iscte-iul.pt

João Alves da Cunha

Universidade Católica Portuguesa - UCP
CEHR - Centro de Estudos de História Religiosa
joaoalvesdacunha.arq@gmail.com

Resumo: O estudo apresentado neste artigo mostra uma investigação em Arquitetura Religiosa dos Açores, especificamente nas igrejas católicas paroquiais e não paroquiais, construídas durante os séculos XVIII e XIX, evidenciando a existência de uma tipologia de planta, nas igrejas das ilhas dos Açores, de matriz de referente clássica e chã. E particularmente uma tipologia de fachada principal nas igrejas da ilha de São Miguel, de matriz de referente clássica e chã e ornamentação de referente barroca. Com base num conjunto de desenhos técnicos de quatro igrejas da ilha de São Miguel, resultantes da informação recolhida nos arquivos regionais e nacionais, pretendemos estabelecer uma leitura cruzada com o intuito de entender os seus sistemas métricos e proporcionais. Ainda que cada edifício, em análise, não apresente as mesmas medidas planimétricas e altimétricas foi possível encontrar um sistema rítmico dos traçados das fachadas, mais concretamente no corpo principal da fachada.

Palavras-chave: Planta, Fachada, Açores, Séculos XVIII e XIX, Sistema Proporcional

Introdução

O estudo apresentado neste artigo deriva da investigação desenvolvida na dissertação de mestrado em arquitetura¹ que evidencia a existência de uma tipologia de fachada principal nas igrejas católicas paroquiais e não paroquiais da ilha de São Miguel, Açores, construídas durante os séculos XVIII e XIX. E consequentemente na continuidade da atual investigação de doutoramento², que pretende alargar o campo da amostra, para as restantes ilhas do arquipélago, aprofundando o levantamento arquitetónico através de unidades de medida das igrejas das ilhas dos Açores, de modo, a correlacionar os sistemas proporcionais da fachada e da planta com a existência de uma tipologia de fachada e as suas variantes.

Até ao presente, foram desenvolvidos estudos preliminares relativos à arquitetura religiosa dos Açores através da publicação de diversos artigos. Como ponto de partida, os primeiros artigos³ desenvolvidos pretenderam mostrar à comunidade científica a investigação desenvolvida na dissertação de mestrado em arquitetura, expondo a metodologia utilizada na referida dissertação, que tinha como objetivo confirmar um conceito de tipologia de fachada que surge através das semelhanças entre 41 fachadas de igrejas paroquiais e não paroquiais da ilha de São Miguel. Assim foi desenvolvida uma análise à composição matricial e aos elementos ornamentais presentes nas fachadas das igrejas, agrupando os elementos que as compõem em categorias.

No decurso da investigação de doutoramento fez-se um enquadramento da arquitetura religiosa dos Açores na historiografia nacional, por meio de uma breve síntese da arquitetura “chã” portuguesa, através da opinião de diversos autores, bem como do confronto direto entre exemplos nacionais e micalenses⁴.

Na continuidade do estudo anterior⁵, confrontámos os exemplos nacionais de arquitetura “chã” com exemplos de arquitetura “chã” insular, concluindo que existe uma “*arquitectura chã*” nos Açores, que não sendo erudita, apresenta, contudo, elementos compositivos de referente clássica. Todavia, acresce que a arquitetura predominante das

¹ VIEIRA, Maria Antónia - **Uma tipologia de fachada na igreja micalense (1728-1882)**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2019. 337 p. Dissertação de Mestrado.

² Tese de doutoramento a realizar no ISCTE-IUL, inserida no Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, sobre a temática da Arquitectura Religiosa dos Açores.

³ VIEIRA, Maria Antónia., SAMPAYO, Mafalda, MIRANDA, Paulo - A typology of facade in the churches of S. Miguel (1728-1882). **Actas da ICEUBI2019 – “International Congress on Engineering – Engineering for Evolution”**. Covilhã, 27-29 novembro 2019. Covilhã: Faculdade de Engenharia, 2019, p. 657-666.

VIEIRA, Maria Antónia., SAMPAYO, Mafalda, MIRANDA, Paulo - Measures and model of the churches of São Miguel (Azores). **In IOP Conference Series: Materials Science and Engineering**, Praga, 960, 2022.

VIEIRA, Maria Antónia., SAMPAYO, Mafalda, ALVES DA CUNHA, João - The typomorphological facade of the catholic churches of S. Miguel. **Atas of 5th International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism**. Turquia, 11-12 maio 2022, Turquia: Alanya HEP University, 2022 p. 628-643.

⁴ VIEIRA, Maria Antónia., SAMPAYO, Mafalda, ALVES DA CUNHA, João - Um modelo visitado da arquitetura chã: as igrejas de São Miguel nos Açores. **Actas ICEUBI2022 – “International Congress on Engineering – Innovation and Sustainability Praxis”**. Covilhã, 28-30 November 2022. Covilhã: Faculdade de Engenharia, 2022.

⁵ VIEIRA, Maria Antónia., SAMPAYO, Mafalda, ALVES DA CUNHA, João - Between “*plain architecture*” and baroque architecture: a facade model of the churches of São Miguel in the Azores. **Atas of 6th International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism**. Turquia, 14-16 junho 2023. Turquia: Alanya HEP University, 2023.

ilhas açorianas é a arquitetura barroca, cujos aspetos estruturais sobrepõem-se aos de carácter decorativo, apresentando uma tipologia de programa espacial severamente arcaizante da arquitetura chã.

A atual investigação complementa a bibliografia da dissertação de mestrado através de uma recolha de informação realizada não só a partir de uma revisão de literatura de fontes secundárias, como também, e principalmente, de recolha documental de fontes primárias obtida nos Arquivos Paroquiais, Regionais e Municipais dos Açores e nos Arquivos Nacionais.

Porém, a recolha documental relativa a desenhos técnicos (originais ou reproduções de plantas, cortes e alçados), a esboços e a fotografias (antigas e aéreas) das igrejas em análise, bem como de outros documentos, tais como, livros de registos de receitas e despesas, correspondência relativa à construção do edificado, é parca, quase inexistente e dispersa.

A metodologia do presente artigo tem por base fundamental a pesquisa teórica, recolhida até ao momento, não só a nível documental como também fotográfico e gráfico.

Assim, a análise assenta num conjunto de desenhos técnicos (planta do piso térreo e fachada principal) de quatro igrejas, resultantes da consulta efetuada aos arquivos regional e nacional, respetivamente, Centro de Informação Documental (CID), Arquivo Municipal da Ribeira Grande e Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA).

Com base na documentação primária e gráfica referida nestes três arquivos, a presente investigação tem como princípio uma análise comparativa aos oito desenhos das quatro igrejas paroquiais da ilha de São Miguel, com o objetivo de entender os seus sistemas de métrica e proporção. Deste modo, procedeu-se à vectorização, ou seja, à transposição de todos os desenhos fornecidos, em formato digital, através de uma digitalização de alta resolução para um programa de desenho computadorizado (sistema CAD).

No AutoCAD usámos os formatos de maior resolução e definição da imagem no sentido de obtenção de uma vectorização próxima do desenho real. Assim, foram inseridos os desenhos técnicos (imagens digitalizadas) no AutoCAD, através de um processo de “*raster image*”.

Com base na escala gráfica dos desenhos procedeu-se à colocação dos desenhos técnicos à escala real (unidades de medida em metros). Considerando que quatro dos oito desenhos são provenientes da mesma instituição, Junta Geral das Obras Públicas do Distrito de Ponta Delgada (J.G.O.P.D.P.D), não foi necessário proceder a ajusto de escalas dos desenhos no AutoCAD, uma vez que estavam todos com a mesma unidade de medida (metros), não se verificando divergências entre os diversos desenhos.

Em complemento, efetuou-se uma visita ao local, permitindo assim, identificar o rigor técnico usado na altura da realização destes levantamentos arquitetónicos, através de fita métrica e de medidor à distância a laser, bem como um registo fotográfico.

Em virtude do que tem sido analisado e publicado acredita-se que possa existir um raciocínio erudito no desenho/conceção das igrejas açorianas, apesar da sua imagem de tendência vernacular e chã.

Através das suas semelhanças é notório e evidente o efeito de cópia e replicação entre os vários exemplares, mas acredita-se que por detrás desta ideia de cópia e de replicação exista, uma relação de proporção, que só será obtida através de um levantamento métrico rigoroso.

Esta imagem de planta e de fachada semelhante é explicada através dos elementos estruturais e decorativos que compõem as igrejas. A existência ou não de um arquiteto ou de um engenheiro autor destas igrejas, é nos desconhecida até ao momento, mas eventualmente a ter existido, as medidas destas igrejas poderão confirmar. Caso não seja encontrado sistema de proporção nestas igrejas poderá justificar-se a ideia inicial, de serem igrejas mais vernaculares do que eruditas, construídas por um construtor local⁶, sem formação de arquiteto ou de engenheiro.

Pesquisa em Arquivos

Uma investigação em arquitetura religiosa do século XVII e XIX, com foco no desenho da sua planta e fachada, requer um conhecimento e contacto com fontes primárias, nomeadamente, com os projetos, sob a forma, de desenhos e de textos originais deste período. Todavia, até ao presente momento, e de acordo com a época de construção destas igrejas, após consultarmos vários arquivos, só foi possível encontrar documentação escrita, nomeadamente, livros de confrarias e de receitas e despesas, em alguns arquivos paroquias.

No que diz respeito à recolha deste tipo de dados e pesquisa é de salientar quatro grupos de arquivos, os paroquiais, os municipais, os regionais e os nacionais.

Deste modo, num primeiro contacto com os arquivos, e de modo a entender o universo do objeto de estudo, optou-se por entrar em contacto com os arquivos municipais, regionais e nacionais, por serem arquivos com base de dados tratada.

O procedimento de consulta nestes arquivos difere, alguns apresentam catálogos de consulta *on-line*, outros apresentam base de dados interna e sem acesso ao público, onde os próprios técnicos é que procedem à seleção dos documentos a consultar.

⁶ Como bem alude Caldas no seu estudo de 2012 às igrejas do concelho da Povoação, ao analisar a Igreja velha da Vila da Povoação afirma que a fachada desta igreja resulta da condição de aproveitamento e de condicionantes da pré-existência. O autor ainda acrescenta que através dos elementos compositivos da fachada, o mais natural é que a reconstrução da dita igreja seja feita por um construtor local adaptando uma estrutura compositiva vista noutro local de outra edificação religiosa, e que esta igreja é o resultado de "(...) uma síntese de elementos já assimilados com outros recentemente conhecidos (...)". CALDAS, João Vieira - A matriz velha da Povoação e a sua fachada "micalense". **São Miguel, Povoação: Inventário do património imóvel dos Açores**. Angra do Heroísmo (Açores): Direcção Regional da Cultura: IAC- Instituto Açoriano de Cultura, 2012, p.44

O número de arquivos é tão vasto que não permite nesta investigação uma recolha exaustiva dos mesmos⁷. Contudo, é notória a parca informação de um modo geral em todos os arquivos, quer pela falta de tratamento de acervos, transferência de informação entre arquivos, ou outro tipo de ocorrências, fora do controle humano, nomeadamente, desastre naturais.

Na ausência de desenhos de época, optou-se por iniciar o estudo à planta e fachada das igrejas, para o presente artigo, com base em reproduções de desenhos técnicos existentes nos respetivos arquivos.

O número de casos de estudo para este artigo foi delimitado à ilha de São Miguel, pelo fácil acesso e conseqüente contacto direto.

Dados Recolhidos

Como referido anteriormente o presente estudo propõe uma comparação formal a quatro igrejas, no que diz respeito aos desenhos da fachada principal e da planta do piso térreo.

Assim, no arquivo do CID, conseguiu-se documentação relativa a duas igrejas, inseridas em processos da J.G.O.P.D.P.D sobre obras de reparação e conservação das igrejas da Lomba da Maia e de Água Retorta.

Relativamente à Igreja da Lomba da Maia encontrou-se um processo de 1971⁸, completo, de obras de reparação e construção ao nível dos pavimentos, da estrutura da cobertura em madeira do arquivo, do batistério, do corpo da igreja e do pavimento do coro-alto em estrutura de betão, assinado pelo Agente Técnico de Engenharia Guilherme António de Oliveira.

Ainda na mesma década, consultou-se o processo de 1973⁹ de obras de demolição e construção da torre sineira e do batistério da Igreja de Água Retorta, requerido pela Comissão Fabriqueira da referida Igreja. Infelizmente em nenhuma das peças foi possível identificar assinaturas ou rubricas relativas ao Agente Técnico do projeto de reformulação ou do levantamento arquitetónico.

No Arquivo Municipal da Ribeira Grande, conseguiu-se desenhos técnicos avulso, sem estarem inseridos em nenhum processo de obras, relativos à Igreja de Capelas, pertencente ao acervo particular do Eng. Rego Lima, Chefe de Secção Adj.to da 3 Secção de Construção da Direção das Obras Públicas do Distrito de Ponta Delgada¹⁰, datados de 4 de novembro de 1937.

⁷ Realçamos o trabalho exaustivo na Universidade dos Açores, neste sentido, de inventariação e conservação de arquivos, principalmente, os paroquiais, através de projetos de investigação, como o Index-PRIMA e o DIO-500.

⁸ Este processo pode ser consultado através da cota nº86.

⁹ Este processo pode ser consultado através da cota nº88.

¹⁰ A Câmara Municipal da Ribeira Grande integra a documentação do fundo particular do Eng. José Pereira do Rego Lima. Naquela época era muito comum os funcionários e os funcionários com responsabilidade de gestão de serviços levarem serviço para casa, portanto, os presentes documentos analisados, em bom rigor, são fruto das funções de chefia que o Eng.º Rego Lima tenha na referida altura, na Junta Geral de Estradas.

Por último, encontrámos a planta da Igreja da Matriz, pertencente ao arquivo do SIPA¹¹, num processo de 1957 da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Direção dos Serviços dos Monumentos Nacionais da Repartição Técnica da 1ª Seção, levantado pelo desenhador José de Araújo Cabral.

Todavia nem todas as igrejas consultadas apresentavam os mesmos elementos gráficos, por isso, após a inserção dos desenhos digitalizados no sistema AutoCAD, procedeu-se à produção dos elementos em falta para uma correta leitura e comparação.

Contextualização Histórica



Figura 1 – Igrejas: da Matriz, de Capelas, da Lomba da Maia e de Água Retorta (da esquerda para a direita); Elaborado por Vieira.

Igreja da Matriz

Segundo documentação e inscrições na própria igreja, entre 1507 e 1517, dá-se a construção da primitiva igreja sendo o mestre das obras o biscainho João de La Peña. Em 1681 ocorre a queda da torre sobre o corpo da igreja, que a danifica quase por completo, obrigando mais uma vez a obras de reconstrução. Em 1728 dá-se início às obras de reconstrução da igreja e da fachada, possivelmente com risco do licenciado João de Sousa, verificando-se a conclusão das obras em 1736¹².

Crê-se que esta igreja seja a primeira com esta composição de fachada, adaptando a tipologia de planta tripartida muito comum em todo o arquipélago¹³.

¹¹ O referido desenho pode ser consultado através do código DES.0016396 na Ficha de Inventário da respetiva igreja com o código IPA.00008234. SIPA – **Sistema de Informação para o Património Arquitetónico** [Em linha]. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural - Ministério da Cultura, 2001-2016. [Consult. 12 de Fev. de 2022]. Disponível em WWW: < URL: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=8234 >.

¹² Podemos encontrar informação genérica da Igreja da Matriz em: SIPA – **Igreja Paroquial de Ribeira Grande / Igreja de Nossa Senhora da Estrela - IPA.00008234** [Em linha]. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural - Ministério da Cultura, 2001-2016. [Consult. 12 de Fev. de 2022]. Disponível em WWW: < URL: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=8234 >; IAC – **22.220.123 IGREJA MATRIZ** [Em linha]. Angra do Heroísmo: IAC-Instituto Açoriano de Cultura - Inventário do Património Imóvel dos Açores. [Consult. 13 de Fev. de 2022]. Disponível em WWW: < URL: https://www.iac-azores.org/iac2018/projetos/IPIA/smiguel/ribeira-grande-fichas/22_220_123.html >.

¹³ VIEIRA, Maria Antónia - **Uma tipologia de fachada na igreja micalense (1728-1882)** Lisboa: ISCTE-IUL, 2019. 337 p. Dissertação de Mestrado.

VIEIRA, Maria Antónia., SAMPAYO, Mafalda, ALVES DA CUNHA, João - Between “*plain architecture*” and baroque architecture: a façade model of the churches of São Miguel in the Azores. **Atas of 6th International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism**. Turquia, 14-16 junho 2023, Turquia: Alanya HEP University, 2023.

Igreja de Capelas

No século XVI procede-se à construção da primitiva ermida, logo após o início do povoamento naquele local. Não se sabe ao certo a data de construção da referida igreja, mas tudo indica que a reforma da atual fachada principal seja do século XVIII¹⁴.

Igreja da Lomba da Maia

No século XVII procede-se à construção da primitiva ermida logo após o início do povoamento naquele local. Com o aumento da população em 1868, dá-se início às obras de construção da atual igreja, verificando-se a conclusão das obras em 1870¹⁵.

Igreja de Água Retorta

No século XVII procede-se à construção da primitiva ermida logo após o início do povoamento naquele local. A primitiva ermida foi alvo de várias obras de reconstrução, ampliação e beneficiação. Com o aumento da população, dá-se início às obras de construção da atual igreja, verificando-se a conclusão das obras em 1872, mantendo-se a torre da antiga ermida/igreja¹⁶.

Descrição Urbanística e Arquitetónica

Como já foi debatido em outros artigos, todas as igrejas analisadas apresentam a mesma estrutura de planta e de fachada, embora apresentem divergências e adaptações.

Implantação

A igreja da Matriz, insere-se adjacente ao centro da cidade e ocupa a totalidade do quarteirão. Voltada para a praça e coreto, implantando-se num adro, encontra-se nivelada e sobrelevada em relação à rua. O seu frontispício está voltado para poente, desenvolvendo-se o corpo da igreja para nascente, onde se encontra a cabeceira tripartida, composta pela capela-mor e pelas capelas laterais, a sacristia, o arquivo e outras dependências.

¹⁴ Podemos encontrar informação genérica da Igreja de Capelas em: SIPA – **Igreja Paroquial de Capelas / Igreja de Nossa Senhora da Apresentação - IPA.00009544** [Em linha]. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural - Ministério da Cultura, 2001-2016. [Consult. 19 de Fev. de 2022]. Disponível em WWW: < URL: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=9544 >.

¹⁵ Podemos encontrar informação genérica da Igreja da Lomba da Maia em: SIPA - **Igreja Paroquial de Lomba da Maia / Igreja de Nossa Senhora do Rosário - IPA.00029933** [Em linha]. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural - Ministério da Cultura, 2001-2016. [Consult. 12 de Fev. de 2022]. Disponível em WWW: < URL: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=29933 >; IAC – **22.366.202 IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO** [Em linha]. Angra do Heroísmo: IAC-Instituto Açoriano de Cultura - Inventário do Património Imóvel dos Açores. [Consult. 13 de Fev. de 2022]. Disponível em WWW: < URL: https://www.iac-azores.org/iac2018/projetos/IPIA/smiguel/ribeira-grande-fichas/22_366_202.html >.

¹⁶ Podemos encontrar informação genérica da Igreja de Água Retorta em: SIPA – **Igreja Paroquial de Água Retorta / Igreja de Nossa Senhora da Penha de França - IPA.00032565** [Em linha]. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural - Ministério da Cultura, 2001-2016. [Consult. 13 de Fev. de 2022]. Disponível em WWW: < URL: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=32565 >; AAVV – **São Miguel, Povoação: Inventário do património imóvel dos Açores**. Angra do Heroísmo (Açores): Direcção Regional da Cultura: IAC- Instituto Açoriano de Cultura, 2012.

A igreja das Capelas, inserida num quarteirão irregular, situa-se no centro da vila, junto ao jardim, implantando-se num adro pouco sobrelevado em relação à rua, adaptado ao declive do terreno. O seu frontispício está voltado para poente, desenvolvendo-se o corpo da igreja para nascente, onde se encontra a cabeceira tripartida, composta pela capela-mor e pelas capelas laterais, a sacristia e o arquivo.

A igreja da Lomba da Maia, inserida num quarteirão irregular, situa-se no centro da freguesia, acoplada ao jardim com coreto, implantando-se num adro sobrelevado relativamente à rua. O seu frontispício está voltado para noroeste, perpendicular à costa, apesar do seu afastamento ao mar. O corpo da igreja desenvolve-se para sudeste, onde se encontra a cabeceira tripartida, composta pela capela-mor e pelas capelas laterais, a sacristia e o arquivo.

A igreja de Água Retorta, localiza-se a poente do aglomerado urbano, isolada, mas voltada para ele. Encontra-se implantada num adro pouco sobrelevado, adaptado ao declive do terreno. O seu frontispício está voltado para nascente, desenvolvendo-se o corpo da igreja para poente, onde se encontra a cabeceira tripartida, composta pela capela-mor e pelas capelas laterais, a sacristia e o arquivo (Figura 2).



Figura 2 – Implantação das Igrejas: da Matriz, de Capelas, da Lomba da Maia e de Água Retorta (de cima para baixo); Adaptado de Google Earth Pro por Vieira.

Planta

Em todas as igrejas analisadas, podemos sistematizar a planta através de um tipo esquemático muito simples. O corpo da igreja é composto por três nave, sendo a nave central mais larga do que as naves laterais e ainda composto por cinco tramos, onde o primeiro tramo corresponde à zona do coro alto. Cada nave é rematada a eixo por uma capela com o seu respetivo altar, formando uma cabeceira tripartida, composta pela capela-mor e pelas capelas laterais. Excecionalmente a Igreja da Matriz, apresenta mais um tramo, perfazendo um total de seis tramos e mais duas capelas fundas de cada lado junto às paredes periféricas, ou seja, apresenta uma planta com falso transepto, contrariamente às restantes que apresentam uma planta de espacialidade tripartida com cobertura de duas águas em madeira, descendência direta da arquitetura chã¹⁷.



Figura 3 – Comparação de planta e fachada das Igrejas: da Matriz, de Capelas, da Lomba da Maia e de Água Retorta (da esquerda para a direita); Elaborado por Vieira.

A estrutura de suporte nestes exemplares arquitetónicos difere, entre pilares e colunas, podendo concluir-se que as igrejas datadas do século XVIII, apresentam uma estrutura de pilares de secção quadrada, enquanto as igrejas do século XIX apresentam uma estrutura de colunas.

Verifica-se que para além da aglutinação dos corpos da torre sineira e do batistério, junto das capelas laterais encontram-se os corpos da sacristia e do arquivo paroquial, entre outras dependências (Figura 3).

¹⁷ VIEIRA, Maria Antónia., SAMPAYO, Mafalda, ALVES DA CUNHA, João - Um modelo visitado da arquitetura chã: as igrejas de São Miguel nos Açores. *Atas of 6th International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism*. [Em linha]. Turquia, 14-16 junho 2023. Turquia: Alanya HEP University, 2023.

Fachada

Em todas as igrejas analisadas, podemos estruturar a fachada da igreja em três corpos independentes, o batistério, o corpo da igreja e a torre. A independência destes corpos é-nos reforçada pela diferença de alinhamentos das fachadas.

Na maioria dos casos em análise, vemos a torre sineira localizada à esquerda do frontispício da igreja, com exceção da igreja de Água Retorta. Relativamente ao corpo do batistério, este encontra-se localizado à direita do corpo da igreja, com exceção da igreja das Capelas, cujo batistério localiza-se por detrás da torre sineira.

No que concerne ao corpo da igreja, a sua fachada estabelece um programa através de um tipo esquemático muito simples, de uma matriz de referente clássica, de igrejas de três naves interiores com correspondência a uma fachada dividida em secções por meio de pilastras que refletem, no exterior, essa conceção espacial (Figura 3).

Análise formal

Com base nas características elencadas anteriormente, analisaremos as quatro igrejas da ilha de São Miguel com a sequência, planta do piso térreo e fachada principal.

Esta análise apresenta-se como um estudo inicial e preliminar, suscetível de ajustes e alterações de pensamento em futuras observações.

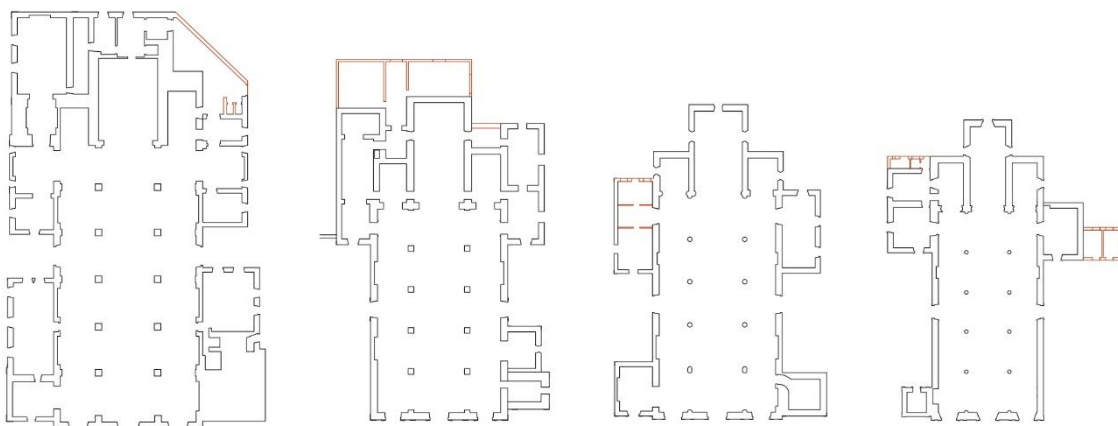


Figura 4 – Análise às alterações ocorridas nas Igrejas: da Matriz, de Capelas, de Lomba da Maia e de Água Retorta (da esquerda para a direita); Elaborado por Vieira.

Após a transposição dos desenhos técnicos (imagens) para AutoCAD e do confronto “*in situ*” compreendeu-se quais os volumes edificados que fazem parte da composição primordial das igrejas e quais os volumes que são adições e que foram edificados ao longo dos tempos. Assim, para uma correta leitura, exclui-se estas adições nos desenhos¹⁸ (Figura 4).

¹⁸ Todavia, foi-nos impossível aceder ao interior da Igreja da Matriz, por esta se encontrar em obras de reabilitação, conservação e restauro. Realça-se que apenas foi possível confirmar as medidas exteriores da referida igreja, impossibilitando-nos de concluir com exatidão quais os volumes que são adições.

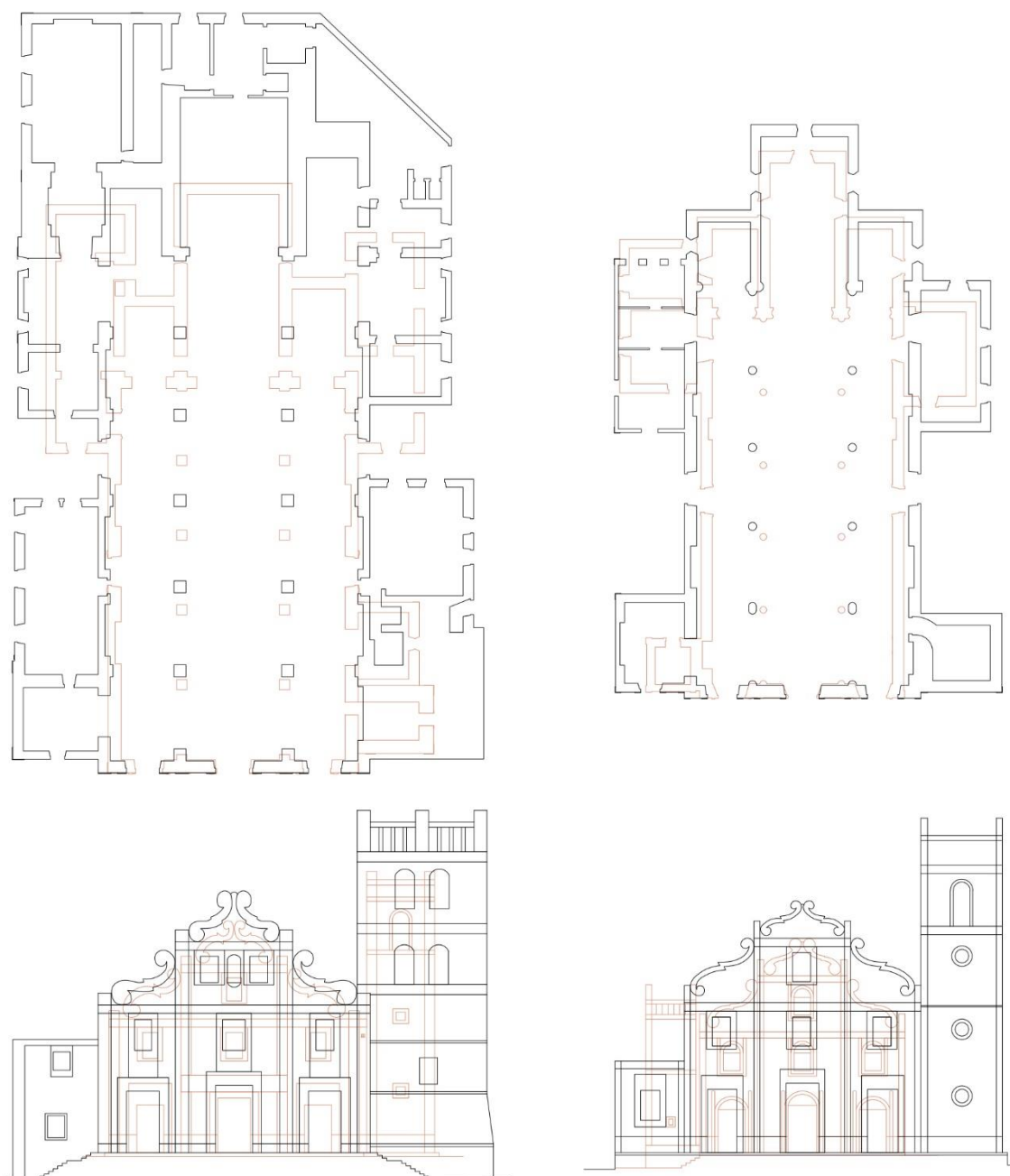


Figura 5 – Sobreposição às Igrejas: da Matriz e de Capelas (esquerda), da Lomba da Maia e de Água Retorta (direita); Elaborado por Vieira

Nesta primeira fase de depuração do desenho, procedeu-se a uma simplificação gráfica para uma leitura mais nítida, nomeadamente removendo elementos desnecessários na planta, como a representação de portas, dos altares, a marcação de mudanças de pavimentos e de degraus, e dos elementos ornamentais de referente barroca, na fachada.

Em seguida procedeu-se a dois tipos de análise, uma primeira análise relativa ao sistema de proporções e uma segunda relativa ao sistema rítmico.

A primeira foi realizada através da comparação e sobreposição de desenhos, de modo, a entender as relações de escala e de proporção existentes entre os edifícios em estudo. Realça-se que para esta análise, e uma vez que as igrejas em estudo apresentam

estruturas de suporte diferentes (pilares vs colunas), a sobreposição foi feita de acordo com a respetiva estrutura.

Assim, na Figura 5 é possível comparar dois pares de conjuntos de igrejas. À esquerda podemos observar a preto a Igreja da Matriz (1736) em contraponto, a vermelho, com a Igreja de Capelas (séc. XVIII) e à direita, a preto, a Igreja da Lomba da Maia (1870) em contraponto, a vermelho, com a Igreja de Água Retorta (1872).

Como não foi possível encontrar uma hipótese sobre o módulo-base do sistema proporcional ao nível da ampliação ou redução da sua planimetria na planta e na fachada foi realizada a segunda análise, baseada no sistema rítmico dos traçados. As soluções rítmicas encontradas em cada edifício não apresentam as mesmas medidas, como se pode ver na Tabela 1.

Fachada - Corpo central	Elementos Horizontais (metros)												Largura Total Fachada																																			
	Pilastras		Moldura Portas		Moldura Janelas		Paredes Laterais		Paredes Centrais		Portas Laterais			Porta Central		Janelas - Primeiro Nível		Janelas - Segundo Nível		Tramos Laterais		Tramo Central																										
Matriz	0,86	0,60	0,60	0,45	1,20	2,24	2,47	1,20	1,20	4,34	6,07	18,19	0,68	0,53	0,53	0,63	1,23	1,8	2,19	1,12	1	4,04	5,63	16,67	0,40	0,40	0,40	0,73	1,33	2,00	2,18	1,20	1,20	4,26	5,64	15,76	0,41	0,43	0,40	0,40	1,18	1,80	1,92	1,12	1,12	3,45	5,14	13,70
Capelas	0,40	0,40	0,40	0,73	1,33	2,00	2,18	1,20	1,20	4,26	5,64	15,76	0,41	0,43	0,40	0,40	1,18	1,80	1,92	1,12	1,12	3,45	5,14	13,70	0,41	0,43	0,40	0,40	1,18	1,80	1,92	1,12	1,12	3,45	5,14	13,70	0,41	0,43	0,40	0,40	1,18	1,80	1,92	1,12	1,12	3,45	5,14	13,70
Água Retorta	0,41	0,43	0,40	0,40	1,18	1,80	1,92	1,12	1,12	3,45	5,14	13,70	0,41	0,43	0,40	0,40	1,18	1,80	1,92	1,12	1,12	3,45	5,14	13,70	0,41	0,43	0,40	0,40	1,18	1,80	1,92	1,12	1,12	3,45	5,14	13,70	0,41	0,43	0,40	0,40	1,18	1,80	1,92	1,12	1,12	3,45	5,14	13,70

Fachada - Corpo central	Elementos Verticais (metros)																																							
	Embasamento		Entablamentos		Entablamento Portas Laterais		Entablamento Porta Central		Janelas - Primeiro Nível		Janelas - Segundo Nível		Portas Laterais		Porta Central																									
Matriz	0,6	0,56	0,92	0,92	2,06	1,75	8,7	3,65	4,09	4,48	1,19	0,55	1,43	1,51	1,74	1,54	7,17	3,08	3,18	3,65	1,07	0,56	0,93	0,93	1,20	1,20	8,37	3,74	4,22	4,63	1,07	0,41	3,52	3,89	1,77	1,77	6,58	2,97	3,52	3,89
Capelas	1,19	0,55	1,43	1,51	1,74	1,54	7,17	3,08	3,18	3,65	1,07	0,56	0,93	0,93	1,20	1,20	8,37	3,74	4,22	4,63	1,07	0,41	3,52	3,89	1,77	1,77	6,58	2,97	3,52	3,89	1,07	0,41	3,52	3,89	1,77	1,77	6,58	2,97	3,52	3,89
Lomba da Maia	1,07	0,56	0,93	0,93	1,20	1,20	8,37	3,74	4,22	4,63	1,07	0,41	3,52	3,89	1,77	1,77	6,58	2,97	3,52	3,89	1,07	0,41	3,52	3,89	1,77	1,77	6,58	2,97	3,52	3,89	1,07	0,41	3,52	3,89	1,77	1,77	6,58	2,97	3,52	3,89
Água Retorta	1,07	0,41	3,52	3,89	1,77	1,77	6,58	2,97	3,52	3,89	1,07	0,41	3,52	3,89	1,77	1,77	6,58	2,97	3,52	3,89	1,07	0,41	3,52	3,89	1,77	1,77	6,58	2,97	3,52	3,89	1,07	0,41	3,52	3,89	1,77	1,77	6,58	2,97	3,52	3,89

Planta - Corpo central	Elementos Estruturais (metros)																																				
	Pilares/ Colunas		Primeiro Tramo		Segundo Tramo		Terceiro Tramo		Quarto Tramo		Quinto Tramo		Sexto Tramo		Comprimento Total		Primeira Nave		Segunda Nave		Terceira Nave		Largura Total														
Matriz	0,80	5,40	5,00	5,00	5,00	5,00	5,00	4,42	25,40	5,09	6,33	5,09	16,51	0,68	5,00	4,99	4,99	4,79	24,76	0,44	4,93	4,88	4,76	4,88	4,91	24,36	0,41	5,13	5,47	5,25	5,15	5,25	26,25	3,74	6,66	3,74	14,14
Capelas	0,68	5,00	4,99	4,99	4,79	24,76	0,44	4,93	4,88	4,76	4,88	4,91	24,36	0,41	5,13	5,47	5,25	5,15	5,25	26,25	3,74	6,66	3,74	14,14	3,74	6,66	3,74	14,14	3,74	6,66	3,74	14,14					
Lomba da Maia	0,44	4,93	4,88	4,76	4,88	4,91	24,36	0,41	5,13	5,47	5,25	5,15	5,25	26,25	3,74	6,66	3,74	14,14	3,74	6,66	3,74	14,14	3,74	6,66	3,74	14,14	3,74	6,66	3,74	14,14							
Água Retorta	0,41	5,13	5,47	5,25	5,15	5,25	26,25	3,74	6,66	3,74	14,14	3,74	6,66	3,74	14,14	3,74	6,66	3,74	14,14	3,74	6,66	3,74	14,14	3,74	6,66	3,74	14,14										

Tabela 1 – Relação métrica da fachada e planta do corpo central das Igrejas; Elaborado por Vieira.

Deste modo, sem procurar uma unidade de medida, define-se um caminho de investigação em torno da especificidade da arquitetura através do ritmo comum, tendo em conta a diversidade da sua manifestação

Planta

Após sistematização das plantas e confronto com as fachadas, foi possível verificar que o alinhamento da estrutura interna (pilares ou colunas) não corresponde à estrutura exterior (pilastras) (Figura 6).

Mais acresce, que não foi possível encontrar um sistema de proporção nem um sistema de ritmo no corpo central da igreja em planta no que diz respeito aos tramos, mas apenas no que diz respeito às naves, com um ritmo entre naves de A, B, A. (Figura 7).



Figura 6 – Relação estrutura interna e externa das Igrejas: da Matriz, de Capelas, de Lomba da Maia e de Água Retorta (da esquerda para a direita); Elaborado por Vieira.

Fachada

Corpo Central

Assim, na falta de melhor interpretação e na presença dos resultados obtidos, podemos afirmar que em todas as igrejas, independentemente do seu sistema de proporção, existe um desenho de sistema geométrico com um respetivo sistema de ritmo, marcado no corpo principal por A, B, C, D, C, B, A, E, C, F, C, E, A, B, C, D, B, A, em termos horizontais, e em termos verticais por 1, 2, 3, 4, 3. (Figura 8).

Batistério e Torre Sineira

No que diz respeito ao batistério, quando este existe no alinhamento da fachada principal, apresenta-se independente do corpo central, pelo seu recuo e pela falta de relação de composição, apresentando-se maioritariamente singelo (Figura 9).

Relativamente à torre sineira, esta apresenta-se, também, independente do corpo central pelo seu recuo e pela falta de relação de composição com a restante fachada. (Figura 9).

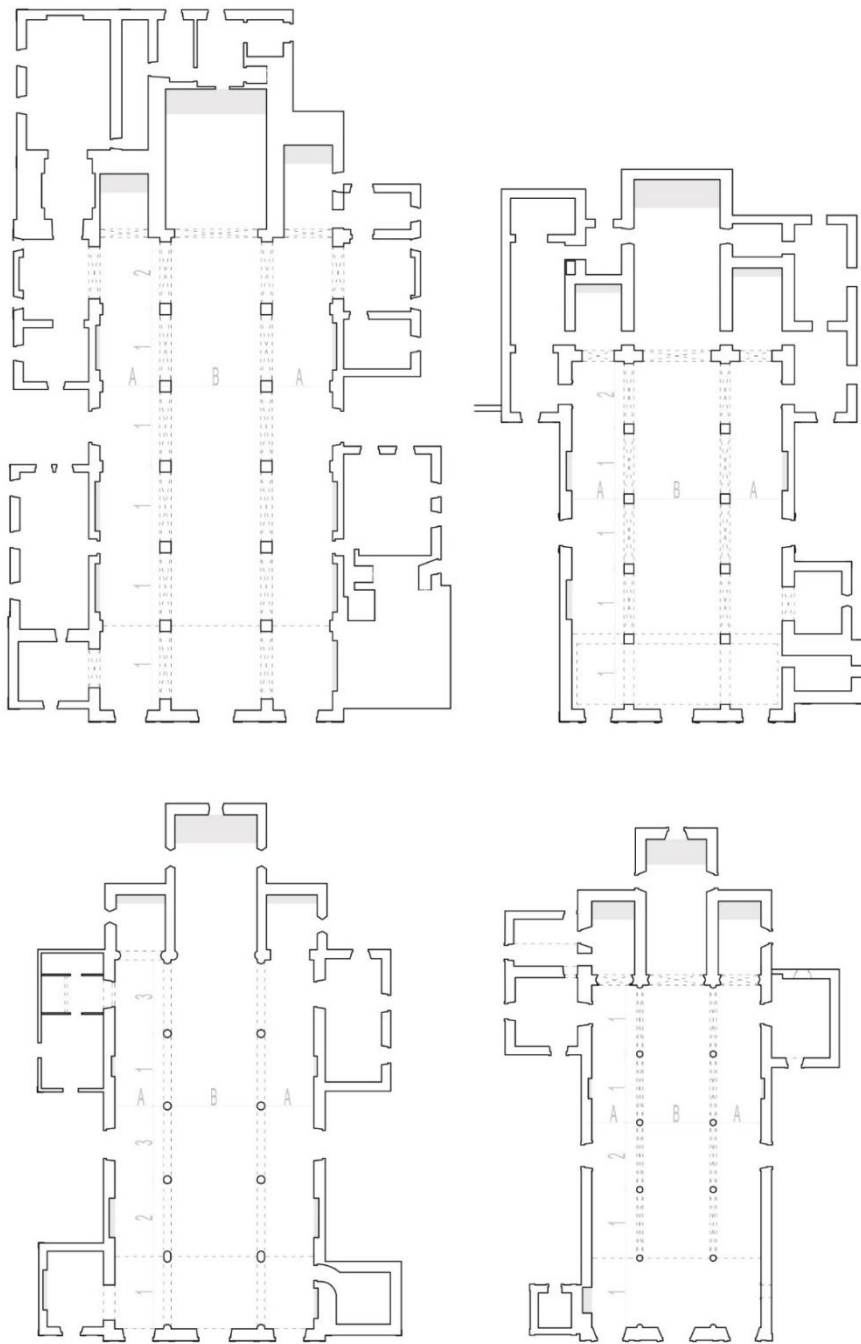


Figura 7 – Análise rítmica ao interior do corpo das Igrejas: da Matriz, de Capelas, da Lomba da Maia e de Água Retorta (de cima para baixo e da esquerda para a direita); Elaborado por Vieira.



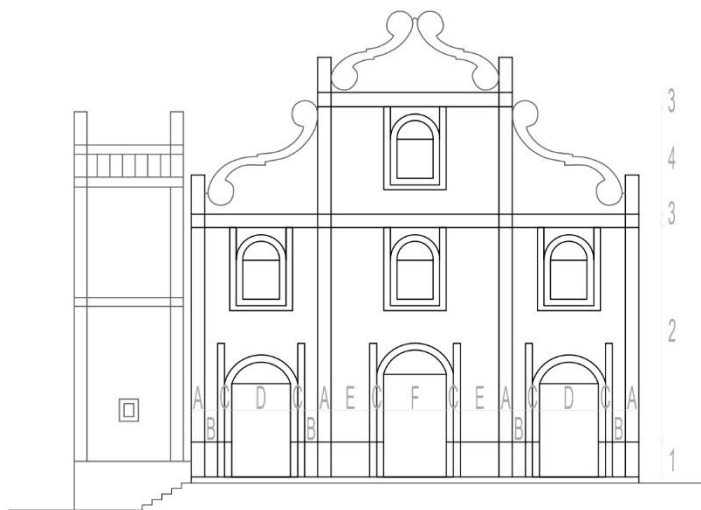
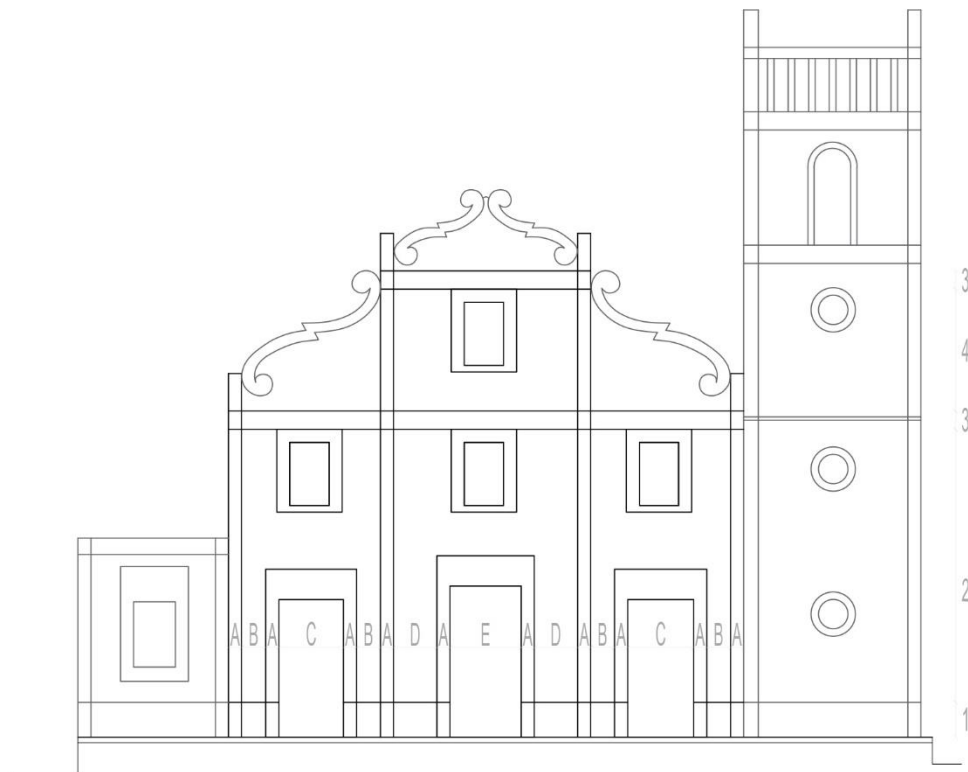


Figura 8 – Análise rítmica à fachada do corpo das Igrejas: da Matriz, de Capelas, de Lomba da Maia e de Água Retorta (de cima para baixo); Elaborado por Vieira.

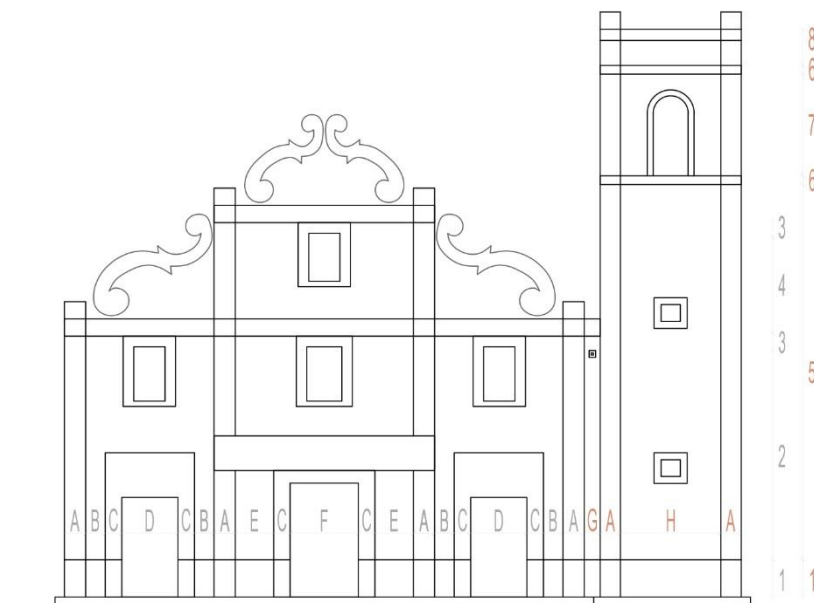




Figura 9 – Análise rítmica à fachada do batistério e torre das Igrejas: da Matriz, de Capelas, de Lomba da Maia e de Água Retorta (de cima para baixo); Elaborado por Vieira.

Considerações finais

A partir da análise efetuada ao conjunto de desenhos das igrejas da Matriz, de Capelas, da Lomba da Maia e de Água Retorta foi possível destacar a ausência de um módulo-base do sistema proporcional ao nível da ampliação ou redução da sua planimetria na planta e na fachada. Ainda que cada edifício, em análise, não apresente as mesmas medidas planimétricas e altimétricas foi possível encontrar um sistema rítmico dos traçados das fachadas, mais concretamente no corpo principal da fachada.

No desenvolvimento deste estudo também se observou uma desarticulação entre a estrutura interna e externa, no que diz respeito à correspondência entre pilares/colunas com pilastras. Assim, o tipo esquemático de referente clássica, de igrejas de três naves interiores com correspondência a uma fachada dividida em secções por meio de pilastras que refletem, no exterior, essa conceção espacial, é apenas visual e rítmico e não métrico. O que nos faz concluir que as atuais fachadas foram contruídas depois do corpo da igreja, daí esta falta de relação.

Assim o espaço interno terá o sistema rítmico A, B, C, B, A, respetivamente, nave lateral, pilar/coluna, nave central, pilar/coluna, nave lateral em comparação com o espaço externo A, B, C, D, C, B, A, E, C, F, C, E, A, B, C, D, B, A, respetivamente, pilastra, tramo parede, moldura da porta, porta, moldura da porta, tramo parede, pilastra, tramo parede, moldura da porta, porta, moldura da porta, tramo parede, pilastra, tramo parede, moldura da porta, porta, moldura da porta, tramo parede, pilastras.

Apesar de se ter observado um sistema rítmico na fachada, não nos foi possível observar o mesmo sistema no interior do corpo da igreja no que diz respeito ao dimensionamento

dos tramos, o que também vem reforçar a tese de que planta e fachada são corpos independentes, no que diz respeito à estrutura e à época construtiva.

Particularizando a análise da fachada podemos concluir que a relação entre os três corpos que formam a fachada é quase inexistente, pelo seu recuo e pela falta de relação de composição. Mesmo assim, a igreja de Capelas e da Lomba da Maia tendem a relacionar-se através da mesma medida métrica de pilastras e entablamentos.

Também destacamos a tendência de as pilastras ficarem mais esguias à medida que passamos de século, tornando, visualmente, o edifício mais alongado.

Em modo de conclusão, evidenciamos a necessidade de alargar esta análise às restantes igrejas da ilha de São Miguel, para entender se o sistema rítmico encontrado neste estudo se estende para as restantes igrejas, evidenciando que a existência de uma tipologia de fachada principal nas igrejas da ilha de São Miguel não é apenas visual, mas também métrica.

Agradecimentos

A realização deste artigo foi parcialmente financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P. através da bolsa de investigação de Doutoramento 2021. 08545.BD.

A realização deste estudo não seria possível sem a disponibilidade dos párocos e dos cuidadores das igrejas em análise, em apreço ao Sr. Padre Carlos Simas, ao acolito Eduardo Lopes e a Sra. Olga Melo da Igreja da Lomba da Maia, ao Sr. Padre André Resendes e a sua assessora da Igreja da Água Retorta e ao Sr. Padre Hélio Soares e o Sr. Rui Moniz da Igreja de Capelas.

Bibliografia

AAVV – **São Miguel, Nordeste: Inventário do património imóvel dos Açores**. Angra do Heroísmo (Açores): Direcção Regional da Cultura: IAC- Instituto Açoriano de Cultura, 2011.

AAVV – **São Miguel, Povoação: Inventário do património imóvel dos Açores**. Angra do Heroísmo (Açores): Direcção Regional da Cultura: IAC- Instituto Açoriano de Cultura, 2012.

IAC – **Inventário do Património Imóvel dos Açores** [Em linha]. Angra do Heroísmo: IAC-Instituto Açoriano de Cultura - Inventário do Património Imóvel dos Açores. [Consult. 13 de Fev. de 2022]. Disponível em WWW: < URL: <https://www.iac-azores.org/iac2018/projetos/IPIA/index.html> >.

VIEIRA, Maria Antónia - **Uma tipologia de fachada na igreja micalense (1728-1882)**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2019. 337p. Dissertação de Mestrado.

VIEIRA, Maria Antónia., SAMPAYO, Mafalda, MIRANDA, Paulo - A typology of facade in the churches of S. Miguel (1728-1882). **Actas da ICEUBI2019 – “International Congress on Engineering – Engineering for Evolution”**. Covilhã, 27-29 novembro 2019. Covilhã: Faculdade de Engenharia, 2019, p. 657-666.

VIEIRA, Maria Antónia., SAMPAYO, Mafalda, MIRANDA, Paulo - Measures and model of the churches of São Miguel (Azores). **IOP Conference Series: Materials Science and Engineering**, Praga, 960, 2019.

VIEIRA, Maria Antónia., SAMPAYO, Mafalda, ALVES DA CUNHA, João - The typomorphological facade of the catholic churches of S. Miguel. **Atas of 5th International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism**. Turquia, 11-12 maio 2022. Turquia: Alanya HEP University, 2022, p. 628-643.

VIEIRA, Maria Antónia., SAMPAYO, Mafalda, ALVES DA CUNHA, João - Um modelo visitado da arquitetura chã: as igrejas de São Miguel nos Açores. **ICEUBI2022 – “International Congress on Engineering – Innovation and Sustainability Praxis”**. Covilhã, 28-30 November 2022. Covilhã: Faculdade de Engenharia, 2022.

VIEIRA, Maria Antónia., SAMPAYO, Mafalda, ALVES DA CUNHA, João - Between “*plain architecture*” and baroque architecture: a facade model of the churches of São Miguel in the Azores. **Atas do 6th International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism**. Turquia, 14-16 junho 2023, Turquia: Alanya HEP University, 2023.

SIPA – **Sistema de Informação para o Património Arquitetónico** [Em linha]. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural - Ministério da Cultura, 2001-2016. [Consult. 12 a 19 de Fev. de 2022]. Disponível em WWW: < URL: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPASearch.aspx?id=0c69a68c-2a18-4788-9300-11ff2619a4d2 >.

Análisis histórico comparativo de la forma física y el uso social del espacio público de Zaragoza. Caso de estudio plaza Ariño y plaza Santa Cruz

Marta Miret Rodríguez

Universidad de Zaragoza, Escuela de Ingeniería y Arquitectura

arq.martamiret@gmail.com

Sergio García-Pérez

Universidad de Zaragoza, Escuela de Ingeniería y Arquitectura

sgarciap@unizar.es

Raimundo Bambó Naya

Universidad de Zaragoza, Escuela de Ingeniería y Arquitectura

rbambo@unizar.es

Resumen: Este artículo de investigación forma parte de una tesis doctoral en curso en la Universidad de Zaragoza, que aborda la relación dialógica entre la forma física y el uso social y destaca la importancia de analizar esta relación de manera cronotrópica. El estudio se enmarca en el proyecto 'Plazas y Plazos'. Una serie de proyectos que modificaron el uso de la ciudad y que pertenecen a un contexto político singular en el que Zaragoza participa de una gran transformación en lo público al entrar en democracia. En esta comunicación se analiza de forma empírica dos casos de estudio, las plazas de Ariño y Santa Cruz, con la intención de desvelar las transparencias de la construcción, el proyecto y el uso social de los lugares que conforman el espacio público. Mostrar cómo se transforma en el tiempo el sistema de sistemas que forman las plazas del Casco Histórico de Zaragoza. Comprobar en qué sentido el lugar dialoga con funciones que no están, pero estuvieron. Datar cuando se pierde la inteligibilidad o por el contrario que rastros de inteligibilidad perduran. Con esta investigación empírica se crea una cartografía propia como herramienta comparativa para comprender cómo la construcción y los proyectos de las plazas urbanas influyen en su uso social en el transcurso de la historia. Los resultados obtenidos a través de este método de análisis y representación pueden contribuir al diseño y planificación de espacios públicos que respondan al sentido común actual y se proyecten al futuro siendo más éticos y saludables, para contribuir al bien estar de las personas al hacer ciudades.

Palabras clave: forma urbana y uso social, cronotopo, espacio público, plaza, sistemas de información geográfica.

Introducción

Una de las posibles definiciones de la arquitectura y sus procesos puede ser la de Ricoeur¹, que propone un enfoque en un círculo que abarca la *prefiguración*, la edificación o construcción, el lugar anterior al proyecto; la *configuración*, que corresponde a lo proyectado en el proyecto; y la *refiguración*, que refleja el lugar resultante después del uso y el paso del tiempo. En este círculo infinito que se proyecta hacia el futuro define la arquitectura en una constante relación entre la forma física y el uso social.

Este fenómeno se observa en diferentes espacios construidos, también en el espacio entre los edificios, es ahí, en el espacio público, donde se encuentra una arquitectura más frágil y compleja donde se da este fenómeno, esta relación de forma física y uso social. Allí donde se hace visible el pulso de la ciudad, el flujo visible del latido en la ciudad, el ir y venir de las personas que marcarán los lugares con las rutinas del día a día. Más profunda en tanto en cuanto afecta a un número mayor de personas, de ciudadanos, y más complejo ya que dependen principalmente de la gobernanza y no siempre se han contemplado en los planes urbanísticos leyes de configuración de las plazas y su legislación de usos. Más complejo, a priori, porque requiere además una mayor adaptabilidad a los cambios sociales.

La discusión sobre el espacio público, el lugar que hoy ocupa el vacío en la ciudad queda reforzada en la actualidad en la gran mayoría de agendas urbanas internacionales y nacionales: en los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) Agenda 2030 del Gobierno de España². En el informe de ONU-Hábitat 2021³. Está presente en las agendas políticas de ciudades de toda índole y así lo reflejan sus programas. También queda reflejado en prensa local, nacional e internacional una voluntad de cambio recogiendo el pulso social.

De todo lo anterior puede interpretarse que el espacio público requiere una mayor investigación para conseguir hacer lugares más éticos y saludables, para contribuir al bien estar de las personas al hacer ciudades.

La **relación entre forma física y uso social del espacio público** ha contribuido a la discusión sobre ‘el buen hacer de la arquitectura’, y su ‘responsabilidad’ en el diseño de espacios públicos de calidad. Esta propuesta se suma a las investigaciones consolidadas por autores como J. Gehl, B. Svarre, W. Whyte, M. Carmona, B. Hillier, P. Serfaty, R. Sennet, en el ámbito internacional o J. Muntañola, M. Solà-Morales, C. Diez, Z. Muxi, J. Monclús o J.M Ezquiaga en el nacional, que, sobre todo desde la revisión de la modernidad, reivindicaron el papel perdido del diseño del espacio público de calidad en nuestras ciudades y profundizaron en la esencia del lugar en la arquitectura.

¹Ricoeur, Paul – Arquitectura y Narratividad. **Arquitectonics: Arquitectura y Hermenéutica**. Vol nº4 p. 9-30 Barcelona: UPC, 2003.

² Gobierno de España - **Agenda 2030. Objetivo 11. Ciudades y comunidades sostenibles**, s. f., <https://www.agenda2030.gob.es/objetivos/objetivo11.htm>. 2021
Agenda Urbana Objetivo Estratégico 2 . Evitar la dispersión urbana y revitalizar la ciudad existente, https://www.aue.gob.es/que-es-la-aue#Agenda_Urbana_Espanola. 2021

³ VVAA, - **Cities and Pandemics: Towards a More Just, Green and Healthy Future (United Nations Human Settlements Programme)**. UN-Habitat, 2021.

El presente estudio se enfoca en el espacio público, en concreto **las plazas**, como parte integrante de los elementos esenciales que conforman la vida urbana. Se aprecia una falta de adecuación de muchos de estos espacios públicos a las demandas actuales, una falta de adaptabilidad, al mismo tiempo que se proyecta una gran oportunidad en ellos. Se considera necesario volver a repensarlos una vez más, sumando estas reflexiones a las realizadas por diversos autores, tanto pasados como actuales.

Tomando como referencia los estudios que preceden sobre el espacio público y las plazas desarrollado en diferentes universidades, como son la Universidad de Zaragoza donde hay investigaciones históricas sobre el análisis de espacios públicos a través de sus trazas y usos como la plaza del Pilar⁴, estudios sobre regeneraciones urbanas de polígonos de la ciudad que buscan encontrar el grado de responsabilidad de la cultura arquitectónica y urbanística moderna y analizan de manera exhaustiva el lugar entre los edificios⁵ y profundos análisis de la trama urbana en proyectos contemporáneos de intervención del espacio abierto⁶; en la Universidad de Sevilla hay investigaciones recientes que analizan el espacio público y en concreto las plazas de Sevilla forma física y uso social a través del estudio del perímetro con una aproximación histórica y con el usos de sistemas información geográfica⁷, o a través del análisis del proyecto arquitectónico de una plaza como Potsdamer Platz⁸; en la Universidad de Valencia hay estudios de la ciudad a través de sistemas SIG y con una aproximación histórica de la evolución de la forma urbana sobre la ciudad de Teruel⁹; en la Universidad Politécnica de Cataluña, se encuentran también estudios recientes de plazas de las capitales americanas, como la Plaza Bolívar de Bogotá con un acercamiento cronotópico y dialógico entre forma urbana y uso social¹⁰ o la Plaza Baquedano de Santiago de Chile que busca desvelar que fue y que es la plaza hoy y su valor político a través del análisis en el tiempo de esa relación forma física y uso social¹¹; otros focalizan en la investigación de los usos del espacio en el estudio cronotópico del lugar, las plazas de Barcelona¹²; en la Universidad de Madrid

⁴ Abadía, Á. S- **La Imagen Histórica de La Plaza del Pilar: Análisis desde la cartografía**. Zaragoza: EINA. 2021, n.ºp.167. TFG

Blasco, Iván - **La cartografía como herramienta de análisis del espacio público. El caso de la plaza del Pilar**. EINA, 2021. p.60. TFG.

⁵ García-Pérez, Sergio; Oliveira, Víctor; Monclús, Javier; Díez Medina, Carmen - UR-Hesp: A methodological approach for a diagnosis on the quality of open spaces in mass housing estates. **CITIES**, Vol n.º 103. 2020.

García-Pérez, Sergio - **Regeneración urbana de polígonos de vivienda masiva. Criterios para la evaluación y diagnóstico de la calidad de los espacios libres**, Zaragoza; UNIZAR, 2019. Tesis.

⁶ Bambó, Raimundo; de la Cal Pablo; Díez Medina, Carmen; Ezquerro, Isabel; García-Pérez, Sergio; y Monclús, Javier - Sobre proyectos de espacios públicos de calidad: estrategias urbanas comparadas. **Ciudad y Territorio**. Zaragoza: Estudios Territoriales Vol n.º54. 2022 p. 205-226

⁷ Mena Vega, P. - **Una arquitectura del perímetro. Modelos y actuaciones en el espacio público histórico de la ciudad de Sevilla**. Sevilla: US, 2021, n.ºp. 482, Tesis.

⁸ García-Vázquez, C. - **Berlín: Potsdamer Platz metrópoli y arquitectura en transición**. Sevilla: US, 1998. n.ºp.550. Tesis.

⁹ Sancho, Miguel - **Transformaciones urbanas en la ciudad de Teruel: reconstrucción y análisis gráfico**. Valencia: UPV, 2016, n.º p. 570. Tesis.

¹⁰ González, Diego F. **Plaza de Bolívar de Bogotá: formas y comportamientos del pasado y del presente**. BCN: UPC, 2010. n.ºp308. Tesis.

¹¹ Pacheco, Aina. **Un descuido en Santiago de Chile: la violencia institucional sobre la Plaza Baquedano**. BCN: UPC, 2021, n.ºp.65. TFG.

¹² García, Raúl - **Urbanitas y urbanismos. Recorridos etnográficos para entender la interrelación entre entornos construidos y usuarios en el espacio público de Barcelona**. Barcelona: UPC, 2015, p.480. Tesis
Díaz Guerrero, R.M. - **El espacio público como escenario**. Barcelona: UPC, 2001. p.265, Tesis.

encontramos estudios sobre espacio público y política, derivados del 15M¹³.

En la actualidad además de interesantes investigaciones en torno a lo público desde la universidad también hay estudios de arquitectura que focalizan su energía al estudio de lo público, a través de nuevas tecnologías como 300.000k/h y su estudio de la ciudad de Barcelona, entre otras ciudades, y que tienen relación directa con la transformación de la ciudad, como son las super illas; Equal Saree que focalizan el análisis en el uso igualitario e inclusivo del espacio público formalizándolo en proyectos como el realizado en Sant Feliu; u otras intervenciones interesantes en lo público desde la perspectiva de género y participación colaborativa de Izaskun Chinchilla¹⁴ y género y política de Zaida Muxi¹⁵. En el marco internacional el estudio liderado por Gehl que proyecta la transformación de las ciudades, su forma y el uso del espacio público centrándose en las personas, en la forma y uso del espacio público y lo realiza a través de un trabajo empírico para comprender el entorno construido y proyectar pensando en el futuro para las personas, el lugar y el planeta, relacionando el entorno construido y la calidad de vida.

Tras un primer estado del arte se encuentra un nicho atractivo en el análisis del espacio público y en concreto de las plazas, desde una aproximación humana, en una relación dialógica entre forma física y uso social, dando importancia al carácter cronotrópico de lugar. Se considera oportuno emplazar este estudio en Zaragoza, en concreto, el lugar que hoy ocupan las plazas del proyecto “Plazas y Plazos”, un proyecto desarrollado entre 1988 y 1992 por los servicios municipales con el objeto de mejorar las plazas del casco histórico de la ciudad, considerando la escasa investigación hasta el momento de este proyecto. La transición española marcó uno de los hitos importantes en el urbanismo del espacio público de la ciudad, al fomentar su uso público y rediseñar muchas de las plazas del Casco Histórico de Zaragoza. En la actualidad, después de transcurridas tres décadas, vemos como todas esas plazas merecen una puesta en valor reconsiderando los usos a los que están siendo sometidos. Es necesario reevaluar su diseño y funcionalidad con el objetivo de rescatar su potencial y promover su adecuada integración en la vida cotidiana de la ciudad.

Por tanto, la investigación en curso pone atención en el estudio de la forma física y el uso social del espacio público- la plaza, analizando la evolución en el tiempo en la ciudad de Zaragoza, en concreto en las plazas del Casco histórico que se reformaron en la transición con el proyecto “Plazas y Plazos”.

Objetivo

El objetivo de este estudio es presentar de forma preliminar el método de trabajo utilizado para analizar la relación entre la forma física y el uso social de los espacios urbanos a lo largo del tiempo. Para lograr esto, se propone un caso de estudio en dos plazas ubicadas en el casco histórico de Zaragoza: la plaza Ariño y Santa Cruz. Estas plazas forman parte

¹³ Sevilla Buitrago, Álar. - Espacio público y protesta ciudadana: reflexiones sobre la espacialidad del 15M. **Madrid. Materia de debate**. Madrid: Club de Debates Urbanos, 2014. p. 208-218.

¹⁴ Chinchilla, Izaskun -**La ciudad de los Cuidados**. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2020.

¹⁵ Muxi, Zaida – **Mujeres, casas y ciudades**. Barcelona: dpr-barcelona, 2019

del proyecto "Plazas y Plazos" y serán utilizadas como ejemplos para desarrollar el método de análisis y representación.

Tanto la plaza Ariño como la plaza Santa Cruz se encuentran en el corazón del casco histórico, junto al Cardo Maximus, y han experimentado numerosas refiguraciones a lo largo de su historia, reflejando los cambios socioculturales de la ciudad (Fig 1y2). Además, cabe destacar que estas plazas tienen una dimensión media dentro del casco histórico, lo que las convierte en puntos de referencia relevantes para futuros estudios en este campo

Método

Para llevar a cabo la investigación, se realiza un enfoque de análisis comparado empírico de dos casos de estudio: plaza Ariño y plaza Santa Cruz.

El trabajo emplea la cartografía como herramienta para la comparativa que refleje la evolución temporal de la forma física y el uso social de las plazas utilizando los sistemas de Información Geográfica (SIG) en este caso con los programas informáticos, QGIS, Autocad y DepthMapX.

Para formalizar esta cartografía, se realiza un análisis teórico previo para identificar periodos de tiempo que representen puntos de inflexión en el contexto sociopolítico. Estos periodos se relacionan con la cartografía de referencia correspondiente a esos años (Tabla 1). Se añaden también hitos temporales a cada plaza para indicar momentos en los que se llevaron a cabo los proyectos de ejecución que modificaban la forma de la plaza u otros que cambiaran radicalmente su uso.

SELECCIÓN DE PERIODOS

MARCO	TÍTULO	AÑOS	EXTRACTOS - PLANOS DE REFERENCIA	BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL
Casco Histórico	Ciudad romana *	14 a.C.-472 d.C	Plano según Betrán y M.ª P. Galve, 2004. Desarrollo de la cuadrícula teórica romana, 2013.	Ayto. de Zaragoza (1982) <i>Evolución Histórica Urbanística de la ciudad de Zaragoza</i> ; AA.VV (1991) <i>Arqueología Zaragoza, 100 imágenes representativas</i> ; Anson, A. y Lostal, J. (2002) Historia de cuatro ciudades: Saldue, Caesaraugusta, Saraqusta, Zaragoza; Asis, F. y Galve, M.ª P. (2013) <i>Las Cloacas de Caesaraugusta</i> ; AA. VV. (2005) <i>Zaragoza, espacio histórico</i>
Casco Histórico	Ciudad visigoda	472-714	Planos M.ª C. Aguero, F. Escudero; M.ª P. Galve y A. Mostalac, 1991; J. L. Corral, 1998	
Casco Histórico	Ciudad árabe	714-1118	Plano L. Corral, 1998	
Casco Histórico	Ciudad medieval	1000-1500	Plano R. Betrán 2005	
Casco Histórico / Plaza y su entorno	1720	1712-1734	Plano de la ciudad, castillo y contornos de Zaragoza capital del Reino de Aragón. Zaragoza. (Edición facsimil del plano de 1712.); Plano de parroquias; Plano (1720-1725); Plano Casanova 1734; Proyecto de apertura de la plazuela de San Martín, 1700*.	Ballestín, J. M. (2017) <i>Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723</i> ; Lozano, S. (2012) <i>Las élites en la ciudad de Zaragoza a mediados del siglo XV: La aplicación del método prosopográfico en el estudio de la sociedad</i>
Casco Histórico / Plaza y su entorno	1861	1861-1900	Plan Geométrico Yarza 1861; Proyecto de apertura Calle Don Jaime 1857; Proyecto Apertura calle Alfonso Zaragoza 1858-1868; Plano Casanova 1769	Lop, P.; Lanzarote, J. M.; Forcadell, C.; Capalvo, Á. (2012) <i>Zaragoza en 1861. El plano geométrico de José Yarza</i> ; (1860) <i>Guía de Zaragoza 1860</i> ; García, M. (2019) <i>Memorias de un zaragozano [1850-1861]</i> ; Torguet, N. (1897) <i>La reforma urbana en la Zaragoza de mediados del siglo XIX. Apertura de la calle Alfonso (1858-1868)</i> ; Moreno, E. (2018) <i>La desamortización de Madoz en la provincia de Zaragoza (1855-1875)</i> ; AA.VV. (2008) <i>Zaragoza, 1808-2008. Dos Siglos de progreso</i> ; Torguet, N. (1987) <i>La reforma urbana en la Zaragoza de mediados del siglo XIX. Apertura de la calle Alfonso (1858-1868)</i>
Casco Histórico / Plaza y su entorno	1910	1900-1920	Plano Dionisio Casañal 1908; Plano Antonio Magaña 1917; Plano Dionisio Casañal 1911.	Ayto. ZGZ (1900) <i>Guía de Zaragoza 1900</i> ; Betrán, R.; Serrano, L. (2012) <i>La Zaragoza de 1908 y el plano de Dionisio Casañal. La construcción de una ciudad burguesa</i> ; Villanova, J. L. y Betrán, R. (2017) <i>Los planos de Zaragoza de Dionisio Casañal (1880-1911): su utilización en la planificación y la gestión municipal</i> ; AA.VV. (2012) <i>Zaragoza 1908-2008. Arquitectura y Urbanismo</i> ; "Arquitectura y urbanismo en Zaragoza. Transformaciones en la distribución espacial de la arquitectura doméstica (1900-1949)", 2008. "La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008", 2009; "Una y grande. Ciudad y ordenación urbana en Zaragoza (1936-1957)", 2017; Yeste, I. (2014) <i>Arquitectura y urbanismo en Zaragoza. Transformaciones en la distribución espacial de la arquitectura residencial plurifamiliar (1950-2000)</i> ; Diego, E. (1981) <i>Zaragoza, barrio a barrio</i> ; AA.VV. (1988) <i>Zaragoza: Plazas y Plazos. Actuaciones en el Casco Histórico</i>
Casco Histórico / Plaza y su entorno	1950	1935-1950	Plano Parcelario de Zaragoza 1935; Proyecto Prolongación calle Yedra futura San Vicente de Paul 1939; Plano de Conjunto de Zaragoza Desarrollado por Sectores o Barriadas 1944; Proyecto Plaza Santa Cruz (Borobio) 1936.	
Casco Histórico / Plaza y su entorno	1972	1965-1975	PGOU redactado por Emilio Larrodera 1968; Plano Galtier 1971-1974. Proy. Plan Especial Pl. Santa Cruz- Se amplía la plazuela de San Martín y pasa a llamarse plaza Ariño 1975	
Casco Histórico / Plaza y su entorno	1991	1989-1992	PGOU 1991; PGOU 1886; Proyectos Plazas y Plazos 1989-1992; Proyecto de renovación de calle D. Jaime I 1991; Proyecto Plaza Ariño por Parques y Jardines 1979.	
Casco Histórico / Plaza y su entorno	2010	2008-2010	PGOU 2007 y modificaciones 2008.	
Casco Histórico / Plaza y su entorno	2023	2022- 2024	PGOU 2022, 2007; ORTOFOTOS-PNOA; Proyecto calle D. Jaime I Supresión de barreras arquitectónicas, 2018.	

(*) en gris periodos en desarrollo no contemplados en este texto

Tabla 1. Selección de periodos

En los casos de estudio iniciales, plaza Ariño y Santa Cruz, se comienza el análisis con tres momentos específicos, 2023, 1972 y 1861 (Tabla1). Estos momentos se seleccionan con el objetivo de acotar y verificar la efectividad del método. Resulta relevante empezar con la cartografía actual para obtener hipótesis más precisas sobre la forma actual y también para evaluar los primeros datos del uso social mediante la recopilación de datos *in situ*.

El año 1972 es significativo debido a que ambas plazas presentan una configuración distinta a la actual y una cartografía de buena calidad, además se aprecian patologías evidentes con el auge del automóvil y explosión demográfica.

Se puede contrastar ambos momentos con 1861 que, aunque no es el momento en el que se originan las plazas. Se cuenta con planos de gran detalle y bibliografía que facilita una documentación muy trabajada.

APROXIMACIÓN MULTIESCALAR

En este trabajo se abordan cuatro escalas cartográficas que ayudarán a ubicar y entender la plaza y su entorno. De esta manera desvelaremos la estructura y significado del sistema de sistemas de las plazas de Zaragoza. Las escalas utilizadas son: el área metropolitana, el casco histórico (Fig. 1y2), la plaza (Fig. 3), y la plaza y su entorno próximo (Fig. 4).

En este artículo se desarrolla la cartografía generada para la plaza y su entorno y se presenta el estudio del Casco Histórico en el que se integran las plazas. Sin embargo, la integración en el área metropolitana y la sucesión de proyectos, que son clave para comprender el lugar y establecer las comparativas entre plazas, queda fuera del alcance del artículo.

El desarrollo del artículo sigue la estructura propuesta por James Corner que plantea la idea en la que la cartografía no solo proyecta la realidad, sino que ayuda a refigurar las realidades en las que viven las personas.

	SERIE CARTOGRÁFICA 1	SERIE CARTOGRÁFICA 2		SERIE CARTOGRÁFICA 3	SERIE CARTOGRÁFICA 4
INTERÉS	Ubicar Casco Histórico y marcar la evolución a nivel esquemático de la ciudad de Zaragoza.	Ubicar las plazas y visibilizar la relación entre ellas y la ciudad. Aproximación desde la forma y el uso.		Análisis de los proyectos de plaza realizados.	Análisis de la plaza como sistema, en el que interviene la forma y el uso social.
MARCO	Escala metropolitana	Casco Histórico		Plaza	Plaza y su entorno
EXTRACTOS. (*)	Actualidad: Planos de Catastro y PGOU Historico: Cartografía del Archivo Municipal de Zaragoza (AMZ) y bibliografía específica	Actualidad: Planos de Catastro y PGOU Historico: Archivo Municipal de Zaragoza AMZ y bibliografía específica. Importante trabajo de hipótesis.		El proyecto ejecutado. Si no existe documento del proyecto, hipótesis a través de cartografía de la ciudad entorno a la época del proyecto (AMZ), bibliografía específica y fotografías.	FORMA: Actualidad: Planos de Catastro y PGOU para los planos actuales a través de Ayto. de Zaragoza. Análisis <i>in situ</i> . Historico: Cartografía Histórica en AMZ, IGN, Biblioteca Virtual de Defensa, Sistema de Información Geográfica Nacional. Apoyo con bibliografía específica. Proyectos concretos de las plazas en AMZ, aquellos que han sido realizados en la historia reciente a través de los mismos proyectistas. Apoyo con fotografías para la descripción de elementos físicos que no quedan claros sobre plano. USO SOCIAL: Actualidad: análisis <i>in situ</i> , fotografías y encuestas. Historico: Fotografías del AMZ, Gran Archivo de Zaragoza Antigua (GAZA), Guías de Zaragoza, Hemeroteca, bibliografía específica.
TRAZADO	Selección de las cartografías más fiables y sobre ellas en programas informáticos, AutoCAD y QGIS crear los mapas	Actualidad: Trabajo directo en QGIS con PGOU y Catastro. Historico: Sobre los planos actuales trabajados en QGIS, georectificación de los planos históricos.	Estudios de axialidad, generar dxLs fiables desde QGIS y trabajarlos con el programa DepthMapX – Space Syntax	Autocad; QGIS y programas de tratamiento de imagen para cruzar datos de proyecto y realidad construida si no existe proyecto como tal.	Sobre las cartografías realizadas del casco histórico, georectificación más precisa del perímetro de la plaza. Después se superponen al perímetro las diferentes capas de información trabajadas en QGIS.
RESULTADO	Plano cognitivo (Lynch) por año que acompaña al estudio de la plaza en profundidad. (Trabajo sin realizar)	Estudio lleno-vacio de la edificación, emplazamiento de las plazas y puntos de interés cultural.	Mapas axiales Space Syntax que hacen referencia a la conectividad e integración.	Planta, sección y volumetría	Mapas temáticos sintéticos que hacen referencia a la construcción y la sociedad de las plazas y sus entornos en diferentes momentos de la historia.
(*) descripción de planos desarrollada en Tabla.1					

Tabla 2. Análisis de la cartografía propia

	CONSTRUCCIÓN	PROYECTO	USO SOCIAL
01 FUENTES GRÁFICAS	X	X	
02 NOMENCLATURA URBANA			X
03 ALINEACIONES URBANAS	X		
03.2 ALTURAS EDIFICADAS Y USOS PRINCIPALES (PDT)	X		X
04 EL LUGAR ENTRE LOS EDIFICIOS			
04.1 ÁREAS PEATONALES Y CIRCULACIÓN RODADA			X
04.2 PROYECTO VISIBLE DE LA PLAZA		X	
04.3 BARRERAS FÍSICAS FIJAS	X		
04.4 ZONAS VERDES	X		
04.5 USOS PÚBLICOS, ADAPTACIÓN Y APROPIACIÓN			X
04.6 ESTUDIO A LA ALTURA DE LOS OJOS	X		X
04.7 ESTUDIO DE MOVILIDAD			X
04.8 COMPORTAMIENTO PEATONAL			X
05.1a SPACE SYNTAX - CONECTIVIDAD			X
05.1b SPACE SYNTAX - INTEGRACIÓN			X
05.1c SPACE SYNTAX - ANÁLISIS DE VISIBILIDAD			X
06 ESTADO DE CONSERVACIÓN y VALORACIONES	X		X

Tabla 3. Análisis de la plaza como sistema

Como se observa en la Tabla 2 y 3, el análisis de la plaza y su entorno, el más complejo y detallado propuesto, requiere de una serie de mapas sintéticos. Esta serie cartográfica se formaliza en 17 mapas, mediante los cuales se analizan las plazas enmarcadas en el proyecto “Plazas y Plazos” como un sistema de transformaciones¹⁶, donde explorar en profundidad la relación de forma física y uso social en el tiempo, a través de mapas temáticos que desvelen el proyecto la construcción y el uso social en la actualidad y en la historia. En este caso limitado a 2023, 1972 y 1861. (Fig. 4.1 y 4.2)

El marco propuesto para analizar la plaza y su entorno, como se muestra en la Fig. 2 es de 4x5 Actus, equivalentes a 141,92x1774,4 metros, haciendo referencia al pasado romano de la ciudad. Por lo tanto, las plazas Ariño y Santa Cruz se estudian juntas.

Se utilizan diferentes fuentes cartográficas, para la actualidad se utilizan los planos de Catastro y PGOU proporcionados por el ayuntamiento de Zaragoza, los cuales se verificaron *in situ*. Para la cartografía histórica, se recurre al AMZ y a bibliografía específica, así como al IGN, BVD y CNIG. Además, se tuvieron en cuenta los proyectos concretos de las plazas encontrados en el AMZ, así como aquellos realizados en la historia reciente a través de los mismos proyectistas, Tabla 3.

Obtener datos que reflejen el uso social de las plazas resulta una tarea compleja, especialmente cuando se trata de la actividad social histórica. Para reflejar la actualidad, se recopilan datos sobre el uso social a través de análisis *in situ*, fotografías y encuestas. Estas fuentes proporcionan información sobre el uso actual de las plazas y permiten obtener datos concretos y observaciones directas. Por otro lado, el análisis del uso histórico requiere un enfoque más especulativo en cuanto a comportamientos pasados. Para ello, se consultan las siguientes fuentes, fotografías del del Archivo Histórico

¹⁶ Zimmermann, Ranier; Kanelia Koutsandrea - Topography of Generically Folded. Space capes: Towards a Cognitive Metatheory in Architectural Design. **Arquitectonics** Vol n°30, Arquitectura y Espacio Social, BCN: UPC, 2017.

Municipal (AMZ), y el Gran Archivo Zaragoza Histórica (GAZA), Guías de Zaragoza, hemerotecas, bibliografía específica. Estas fuentes proporcionan evidencia histórica que ayuda a comprender cómo se utilizan las plazas en el pasado. También se incluyen encuestas que abarcan la historia reciente y brindan una perspectiva actualizada del uso social de las plazas en las últimas décadas.

En resumen, el trabajo documental para obtener datos sobre el uso social de las plazas implica una combinación de análisis in situ, fotografías, encuestas y fuentes históricas, que permiten abordar tanto el presente como el pasado de manera integral.

Para formalizar la cartografía y crear los mapas finales, se trabajan a partir de las cartografías generadas previamente en el marco del casco histórico (Fig 1 y2) y se realiza una segunda georectificación, más precisa y localizada al entorno de la plaza. Sobre estas cartografías se superponen las nuevas capas de información formal y social relevante para el estudio realizado, lo cual permitirá establecer comparativas posteriormente. Este trabajo se lleva a cabo utilizando QGIS, con la excepción de los estudios axiales de integración, conectividad y visibilidad, para los cuales se utiliza el programa DepthMapX – Space Syntax, para este último, los datos (el mapa con las islas cerradas de las edificaciones de cada época) se introducen en formato dxf generado previamente en QGIS.

Resultado

Fruto del procedimiento, se puede realizar una comparativa de la forma física y el uso social del entorno de las plazas en diferentes épocas, a través de un grupo de mapas que analizan el proyecto, la construcción y la relación social de la plaza y su entorno, lo que facilitará la discusión y aprendizaje pudiendo llegar a ser una herramienta eficaz para la posterior reforma o regeneración, aprendiendo del pasado y con datos concretos que desvelen su inteligibilidad e intertextualidad¹⁷ y confirmen el estado y funcionalidad de las plazas como lugar público.

RESULTADO DE LA CARTOGRAFÍA, MARCO: PLAZAS Y SU ENTORNO

01. Fuentes

Este apartado muestra las principales fuentes gráficas utilizadas para el estudio del entorno plaza Ariño y Santa Cruz en los años propuestos.

Para 1861, el plano principal es el Plano geométrico Yarza, aunque también se utiliza el plano de alineaciones de calle San Gil nueva don Jaime I de 1855. Vemos ya una pequeña plaza en el lugar que ocupa hoy pl. Ariño, en cambio, la plaza Sta. Cruz aún no existe, solo es visible la Iglesia que lleva el mismo nombre. Tabla 2.

¹⁷ Muntañola Thornberg, Josep - **Intriga, inteligibilidad e intertextualidad en arquitectura**. BCN: UPC 2004.

En 1972 las cartografías utilizadas en el análisis son: 1) PGOU de 1968 redactado por Emilio Larrodera; 2) El plano parcelario del término municipal Galtier, 1971-1974; 3) Proyecto de plaza Santa Cruz 1974 y las reformas de pavimentación y jardinería de parques y jardines previas a la reforma de plaza Ariño de Rafael Barnola.

En 1972 ya es visible la pl. Sta. Cruz aunque aún no se ha encontrado el proyecto original de fundación de la plaza sabemos que en 1900 Yarza lo planifica y construye el lugar como plaza y es Borobio quien en 1936 realiza el proyecto de plaza.

02. Nomenclatura urbana

La nomenclatura urbana o toponimia, nos permite referenciar y ubicar los datos obtenidos de las fuentes históricas. Además, quizás permita establecer relaciones culturales entre distintos periodos, descubrir algunas relaciones hoy olvidadas, reconocer el papel de estos espacios en la trama urbana de otros periodos

Hoy podemos observar que ninguna de las calles ha conservado su nombre desde 1800, han ido adoptando nombres relacionados con palacios, iglesias, poderes o eventos posteriores. En 1861 aún no existe como comentábamos la plaza Santa Cruz, pero la calle donde se situará se denomina Horno de Santa Cruz, parroquia colindante a la plaza. El lugar que hoy ocupa la plaza Ariño ya aparece nombrada como plazuela de San Martín¹⁸, y es construida por el Marqués de san Martín, a puertas de su casa.

03. Alineaciones urbanas

Otro elemento importante que considerar son las alineaciones, en formato fondo-figura, por su capacidad para explicar de manera directa el volumen que ocupan las edificaciones, y por tanto el espacio libre entre los edificios y cuando un ensanchamiento de calle pasa a tener entidad de plaza. Desde 1861 hasta 2023 el porcentaje de hueco aumenta y se aprecia una estructura más ortogonal, fruto de sucesivos proyectos que se realizan sobre la ciudad compactada resultante de años de crecimiento irregular y aumentos demográficos.

04. El lugar entre los edificios

Este apartado muestra una serie de cartografías que analizan el espacio entre los edificios.

04.1 Áreas peatonales y circulación rodada

Diferencia entre aquellos espacios destinados por su diseño al peatón o al vehículo. En 1861 no existe diferenciación formal entre peatones y otro tipo de vehículos.

Compartían entonces espacio los peatones, los coches de caballos y jardineras.

Conforme avanza la industria de transportes, con la aparición del trolebús, el tranvía y los primeros automóviles, en 1905 primer automóvil eléctrico matriculado, en 1924 ya habría 1000, se jerarquiza el uso de las vías, en 1860 se construye la primera acera que delimitará el uso del espacio público, restringiendo el uso al peatón¹⁹.

¹⁸ (ES. 50297. AM 01.09.01.02 000009 Signatura 1-9-22) sin fecha

¹⁹ **1860 Guía de Zaragoza**. Zaragoza: Vicente Andrés, 1860.

En 1972 se refleja un nuevo contexto socio–económico, la entrada del automóvil y el transporte público, diseñan una nueva construcción de la calle que acabará con la convivencia peatonal-vehicular, al separar y otorgar mayor cantidad de espacio a la circulación rodada.

Giedion ya nos avanza en el marco del CIAM el reto de atender a las altas demandas del tráfico y hacer posible al mismo tiempo la calidad de vida en las ciudades y propone “idear un sistema dinámico y flexible que permitiese cambios constantes (demográficos, tráfico, sin destruir la organización básica de la ciudad. Uno de los medios para conseguir tal organización era establecer el derecho supremo del peatón, “le droit royal du piéton”²⁰. En la actualidad vemos como se hace realidad esta tendencia para conseguir las ciudades más habitables.

04.2 Proyecto visible de la plaza

De manera esquemática se dibuja la construcción de aquellos proyectos que permanecen hoy visibles en la configuración de la plaza. El análisis profundo de los proyectos, como comentado, se realizarán a otra escala y apoyado con secciones volumétricas y fotografías. Tabla 2, Fig. 3. También se incluyen los proyectos artísticos, como las esculturas.

04.3 Barreras físicas fijas

Describe todos aquellos elementos que suponen una barrera física para el peatón, como son los bolardos, las aceras con altura remarcada o las casetas de venta ambulante fijas, aparcamiento de bicicletas, con la intención de comprobar que elementos apoyan o perjudican el uso público de la plaza, apoyando los diagramas de proyecto de 04.2. Vemos como aumenta la complejidad en sección de la plaza en la actualidad.

04.4 Zonas verdes

Este apartado recoge la definición que proporcionan los encuestados que en su mayoría reconocen como plaza un lugar de recogimiento “donde hay verde, hay sombras, un lugar donde sentarse, la temperatura está controlada, sin ruido...” además muchos hacen hincapié en su preocupación por el cambio climático, implicándose en la necesidad de que los agentes que diseñen se preocupen por la elección de las especies que mejor se adecuen al clima de ZGZ y procuren mejores sombras y humedad que contengan el calentamiento de las ciudades.

Se propone mapear el entorno que caracteriza el confort en una plaza, que invita al ensimismamiento o la contemplación. Anotar las especies de árboles y arbustos, tipologías de jardines, fuentes potables o estéticas, bancos y áreas en sombra con otros elementos.

²⁰ Giedion, Sigfried - **La arquitectura, fenómeno de transición: Las tres edades del espacio en arquitectura**. BCN: Gustavo Gili, 1975

04.5 Usos públicos, adaptación y apropiación

Adaptación y apropiación son términos que desarrolla Sefarty²¹ para el análisis de los espacios públicos.

En la actualidad se puede comprobar el alto nivel de apropiación privada del espacio público de las plazas analizadas. Resulta intensa la apropiación que ocurre en la plaza Ariño, con vehículos de carga y descarga y terrazas de bares. Es un dato remarcable que la mayoría del mobiliario exterior dedicado a la hostelería se emplaza inutilizando el mobiliario público existente y en su mayoría se mantiene las 24-7, independiente a su utilización. Se apropia de forma permanente el lugar inutilizando el uso público de la plaza.

Veremos en su conjunto si es un problema sistematizado, y si alguna de las plazas a estudiar consigue la convivencia de estos usos. La plaza Santa Cruz por el contrario consigue mayor convivencia siendo una de las plazas con valoraciones positivas en el estudio.

Aparcamientos de coches, motos o bicicletas, paradas de autobús, y quioscos exentos también suponen apropiaciones que marcan negativamente el uso de la plaza cuando su ubicación no está bien solucionada.

El término de adaptación hace referencia a los lugares que sin estar diseñados para el peatón se apropia con el uso diario. En este caso los lugares que se convierten por el uso en plaza. De manera tímida se puede ver en la actualidad como el estrechamiento de la calle San Voto se convierte en lugar de uso, tras la prospección suele verse grupos reunidos ocupando ese lugar de paso tanto de pie, como sentados en las escaleras de acceso (cerrado) del edificio público hoy dedicado a la Universidad de San Jorge.

04.6 Estudio a la altura de los ojos

Apartado que hace referencia a Gehl y Svarre²² quienes postulan que el perímetro de las edificaciones y su forma y uso en las plantas bajas definen el uso social, siendo prioritario tenerlo en cuenta para el buen desarrollo de la vida pública en la ciudad. Autores que realizan una importante aportación a la investigación empírica sobre la ciudad. El comportamiento se mapea en el apartado 04.8.

Así veremos zonas más degradadas y con un uso minoritario, las que contengan pocos accesos, edificaciones ciegas o carentes de interés arquitectónico. En cambio, serán más atractivas las que mantengan un ritmo de usos y accesos e incluyan en sus calles edificaciones arquitectónicas con relieves interesantes.

²¹ Korosec-Serfaty, Perla. Le quartier de l'esplanade, à Strasbourg, **Neuf** Vol n°47, 1974.

²² Gehl, Jan. Svarre Brigitte - **How to Study Public Life**. USA: Island Press, 2013.

04.7 Estudio de movilidad

El análisis de movilidad en la historia, como comprobábamos en el punto 04.1 define el uso y construcción de la calle y sus plazas. Y vemos en la transformación de los sistemas como aparecen transparencias históricas²³.

En 1861 conviven coches de caballos y jardineras, poco después sustituirían las jardineras e instalarían tranvías en calle San Gil, actual D. Jaime. Plaza Ariño en torno a 1850 ya era un punto de partida “A las nueve de la mañana, hora fijada para la salida de esta ciudad, la plazuela de San Martín hallábase llena de gentes que iban a despedir a los suyos entre besos, lágrimas y abrazos...”²⁴

En 1972 tres carriles diferenciados circulan en calle don Jaime I uno de ellos lo ocupará el trolebús. Se mantiene el apeadero y se añadirá la parada de la Oscense en plaza Ariño, los encuestados del barrio de cierta edad recuerdan el lugar con cariño “¡Ah! La plaza Ariño, si allí estaba la parada de autobuses la Oscense, recuerdo con cariño cuando esperaba a mi madre cuando venía de Huesca”

En 2023 calle D. Jaime I está restringida al transporte público, pudiendo solo acceder de carácter privado carga y descarga. Una importante parada de autobús separa la plaza Ariño de D. Jaime, comprobamos una de las transparencias aquí.

04.8 Comportamiento peatonal

En la actualidad de manera empírica, con la toma de datos *in situ* trazamos las líneas de comportamiento peatonal según las desarrolla Gehl. Para trazar las hipótesis de comportamiento históricos son necesarias fotografías y consulta de bibliografía específica. Cuantos más datos dispongamos mejor se trabajarán las hipótesis.

Las primeras líneas de comportamiento e hipótesis se plantean junto con un búfer de los focos de actividad en QGIS y grafos transcribiendo las trazas de comportamiento según los datos conseguidos de las fuentes. De este modo podremos cruzar de manera clara como inciden los focos de actividad en el comportamiento.

04. SPACE SYNTAX – conectividad, integración y visibilidad.

Mapas resultantes del conjunto de teorías y técnicas para el análisis de configuraciones espaciales que desarrollan Hillier and Hanson²⁵ quienes a través del hueco entre los edificios establecen las características de los usos sociales más generales. Realizado a través del software de análisis visual y espacial DepthmapX.

²³ Muntañola, Josep – La arquitectura de la transparencia. **Arquitectonics** Arquitectura y Hermenéutica. Vol nº4 p. 31-46 Barcelona: UPC, 2003.

²⁴ García, M. - **Memorias de un zaragozano [1850-1861]**. Zaragoza: IFC, 2019.

²⁵ Hillier; Hanson - **The Social Logic of Space**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

06. Estado de conservación y valoraciones

Al sintetizar la información anterior y con clara vocación prospectiva, esta cartografía aporta valores sobre puntos críticos y oportunidades de actuación sobre el espacio público. Para su realización se realizan encuestas y prospecciones en la actualidad y se formularán hipótesis consultando las fuentes históricas. Se dibuja con mapas de calor.

Hoy comprobamos el grado de conservación aceptable de ambas plazas y resalta la opinión pública, siendo la plaza santa Cruz la mejor valorada por los encuestados.

Conclusiones

El espacio público es un pulso de vida, tiene una gran complejidad y así deben ser las maneras de analizarlo, es necesario un trabajo minucioso y los sistemas de información geográfica (SIG) resultan herramientas de gran ayuda para crear cartografías que desvelen el relato dialógico del espacio y el ser, o de la forma y el uso social, de manera cronotópica.

Hemos presentado una metodología para analizar la forma física y el uso social, a través de tres momentos en la historia, con dos casos de estudio plaza Ariño y plaza Santa Cruz, de la que se observa la gran complejidad del espacio público y refuerza la idea de trabajarlo por capas y a través del tiempo además de utilizar herramientas cartográficas propias, con ayuda de SIG para acompañar al relato.

A pesar de las limitaciones se considera clave el estudio hermenéutico. Se trata de un trabajo en curso, donde deberá desarrollarse en profundidad las conclusiones que deriven de las cartografías. Completar las cartografías de las plazas del proyecto “Plazas y Plazos” en los diferentes marcos y momentos propuestos, reforzará el discurso hermenéutico, con la intención de desvelar las estructuras de las plazas y sus entornos, averiguar cómo funcionan como sistema hoy y en el pasado. Y contribuir en la medida de lo posible, para que el planificador proyecte lugares más éticos y saludables, que contribuyan al bien estar de las personas al hacer ciudades.

Bibliografía

AA.VV.- **Zaragoza: Plazas y Plazos. Actuaciones en el Casco Histórico.** Zaragoza: Ayto. Zaragoza, 1988.

Carmona, Matthew. **Public Places Urban Spaces.** London: Routledge, 2010.

Diego, Elvira - **Zaragoza, barrio a barrio.** Zaragoza: Ayto. Zaragoza -Cazar, 1980

Gehl, Jan. Svarre Brigitte - **How to Study Public Life: Methods in Urban Design.** USA: Island Press, 2013.

Giedion, Sigfried - **La arquitectura, fenómeno de transición: Las tres edades del espacio en arquitectura.** BCN: Gustavo Gili, 1975

Hillier, Bill; Hanson, Julienne - **The Social Logic of Space.** Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Korosec-Serfaty, Perla - L'inscription de l'étrangeté et de la différence dans l'espace public. **Prendre place- Espace public et culture dramatique** Paris : Champ Urbain, p. 221-234, 1995.

Lop Otín, P.; Lanzarote, J. M.; Forcadell, C.; Capalvo, Á. **Zaragoza en 1861. El plano geométrico de José Yarza.** Zaragoza: IFC, 2012.

Lynch, Kevin - **La imagen de la ciudad.** BCN: GG, 2015

Muntañola, Josep - **La arquitectura como lugar.** Barcelona: UPC, 1996.

Muntañola, Josep - La arquitectura de la transparencia: En el espacio humano. **Arquitectonics** Arquitectura y Hermenéutica. Vol nº4 p. 31-46 Barcelona: UPC, 2003.

Muxi, Zaida – **Mujeres, casas y ciudades.** Barcelona: dpr-barcelona, 2019

Ricoeur, Paul – Arquitectura y Narratividad. **Arquitectonics** Arquitectura y Hermenéutica. Vol nº4 p. 9-30 Barcelona: UPC, 2003.

Sennet, Richard - **Construir y Habitar: Ética para la ciudad.** España: Anagrama, 2019.

Solá-Morales, Manuel de. - **Miradas sobre la ciudad.** España: Acantilado, 2021.

Whyte, William H. - **The Social Life of the street.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009

Zimmermann, Ranier; Kanelia Koutsandrea - Topography of Generically Folded. Space capes: Towards a Cognitive Metatheory in Architectural Design. **Arquitectonics** Vol nº30, Arquitectura y Espacio Social, BCN: UPC, 2017.

SITUACIÓN DEL PROYECTO PLAZAS Y PLAZOS ●
PLAZAS Y ÁREAS DE ANÁLISIS —

2023

1861



EDIFICIOS PÚBLICOS ●

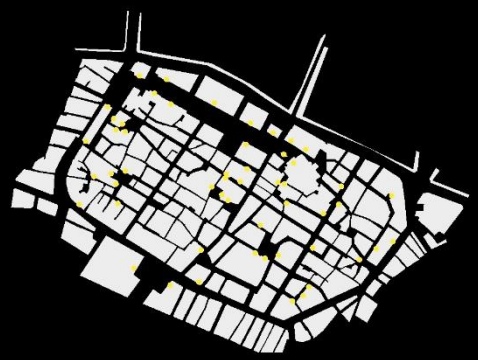


1. Serie cartográfica 2. Casco Histórico. Situación del proyecto “Plazas y plazos” y principales edificios públicos

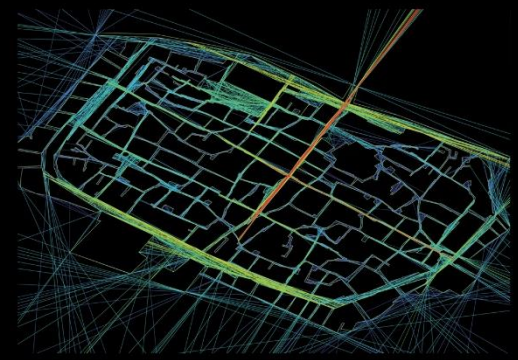
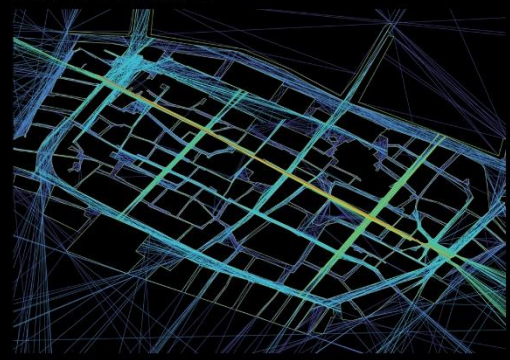
ZARAGOZA - CASCO HISTÓRICO

2023

1861



ANÁLISIS - SPACE SYNTAX
CONECTIVIDAD



INTEGRACIÓN

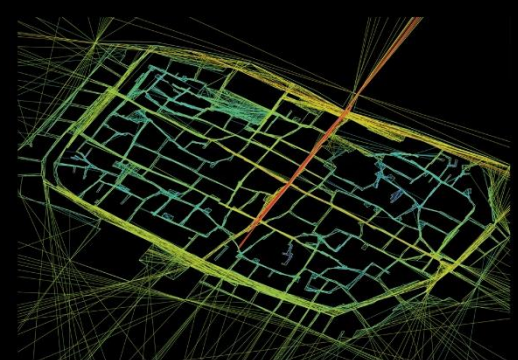
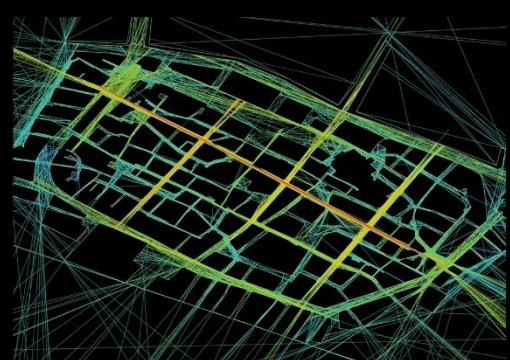
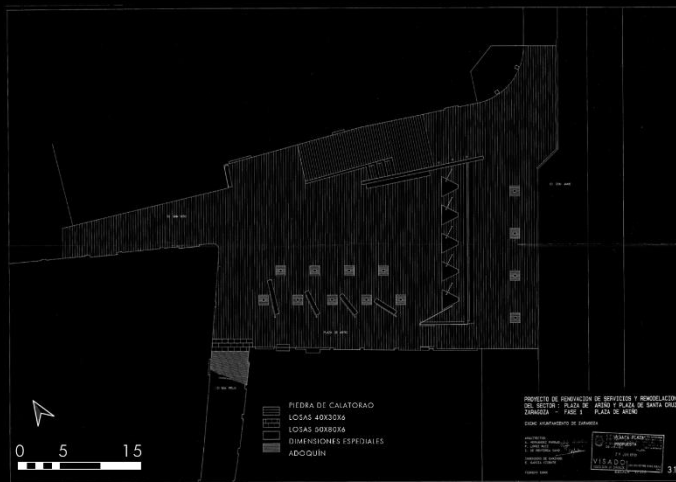
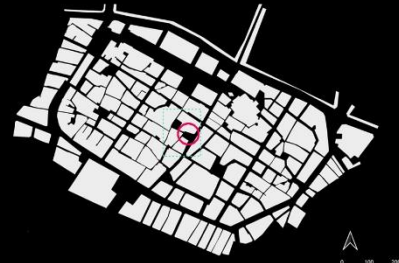


Fig. 02 Serie cartográfica 2. Casco Histórico. Análisis Space Syntax

2. Serie cartográfica 2. Casco Histórico. Análisis Space Syntax

PROYECTO DE RENOVACIÓN DE SERVICIOS Y REMODELACIÓN DEL SECTOR:
 PLAZA ARIÑO Y PLAZA SANTA CRUZ, ZARAGOZA
 FASE 1 PLAZA ARIÑO

Autores: Isabela de Rentería Cano, Pilar López Ruiz
 y Ángel Hernández Parejo, arquitectos.
 Año: 1989-90
 Adjudicación por concurso público del Ayuntamiento
 de Zaragoza
 Fin de obra: 1991
 Presupuesto: 60.458,438pts / 363.362,65 Euros
 AMZ (Caja 232002)



PLANTA PROYECTO



SECCIÓN CONSTRUCTIVA

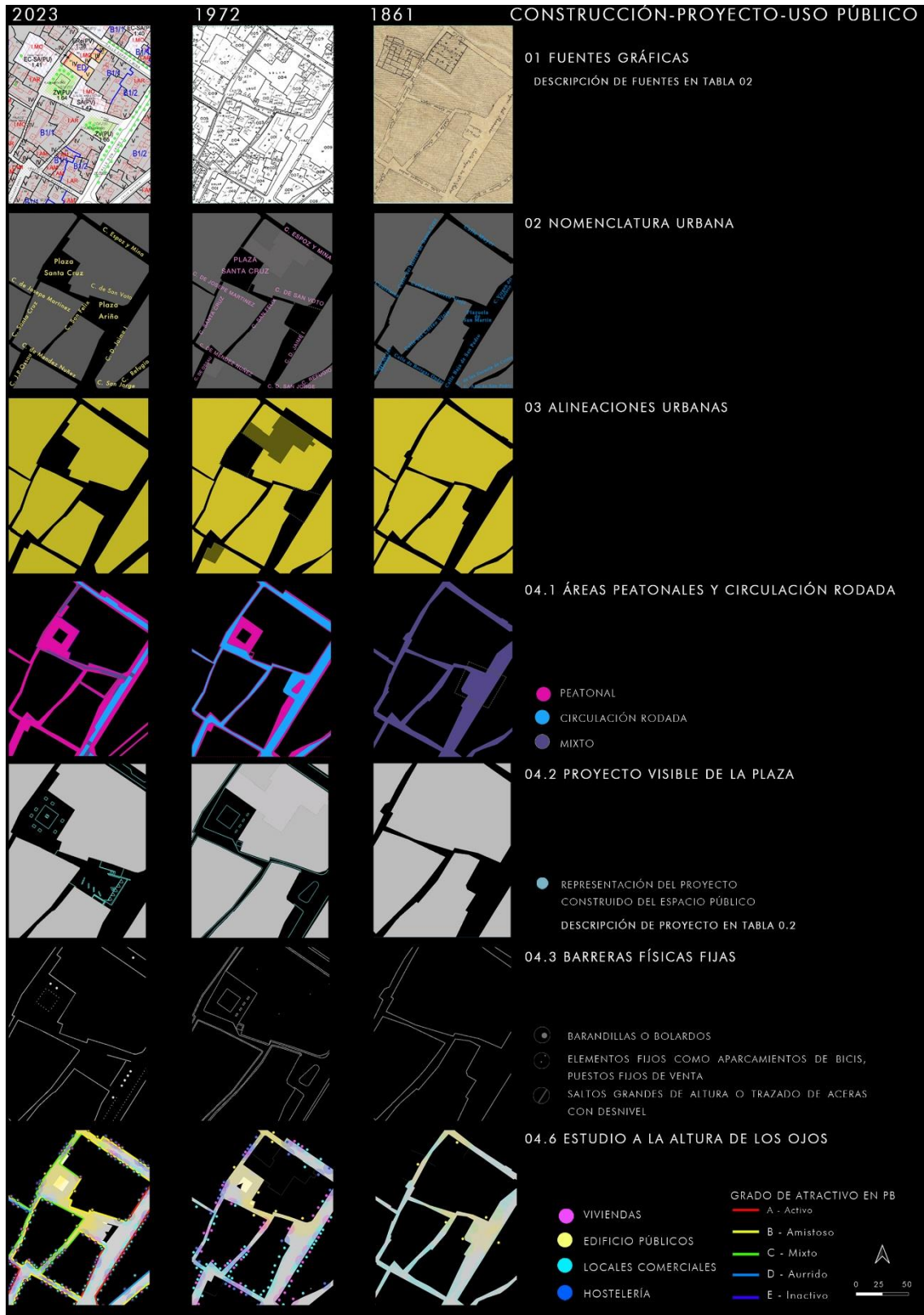


PLAZA RECIÉN INAGURADA. FOTOGRAFÍA TOMADA
 DESDE CALLE DON JAIME. 1991

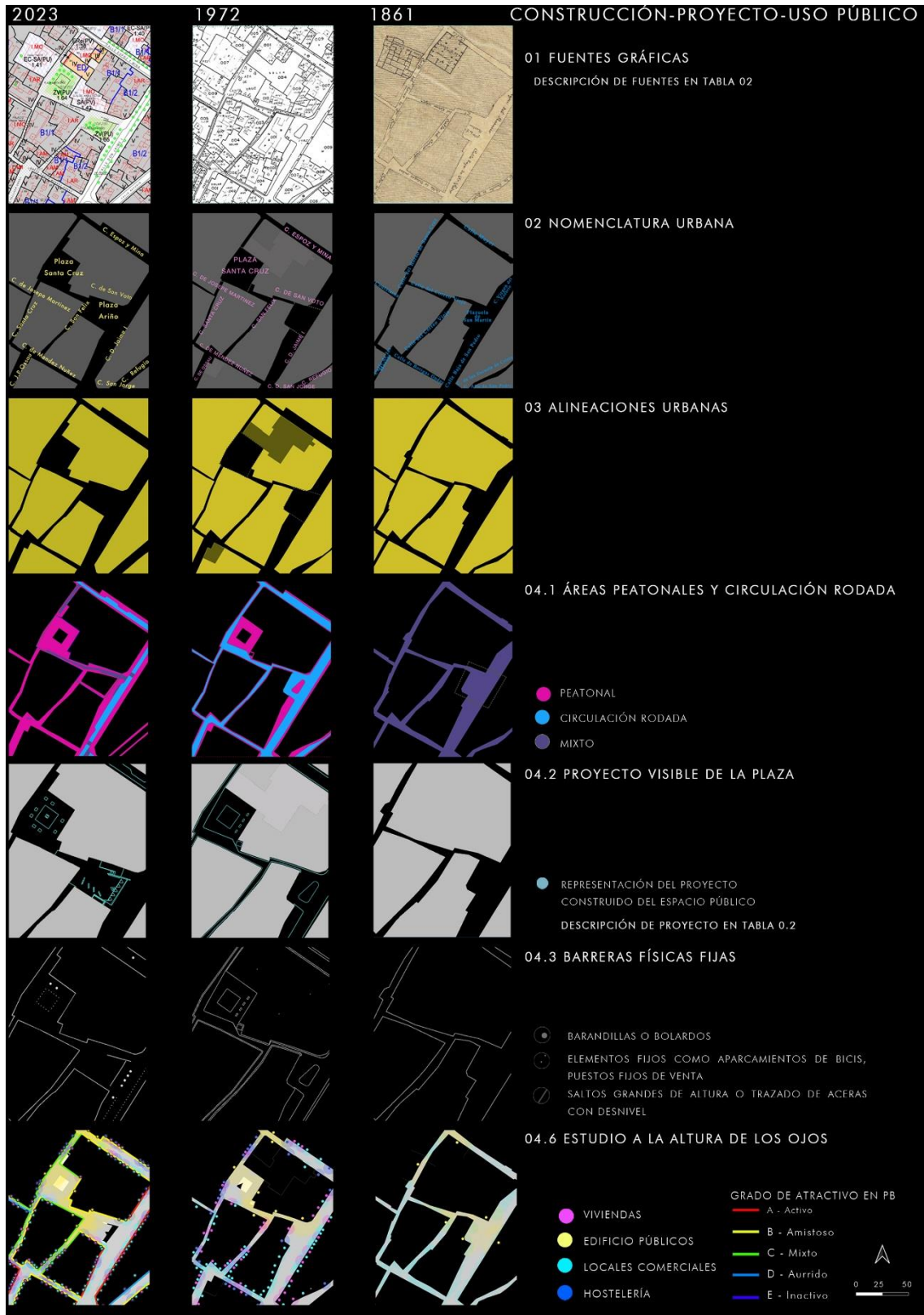


FOTOGRAFÍA TOMADA DESDE
 C/ DON JAIME. VERANO 2023

3. Serie cartográfica 3. Proyecto. Plaza Ariño.



4.1. Serie cartográfica 4. La plaza su entorno. Plazas de Ariño y Santa Cruz



4.1 Serie cartográfica 4. La plaza su entorno.
Plazas de Ariño y Santa Cruz

Do personagem ao coletivo: mudanças operativas na arquitetura contemporânea brasileira

Mario Guidoux Gonzaga

Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
guidoux.gonzaga@gmail.com

Claudia Costa Cabral

Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
claudiacostacabral@gmail.com

Resumo: Este estudo investiga as transformações ocorridas na produção arquitetônica brasileira desde os anos 1990, analisando uma transição do tradicional modelo de ateliês centralizados, em que a autoria do projeto era concentrada em figuras-chave, para modelos híbridos de colaboração. Estes modelos englobam escritórios que não priorizam a visibilidade individual de seus titulares, assim como coletivos mutáveis que promovem colaborações entre diferentes profissionais e escritórios. O trabalho destaca que esse fenômeno, inicialmente identificado em São Paulo, agora se espalhou por todo o Brasil, ganhando destaque em concursos e publicações de arquitetura nas primeiras décadas do século XXI. Além das mudanças nos processos de trabalho, observa-se uma convergência formal, evidenciando um amadurecimento no tratamento das referências à arquitetura moderna brasileira.

Palavras-chave: arquitetura contemporânea, coletivos, arquitetura moderna, arquitetura brasileira, concursos de arquitetura

Introdução

A prática da arquitetura no Brasil passou por uma transformação nas duas últimas décadas do século XX. A substituição dos ateliês chefiados por uma figura centralizadora, que assinava a autoria dos projetos, por grupos de arquitetos trabalhando em regimes de colaboração, nem sempre constante, que assinam como coletivo. Para compreender esse fenômeno, este trabalho tem como marco concursos para pavilhões em Exposições Universais, em 1991 e 2018, nos quais é possível observar, ao mesmo tempo, o movimento em direção à organização em coletivos e uma maior homogeneidade da produção.

Se em 2006 a exposição Coletivo¹ documentou a produção de uma geração de arquitetos paulistas como expoentes de um novo modo de trabalhar, este trabalho demonstra o espalhamento desta prática para cada vez mais centros brasileiros, ilustrando os motivos e desdobramentos a partir do estudo de alguns episódios importantes da arquitetura dos últimos trinta anos. A variedade de escalas, programas e localização englobadas pelos eventos escolhidos permitiu a expansão do olhar para grupos que vão além daqueles mostrados na exposição de 2006, permitindo a aproximação ao tema a partir de três perguntas:

1. O fenômeno registrado na mostra Coletivo em São Paulo pode ser observado no resto do país?
2. Existindo um modo de trabalhar colaborativo e nômade, quais os limites entre os coletivos?
3. Aceitando-se a noção de uma autoria difusa, é possível observar uma convergência de estilos?

Estes questionamentos surgem da observação do cenário nacional e se consolidam com o estudo aprofundado do período. Em Belo Horizonte, a experiência do Inhotim – museu de arte contemporânea em uma área de 140 hectares em Brumadinho, Minas Gerais, cujas galerias foram projetadas por jovens escritórios mineiros – solidificou a relevância nacional do Arquitetos Associados, um escritório que se apresenta como um coletivo colaborativo, formando equipes para cada novo projeto enquanto mantém um núcleo de cinco sócios. No sul, o MAPA, coletivo binacional com sedes em Porto Alegre e Montevideú, obteve reconhecimento internacional com seus projetos de residências utilizando elementos pré-fabricados.

Além de Belo Horizonte e Porto Alegre, cidades como Brasília e Curitiba despontam como centros onde diferentes equipes convivem e colaboram, estabelecendo uma rede que pavimentam o caminho para novas gerações. Em Brasília, Fabiano Sobreira, que além do trabalho de editor do site concursosdeprojeto.org mantém o gsr arquitetos, junto a Elcio da Silva e Paulo Ribeiro tem grande sucesso em concursos e em colaborações com outros arquitetos da capital, como o ARQBR, que por sua vez já trabalhou com MRGB, CoDA e Paulo Henrique Paranhos, arquiteto da geração de Sevilha cujos ex-colaboradores integram as equipes dos escritórios brasilienses citados. Em Curitiba, o Estúdio 41, composto por cinco sócios, é peça-chave de uma rede de coletivos formada por equipes da mesma geração, como

¹ Exposição realizada na Centro Universitário Maria Antônia – USP entre agosto e novembro de 2006 que apresentou a produção de seis escritórios paulistas: Andrade Morettin, MMBB, Núcleo de Arquitetura, Puntoni / SPBR Arquitetos, Projeto Paulista e Una Arquitetos. O catálogo da exposição, com ensaios de Ana Vaz Milheiro, Ana Luiza Nobre e Guilherme Wisnik, foi publicada pela Cosac Naify.

o Grifo, e de gerações posteriores, formados por antigos colaboradores e ex-alunos dos sócios desses escritórios, que têm se destacado nacionalmente por seu sucesso em concursos.

A difusão do modelo de trabalho coletivo por todo o país foi acompanhada por uma aparente dissolução dos limites dos escritórios, potencializando colaborações entre profissionais e coletivos. Um exemplo concreto desta hibridização é a equipe vencedora do concurso para o Pavilhão Brasileiro na Expo Dubai 2020. Participaram do projeto os escritórios MMBB, JPG.ARQ e Ben-Avid, além de Guilherme Wisnik e Alexandre Benoit, nomes que acumulam colaborações em alguns episódios importantes da arquitetura contemporânea brasileira, seja com as colaborações com Paulo Mendes da Rocha – MMBB trabalhou diretamente e Wisnik foi sócio do Metro –, seja vencendo concursos junto a outros escritórios – Ben-Avid venceu o concurso para o Museu Marítimo, em 2021, colaborando com messina+rivas.

Uma constelação brasileira

Para Fernando Serapião, a arquitetura brasileira produzida a partir dos anos 1990 demonstrou a intensificação do domínio paulista no contexto nacional, eliminando a polarização com o Rio de Janeiro. Entre as figuras que emergiram na cena paulistana do início dos anos 1990, o crítico destaca, como sementes daquela geração, Puntoni, Bucci e MMBB, cuja produção despontaria nos anos seguintes tornando-os protagonistas da arquitetura brasileira com trajetórias consolidadas. Se a dita Geração Sevilha concentrou seus escritórios em São Paulo, atuando sob a influência de Paulo Mendes da Rocha e à sombra do edifício de Artigas, nas décadas que sucederam o concurso de 1991, tanto o modo de trabalho quanto a arquitetura produzida se tornaram mais homogêneos pela maioria dos centros do país, encerrando, de certa maneira, as discussões calorosas narradas nas páginas da revista Projeto no início dos anos 1990. Ao longo desses trinta anos, coletivos de diferentes gerações trabalhando por todo o território nacional acabaram formando, cada um a sua maneira, redes de colaboração que resultam na intrincada teia de colaboração que forma a cena da arquitetura brasileira contemporânea.



Figura 1: Pavilhão Brasileiro em Sevilha – Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela²

² SPBR - Pavilhão do Brasil na Expo 92 [Em linha], atual. 2020. [Consult. 10 fev. 2021]. Disponível em

Um exemplo internacional das redes de colaboração de arquitetos pode ser visto em uma exposição dedicada à arquitetura japonesa no Museu de Arte Moderna (MoMA), cujo foco estava em personagens que circundavam a figura de Toyo Ito. Japanese Constellation, organizada por Pedro Gadanho, apresentou o trabalho de Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, Sou Fujimoto, Akihisa Hirata e Junya Ishigami em uma série de salas interconectadas separadas apenas por cortinas translúcidas, tratando o espaço expositivo como analogia às redes de colaboração que tornaram-se importantes na prática arquitetônica do início do século XXI:

“Com a ideia de uma rede de notáveis trabalhando, *A Japanese Constellation* é uma reflexão sobre a transmissão da sensibilidade arquitetônica, e sugere um modelo alternativo ao que é comumente descrito na arquitetura contemporânea como um sistema baseado no trabalho individual de gênios.”³

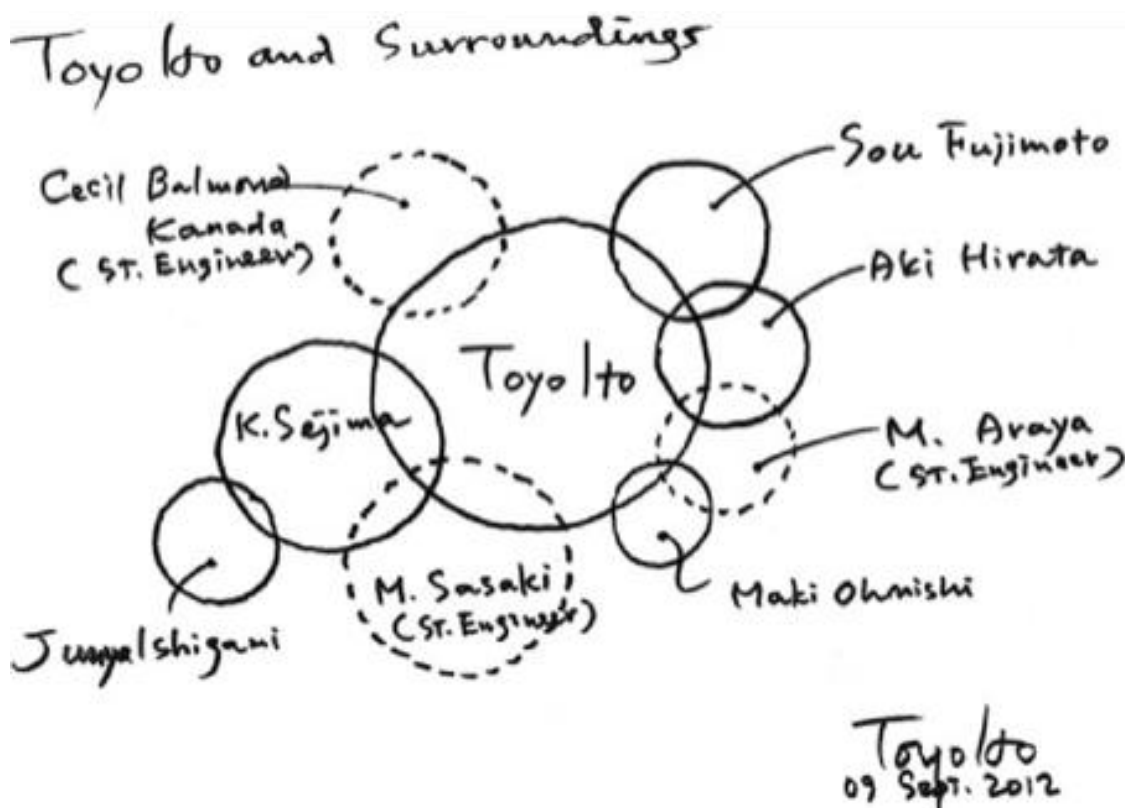


Figura 2: Japanese Constellation – Toyo Ito⁴

Um desenho de Toyo Ito mostrado na exposição demonstra graficamente a rede de personagens que o circundam, apontando as relações entre a sua prática e aquela dos demais personagens mas também os eventuais elos de ligação entre os outros membros da constelação com ou sem a sua participação. É o caso de Kazuyo Sejima, que colaborou com

WWW: <URL: <https://bit.ly/3N7eUIK>>.

³ MOMA - **A Japanese Constellation: Toyo Ito, SANAA, and Beyond** MoMA, , 2016. [Consult. 10 fev. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://mo.ma/3IYVIbH>>.

⁴ MOMA - **A Japanese Constellation: Toyo Ito, SANAA, and Beyond** MoMA, , 2016. [Consult. 10 fev. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://mo.ma/3IYVIbH>>

Ito, com Ito e o engenheiro M. Sasaki, individualmente com Sasaki e com Junya Ishigami, que por sua vez não chegou a colaborar diretamente com Ito.

No Brasil do início do século XXI poderíamos, com alguma confiança, traçar um diagrama semelhante colocando Paulo Mendes da Rocha ao centro e expandir até contemplar grande parte dos nomes encontrados nos episódios estudados neste trabalho. Entre os contemporâneos, estão diretamente ligados a Mendes da Rocha apenas o Metro Arquitetos e o MMBB, porém, a exemplo do diagrama de Ito, ao expandirmos um nível de relações, já estão presentes Rodrigo Cerviño Lopez e o crítico Guilherme Wisnik, ambos sócios fundadores do Metro, e, ao lado do MMBB, Ângelo Bucci, que fundou o escritório junto com Marta Moreira, Milton Braga, Fernando de Melo Franco, Vinicius Andrade e Pablo Hereñu, que trabalharam no escritório.

Uma terceira camada de relações adicionaria clientes cuja relevância merece menção, como o Inhotim, em que Cerviño Lopez encontra os mineiros do Rizoma, do Play e do Arquitetos Associados, que por sua vez encontram, no IMS, SPBR e Andrade Morettin junto com o UNA, mk27, Bernardes+Jacobsen. Saindo do tripé RJ-SP-BH, é possível encontrar relações entre Andrade Morettin e MAPA, de Porto Alegre, cujo interesse mútuo pela pré-fabricação levou a colaboração em 2011. Em Brasília, Fabiano Sobreira contou com um prefácio de Bucci para seu livro publicado em 2019.

Fabiano Sobreira, como editor do *concursosdeprojeto.org*, teve um papel fundamental na promoção e difusão dos concursos de arquitetura no Brasil desde a fundação do site em 2008. No entanto, sua atuação como projetista também merece destaque, com prêmios em concursos e colaborações com outros arquitetos de Brasília, como o ARQBR, que por sua vez colaborou com MRGB, CoDA e Paulo Henrique Paranhos, arquiteto da geração de Sevilha cujos ex-colaboradores integram as equipes dos escritórios brasileiros citados.

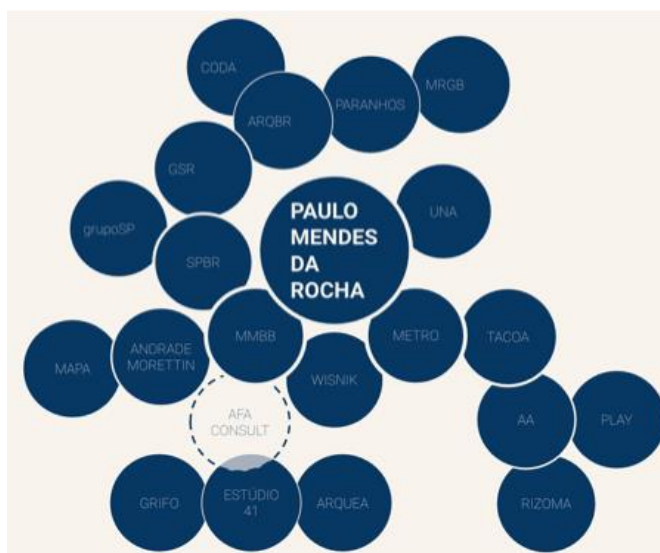


Figura 3: Uma constelação brasileira?⁵

⁵ Elaborado pelo autor

A exemplo de Cecil Balmond, engenheiro canadense citado por Toyo Ito cujo currículo inclui o projeto estrutural da Casa em Bordeaux, do OMA, entre os brasileiros, a consultoria portuguesa Afaconsult pode ser citada como um elo internacional entre algumas das equipes – e dos episódios – estudados. A Afaconsult é a empresa responsável pela construção do Pavilhão Brasileiro em Dubai, além de ter construído o Museu dos Coches, de Paulo Mendes da Rocha, MMBB e Bak Gordon. A experiência internacional da empresa fez com que o Estúdio 41, de Curitiba, convidasse os portugueses para colaborar ainda na fase do concurso, no projeto da Estação Antártica Comandante Ferraz, construída na Ilha do Rei George.

O Estúdio 41 é um escritório curitibano fundado em 2011 após a conquista do primeiro prêmio no concurso para a sede do Fecomércio, em Porto Alegre. Desde então, a equipe paranaense tornou-se referência no cenário dos concursos públicos de arquitetura no Brasil, acumulando mais de uma dezena de distinções, entre menções e prêmios. Ao longo dos primeiros dez anos do escritório, foi possível observar o surgimento de uma série de escritórios formados por ex-colaboradores e alunos dos sócios do Estúdio 41 que, seguindo seu exemplo, vêm acumulando premiações. Da mesma geração curitibana do Estúdio 41, inclusive contando com projetos em colaboração com seus sócios, é possível citar o Grifo Arquitetura, cuja participação em concursos também merece destaque.

Para Alexandre Gonçalves, uma parcela significativa dos arquitetos contemporâneos latino-americanos atua como parte de “sistemas arquitetônicos que trabalham de maneira interconectada”⁶. Para ele, seriam dois os motivos principais para a adoção do trabalho em redes de colaboração entre os arquitetos atuantes no início do século XXI na América Latina: por um lado as crises e frustrações constantes levaram a uma “consciência geracional”; por outro, um desejo de “pertencimento, de inserção intelectual, de vinculação com as outras gerações globais” potencializado pelo sistema de mídia global contemporâneo.

Os episódios escolhidos para representar os anos 2010 neste trabalho trazem em seus protagonistas equipes de profissionais atuando em diferentes centros e em colaboração com escritórios de estados e algumas vezes países diversos. No concurso para a sede paulistana do museu do Instituto Moreira Salles, em 2010, equipes paulistas, cariocas e mineiras participaram; no Inhotim, Minas Gerais foi a base a partir da qual os trabalhos foram desenvolvidos, no entanto, arquitetos paulistas e estrangeiros tiveram oportunidade de construir no museu-parque. Contudo, o exemplo mais claro dessa expansão pode ser encontrado no concurso para o Pavilhão Brasileiro em Dubai: a equipe vencedora é, sim, baseada em São Paulo, mas conta com Martin Benavidez, argentino com formação na USP; o segundo colocado atua desde Brasília, onde alia prática profissional à difusão da prática de concursos, levando a colaborações com profissionais de todo país; já o terceiro prêmio foi dado à equipe formada por um escritório gaúcho e um escritório Uruguaio.

Reabilitação do moderno

Nos primeiros meses de 1991, à sombra da divulgação do resultado do concurso para Sevilha, o arquiteto gaúcho Flávio Kiefer comentou, na revista Projeto, sobre a impertinência dos projetos premiados no certame. Para ele, o projeto vencedor poderia ser “digno de atenção e,

⁶ GONÇALVES, Alexandre Ribeiro - **Emergências Latinoamericanas**. Goiânia : Universidade Federal de Goiás, 2013 Tese de doutorado.

talvez, até premiado se fosse proposto vinte anos atrás”. Para Kiefer, que afirma estar atônito desde que tomou conhecimento do resultado, a arquitetura brasileira representada na disputa não corresponde à grandeza que a teria caracterizado no período modernista. Tampouco parece, para ele, ser adequado adotar estilos pós-modernos importados, resultando em uma arquitetura que não traz uma orientação clara de valores e estilo:

“Copiar um estilo pós-moderno internacional não resolve nada e é ridículo. Buscar os velhos signos dos bons tempos de opulência é muito triste. O que fazer?”⁷

A falta de uma orientação de estilo clara, marca principal do famigerado concurso é um dos sintomas do processo de desfiliação ideológica que se desenvolveria durante a última década do século XX. Fernando Lara em uma leitura crítica dos projetos entregues no 4º prêmio Usiminas / Grupo Corpo, já em 2002, identifica a inexistência de uma linguagem arquitetônica hegemônica entre as 136 propostas entregues. Pelo contrário, a resolução individual da equação terreno, programa e estrutura revela a subjetividade criadora que dificulta a identificação tanto do “traço característico de cada arquiteto quanto [...] da filiação a escolas ou tendências”.⁸ Para ele, tal pulverização de conceitos já era visível no concurso de 1990:

“A impressão que fica agora é de que a arquitetura brasileira já demonstrava, 10 anos atrás, esta pulverização de conceitos e diretrizes cujo único aspecto comum seria a exacerbação da individualidade criativa de cada equipe.”⁹

Se, como apontou Marcelo Asquino¹⁰ na revista *Caramelo* em 1991, a tônica das polêmicas iniciadas com o concurso de Sevilha girou em torno do chamado “resgate do moderno”, nas décadas seguintes tal apropriação foi tornando-se mais comum, excluindo-se gradativamente do debate arquitetônico aquelas arquiteturas referidas por Dalva Thomaz Silva¹¹ naquela mesma revista como filiadas “às ‘tendências’, as mais diversas, desde que geográfica e historicamente fora dos contornos nacionais”.

Para Ruth Verde Zein e Maria Alice Junqueira Bastos,¹² tal convergência pode ser explicada pelo menos em parte pelo amadurecimento no trato das referências conquistado pelos arquitetos durante a década de 1990 que, para as autoras, passou de “uma apropriação mais ou menos mimética [...], para um manejo menos literal, mais próprio e certamente muito mais criativo”¹³ do repertório da escola brutalista paulista. Para Elisabetta Andreoli e Adrian Forty (2004), nos anos 1990, a herança moderna tornou-se tão presente a ponto de se tornar inconsciente para os arquitetos brasileiros, permitindo que exista uma aparente desfiliação ideológica que levaria a uma arquitetura que, embora aparentemente moderna, perde as preocupações com a adoção apriorística de modelos, materiais e sistemas construtivos, dando lugar à valorização do repertório e do lugar no processo de projeto arquitetônico.

⁷ KIEFER, Flavio - O que há contigo, arquitetura brasileira? *Projeto*. 140 (1991).

⁸ LARA, Fernando - 136 arquiteturas brasileiras. *Arquitextos*. 22 (2002).

⁹ LARA, Fernando - 136 arquiteturas brasileiras. *Arquitextos*. 22 (2002).

¹⁰ ASQUINO, Marcelo Sacenco - Quem somos nós? *Caramelo*. 02 (1991).

¹¹ SILVA, Dalva Thomaz - Sevilha no MASP como desfile de prêt-à-porter. *Caramelo*. 02 (1991).

¹² BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde - **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

¹³ BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde - **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

O trato já instintivo das referências modernas nas gerações de arquitetos formados após Sevilha levou a sedimentação de um léxico arquitetônico corrente que, mesmo sem a força necessária para falar-se de uma nova escola de arquitetura brasileira, aponta para uma convergência de estilo, cujo norte aponta para reinterpretações mais ou menos literais da obra da geração de Paulo Mendes da Rocha. Dois concursos recentes, ambos vencidos por equipes de brasileiros associadas a estrangeiros, ilustram esse argumento.

Logo após a divulgação do resultado do concurso para o Pavilhão Brasileiro na Expo Dubai 2020, alguns arquitetos apontaram para as semelhanças entre o projeto vencedor e algumas imagens divulgadas em 2013 de uma colaboração entre Paulo Mendes da Rocha, Marina Abramovic e o Metro Arquitetos para a realização da Serpentine Gallery de 2014.

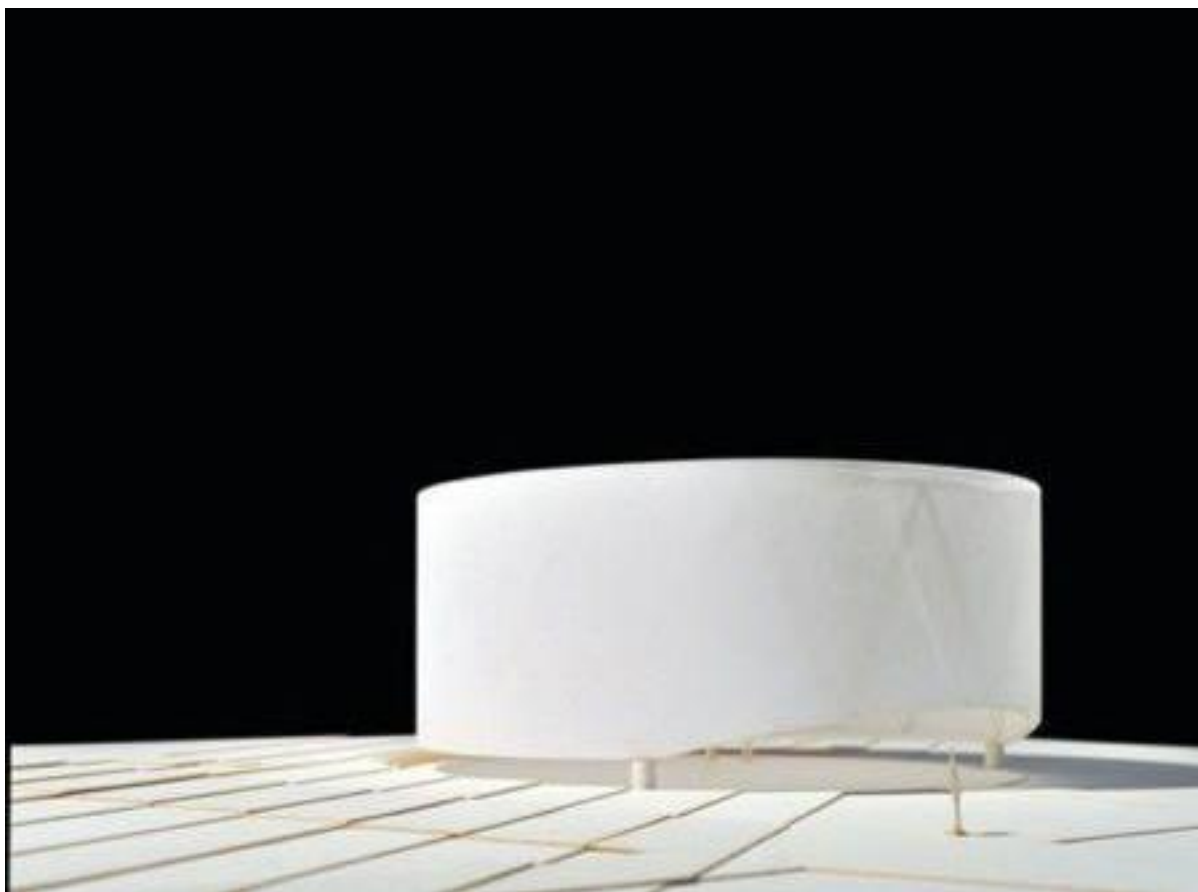


Figura 4: Projeto do Pavilhão Serpentine 2014 – Paulo Mendes da Rocha, Marina Abramovic e Metro Arquitetos¹⁴

A proposta de Mendes da Rocha para o pavilhão de verão da galeria londrina consistia em um prisma de base circular construído com estrutura metálica treliçada revestida com uma membrana tênsil em todo seu perímetro, com exceção de um ponto onde esta pele se desdobra para permitir o acesso dos visitantes. No centro do tambor, um óculo captaria a água da chuva. As semelhanças com o projeto vencedor do concurso de 2018, que contava com o

¹⁴ METRO ARQUITETOS - **Serpentine gallery**, 2012. [Em linha], atual. 2023. [Consult. 1 mar. 2023]. Disponível em WWW:<URL:<https://bit.ly/3C3SxbG>>

MMBB, colaboradores de Paulo Mendes da Rocha desde os anos 1990, não são ocasionais. Segundo Milton Braga, a imagem de um projeto não construído de Mendes da Rocha era presença constante nas suas conversas com o mestre e acabou levando a equipe a adotar uma estratégia de partido semelhante: o prisma revestido de membrana com óculo central.

O MMBB, presente no concurso de 1992, demonstrou na disputa pelo pavilhão de Dubai ter capacidade de, depois de trinta anos de atuação, manter-se no centro da discussão arquitetônica nacional. Fizeram parte da equipe em 2018, além do MMBB, o JPG.ARQ, Alexandre Benoit, Guilherme Wisnik e o escritório do ex-aluno na FAU USP Martin Benavidez, que atua desde Córdoba, na Argentina.

Benavidez, que trabalhou com o MMBB durante seu mestrado na FAU, hoje coordena o Ben-Avid, escritório que tem recebido premiações em concursos realizados em associação com escritórios brasileiros. Em 2021, o Ben-Avid colaborou com o Messina Rivas, escritório baseado em São Paulo coordenado por Francisco Rivas, egresso da Universidade de Córdoba, e Rodrigo Messina, que estudou na PUC Rio, no concurso para o Museu Marítimo Brasileiro. O coletivo binacional foi o vencedor da disputa, apresentando um projeto que, assim como o pavilhão de Dubai, é um aceno ao legado de Paulo Mendes da Rocha.

O projeto para o Rio de Janeiro consiste em dois volumes: o primeiro, junto à praça, tem planta quadrada e térreo permeável, por onde os visitantes sobem para o mezanino que conecta esse volume ao corpo principal do museu, uma barra alongada que cobre toda extensão do pier. A volumetria do museu lembra, em alguns momentos, o Cais Vitória, de Paulo Mendes da Rocha e Metro Arquitetos, com suas aberturas inclinadas voltadas para baixo; em outras situações, como no mezanino de acesso – revestido com pedra portuguesa e ambientado com poltronas Paulistano e 22, ambas desenhadas por Paulo Mendes da Rocha – uma perfuração no volume de concreto aparente dá acesso ao auditório, aproximando visualmente esse espaço da praça do MuBE.



Figura 5: Museu Marítimo do Brasil – Messina | Rivas e Ben-Avid¹⁵

¹⁵ MESSINA RIVAS - **Museu Marítimo do Brasil** [Em linha], atual. 2021. [Consult. 1 ago. 2022].

Afastando-se dos exemplos anedóticos onde a autorreferência da arquitetura contemporânea brasileira é mais explícita, Bastos e Zein (2015, p. 379) identificaram alguns dos atributos comuns a grande parte da obra arquitetônica que recebeu destaque no Brasil nesse início de século. Usando apenas concursos de arquitetura, é possível ilustrar algumas dessas características, como o as camadas sobrepostas de vedação – explorado em projetos como o CNM, em Brasília, de autoria de Luís Eduardo Loiola e Maria Cristina Motta em que a placa de fachada extrapola o volume interno –, pelo uso de texturas com diferentes materiais na fachada – solução explorada largamente nos concursos de habitação coletiva promovidos pela CODHAB, no distrito federal –, uso de anteparos para filtrar a luz – presentes nos inúmeros projetos premiados com paredes cortinas protegidas por véus de chapa metálica perfurada ou por brises lineares de madeira – e pelo uso do contraste, seja entre o transparente e o opaco – presente nos premiados do Museu Marítimo do Brasil –, pelo peso e leveza e regra e liberdade – explorado no concurso para retrofit do SENAC BH, vencido pelo Hiperstudio.

Cronologia transgeracional Formação (1991-2000)

A arquitetura brasileira produzida desde o início da década de 1990 é comumente associada a uma retomada da tradição moderna nacional, em especial aquela produzida em São Paulo entre os anos 1950-1970 por aquela que se costuma chamar de escola paulista brutalista. Críticos como Ruth Verde Zein veem com desconfiança a associação direta entre a produção das gerações de Artigas e Paulo Mendes da Rocha e aquela dos arquitetos formados no prédio do primeiro sob orientação do segundo. Para Zein,¹⁶ não se trata de uma “continuidade simples, nascida de uma suposta identidade nacional” herdada diretamente dos mestres gerações passadas, por se tratar de uma revisão necessária oriunda da reflexão sobre as crises, rupturas e exaustos das arquiteturas produzidas anteriormente.

É importante, no entanto, pontuar que a produção dos arquitetos formados no início dos anos 1990 buscava um afastamento de uma arquitetura alinhada com os preceitos pós-modernos que vinha sendo produzida nas últimas décadas – com especial sucesso por mineiros como Sylvio de Podestá, Jô Vasconcellos e Éolo Maia – em direção a uma arquitetura que, pelo menos imagetivamente, se aproxima daquela produzida pela escola paulista brutalista dos anos 1950-1970. Tal movimento é também destacado por Zein ao afirmar que:

“Passadas as crises de crescimento desatadas pela condição pós-moderna, parece ser possível construir uma modernidade reflexiva, que se questione e que aprenda com seus erros e acertos. Parece que este outro século nos apresenta essa outra 'modernidade sem vanguarda', confirmada por umas arquiteturas que, embora estejam sempre se proclamando como altas novidades, a inovação é quase sempre epidérmica, pois suas premissas construtivas e formais seguem enraizadas no repertório estratégico, construtivo e formal das modernidades passadas, revisitadas, transformadas, modificadas.”¹⁷

Disponível em WWW:<URL:https://bit.ly/3PRzuXg>.

¹⁶ ZEIN, Ruth Verde - Insinuações: caça fantasmas reloaded. **Summa+**. 123 (2012).

¹⁷ ZEIN, Ruth Verde - Insinuações: caça fantasmas reloaded. **Summa+**. 123 (2012).

A mudança de rumo referida por Zein em seu texto fica evidente ao estudar as reações ao resultado do concurso para o Pavilhão de Sevilha de 1992 feitas tanto pelos arquitetos envolvidos – “deu em vão” – quanto pela crítica especializada – “projeto extemporâneo” –, ambas interpretações exageradas produzidas no calor do momento sem o devido afastamento crítico-reflexivo.

Nesse sentido, podemos sim afirmar pelo menos três coisas sobre a arquitetura produzida no Brasil a partir do início dos anos 1990: em primeiro lugar existem evidências do surgimento de uma nova geração de arquitetos que despontaria durante a década; em segundo, essa geração se concentra em São Paulo e é formada majoritariamente por egressos da FAU USP que tiveram Paulo Mendes da Rocha como professor. Por último, a produção dessa geração, como destaca Gonçalves, não pode ser entendida como mera continuidade da arquitetura de seus mestres e sim como um “esforço de retomada de alguns preceitos, pela tentativa de transformação de outros, e ainda pelo esforço de criação de outros”.¹⁸

Afirmação (2001-2010)

Em 2001, Adilson Melendez publicou na revista Projeto um texto provocando os críticos de arquitetura ao perguntar se na década que separava o concurso para o Pavilhão de Sevilha da Clínica Odontológica¹⁹ em Orlandia havia mudado o modo de projetar ou os valores da crítica. Em 2015, referindo-se ao texto de Melendez, Ruth Verde Zein e Maria Alice Junqueira Bastos afirmam que de fato, tudo havia mudado naquela década, da maturidade conquistada pela geração de arquitetos a qual pertencem os autores do Pavilhão de 1991 que, conquistou “acurada inteligência no uso dos materiais, cuja paleta foi ampliada de maneira criteriosa”,²⁰ à adequação no uso de referências arquitetônicas que, para as autoras, passou de “uma apropriação mais ou menos mimética [...], para um manejo menos literal, mais próprio e certamente muito mais criativo”²¹ do repertório da escola brutalista paulista.



Figura 6: Escola Telêmaco Paioli Melges – UNA Arquitetos²²

¹⁸ GONÇALVES, Alexandre Ribeiro - **Emergências Latinoamericanas**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2013 Tese de doutorado.

¹⁹ Projeto do MMBB, que na época contava com Ângelo Bucci, um dos autores do projeto do Pavilhão.

²⁰ BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde - **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

²¹ BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde - **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

²² KON, Nelson - **Escola FDE Telêmaco Paioli Melges** [Em linha], atual. 2018. [Consult. 2 mar. 2021]. Disponível em WWW:<URL:https://bit.ly/3crAEYe>.

Para Bastos e Zein, sugerir que apenas os valores da crítica de arquitetura brasileira haviam mudado durante a última década do século XX seria uma simplificação grosseira, que ignora a evolução e o amadurecimento característicos do início da carreira. Para elas, afirmações como as de Melendez colaboram para uma cultura de endeusamento que coloca alguns arquitetos como “seres geniais já prontos de berço” em oposição a uma massa de profissionais medianos:

“Atitude que revela um mau costume, muito comum no meio arquitetônico brasileiro, de incensar alguns poucos ídolos fazendo vista grossa à grande quantidade de excelentes e bons profissionais, e que supõe a excelência obra apenas da graça e não também, e muito, do esforço continuado.”²³

A década que iniciou com a provocação de Melendez foi marcada pelo amadurecimento da produção da geração de arquitetos formados no início dos anos 1990, demonstrando, como evidenciaram Bastos e Zein, um refinamento no trato de referências que, para alguns, pareciam fora de seu tempo na década anterior. Como é de se esperar, aparecem também novos personagens formados sob a influência dos precursores da Geração Sevilha que amadureceriam sua produção durante a primeira década do século XXI.

Expansão (2011-2020)

Nos anos 1990 e 2000, como observa Alexandre Gonçalves,²⁴ a produção da nova geração da arquitetura brasileira divulgada nas revistas especializadas se concentrava predominantemente em São Paulo. Em sua pesquisa, cujo recorte vai de 1991 a 2011, quinze dos dezenove escritórios estudados atuam desde a capital paulista. No entanto, a partir da segunda metade do século XXI a predominância dos paulistas nas publicações e premiações se aproxima cada vez mais da proporção de profissionais atuando naquele estado.



Figura 7: Galeria Claudia Andujar, Inhotim – Arquitetos Associados²⁵

²³BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde - **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

²⁴ GONÇALVES, Alexandre Ribeiro - **Emergências Latinoamericanas**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2013 Tese de doutorado.

²⁵ ARQUITETOS ASSOCIADOS - **Galeria Claudia Andujar** [Em linha], atual. 2015. [Consult. 8 mar. 2021]. Disponível em WWW:<URL:https://bit.ly/3swHdyv>.

Dois concursos de arquitetura promovidos nos dois extremos da década de 2010 demonstram a expansão do olhar da crítica para além de São Paulo. O primeiro, para escolher o escritório que construiria a sede paulista do Instituto Moreira Salles, com seis escritórios convidados, trazia quatro paulistas, um carioca e um mineiro, esse, escolhido justamente por sua participação no Inhotim, centro cultural no interior de Minas Gerais que monopolizou a atenção da crítica na primeira metade daquela década. Já o segundo, um concurso nacional aberto promovido pelo IAB-DF que escolheu o projeto que representou o Brasil na Expo Dubai 2020, premiou paulistas, brasilienses e gaúchos, marcando, de certa maneira, o arrefecimento da hegemonia da produção de São Paulo.

Considerações finais – de Sevilha a Dubai

O período que começou com um concurso cujo premiado foi tachado de extemporâneo por transparecer seus valores compatíveis com a arquitetura moderna brasileira – em especial aquela de sotaque paulista – tem em seus exemplos mais recentes um demonstrativo da assimilação dessas referências, fazendo com que esta arquitetura passasse de antagonista que se destacava pelo contraste para uma linguagem arquitetônica quase hegemônica por todo o país. O que mudou, então, entre os trinta anos que separam Sevilha de Dubai? Se por um lado, a maneira como os arquitetos se organizam em coletivos mutáveis transformou a maneira de se fazer arquitetura no Brasil, por outro, o trato das referências arquitetônicas moldou a arquitetura que foi feita nessas décadas.

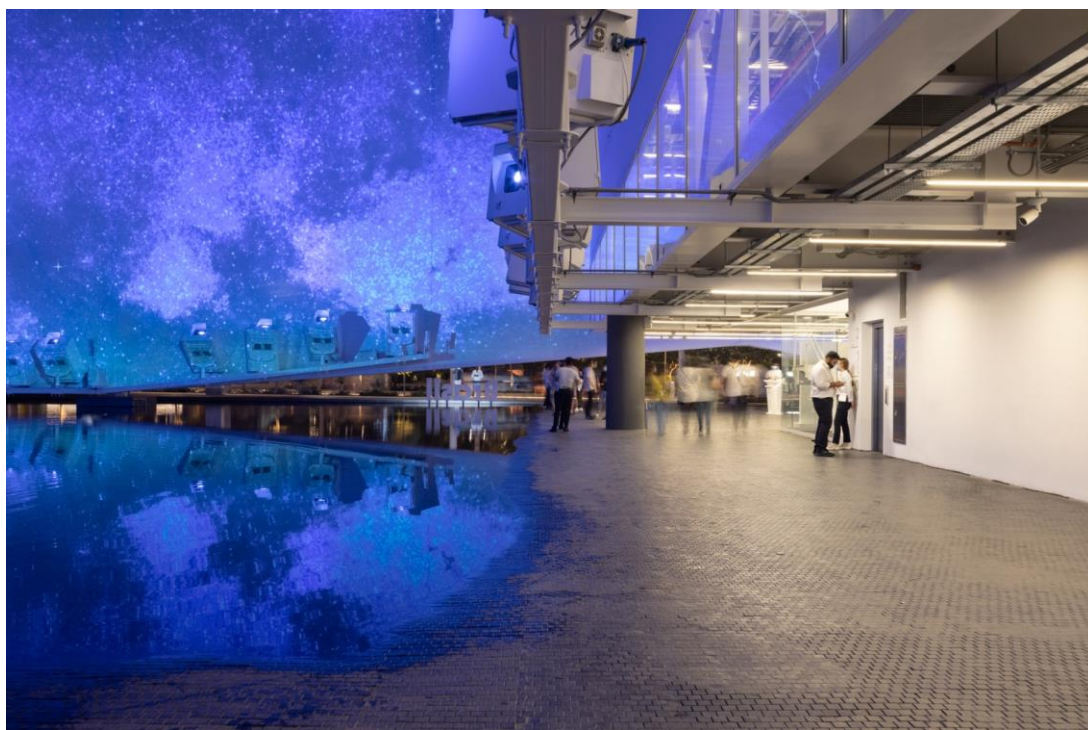


Figura 8: Pavilhão Brasileiro em Dubai – Ben-Avid + JPG.ARQ + MMBB Arquitetos ²⁶

²⁶ MMBB - pavilhão do brasil na expo dubai 2020 [Em linha], atual. 2021. [Consult. 19 mar. 2022]. Disponível em WWW:<URL:<<https://bit.ly/3NsYXaZ>>>.

O aumento da maturidade com que os arquitetos da geração atuante no Brasil durante estas décadas tratam as referências à arquitetura moderna brasileira foi apontado por autoras como Bastos e Zein,²⁷ para quem a apropriação das imagens e valores se tornou cada vez menos literal e mais criativa, e Claudia Cabral,²⁸ que afirma que a “arquitetura contemporânea reabilitou a arquitetura moderna”. Para Cabral, mesmo que na virada dos anos 1980 para os 1990 autores apontassem para uma experiência “pós-histórica” (Vattimo), na qual o futuro, se não deixasse de existir, seria “pós-moderno, obrigatoriamente simétrico e com frontões”, durante a última década do século XX os ventos mudaram:

“Os frontões não duraram muito. Afinal, parece que tiveram muito maior relevância, nas últimas décadas, as obras produzidas por arquitetos modernos que mostraram continuidades com relação ao legado moderno, ou obras de novas gerações de arquitetos que descobriram afinidades com a tradição moderna.”²⁹

A reabilitação da arquitetura moderna como parte importante do arcabouço referencial da arquitetura contemporânea brasileira passou, ainda segundo Cabral, pela revisão historiográfica desta produção. Para a autora, essa reabilitação se deu no sentido apontado por Marc Bloch em *Apologia da História*, ou o *Ofício de Historiador*, no sentido de que, mesmo que o passado seja um dado impossível de ser modificado, sua percepção pode ser transformada e aperfeiçoada pelo estudo crítico, afetando o presente e o futuro, para ela:

“A visão renovadora do trabalho historiográfico que propõe Bloch permite enxergar a relação entre o presente e o passado não como uma relação fixa, mas como uma condição dinâmica. O presente transforma o passado, e ao transformar o passado, interfere, também, no futuro.”³⁰

Portanto, a transformação estilística identificada ao longo dos trinta anos estudados neste trabalho parecem se apoiar tanto na mudança no modo de trabalhar – arquitetos e escritórios colaborando em ritmo crescente ao longo dos anos – quanto na reabilitação da arquitetura moderna, iniciada pela revisão historiográfica em um ciclo virtuoso no qual a pesquisa informa a prática para posteriormente estudar os reflexos dessa cultura arquitetônica na produção contemporânea.

A percepção de um aparente aumento na homogeneidade da produção contemporânea culta brasileira traz consigo a necessidade de discutir a própria noção de estilo. Neste trabalho, “estilo” é utilizado mais como um sistema disciplinar de valores compartilhados do que um conjunto léxico rígido aplicável em projetos para adequar-se ao caráter pretendido pelo edifício. Em outras palavras, adota a acepção utilizada por Hitchcock e Johnson no catálogo da exposição *The International Style*³¹ e se afasta da ideia tradicional de estilo.

²⁷ BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde - **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo : Perspectiva, 2015.

²⁸ CABRAL, Claudia Costa - *Docomomo século 21 e a educação arquitetônica*. **Arquitextos**. (2018)

²⁹ CABRAL, Claudia Costa - *Docomomo século 21 e a educação arquitetônica*. **Arquitextos**. (2018)

³⁰ CABRAL, Claudia Costa - *Docomomo século 21 e a educação arquitetônica*. **Arquitextos**. (2018)

³¹ HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip - **The International Style**. New York : W. W. Norton & Company, 1966

Nesse sentido, a identificação de uma convergência de estilos no fim do século XX corrobora com a ideia de reabilitação da arquitetura moderna brasileira – e de seus valores caros. Hitchcock narra, no ensaio publicado em 1951 na *Architectural Record* por ocasião dos vinte anos da exposição, que “os mais distintos arquitetos modernos, em especial Wright e Gropius, ainda [estariam] perturbados pela ideia de estilo” mas, como aponta o autor, enquanto a obra do americano, poderia ser “ser utilizada como diretriz para o avanço da arquitetura se os preceitos de sua ‘arquitetura orgânica’ fossem amplamente aceitos e conscientemente seguidos, o alemão dizia orgulhar-se de “do fato de ser difícil distinguir o trabalho de seus alunos entre si”.³² Claudia Cabral, ao resumir essa discussão, afirma:

“[para Hitchcock], a despeito da insistência dos arquitetos do século XX em rejeitar, com maior ou menor veemência, as conotações da palavra “estilo”, eles haviam trazido à luz, sem qualquer sombra de dúvida, uma arquitetura nova em suas formas; e, de certo modo, respondido à demanda daqueles arquitetos do século XIX que, recusando os revivalismos, clamavam pela 'criação de um novo estilo'.”

Não parece haver, atualmente, um esforço concentrado por parte dos arquitetos em negar a existência de um conjunto de valores compartilhados entre as gerações ainda atuantes. No entanto, as referências ao moderno tornaram-se tão frequentes tanto no ensino quanto na prática que acabam por se tornar inconscientes e parte da normalidade. Evidência disso é o estranhamento causado por obras que desviem da “normalidade” contemporânea brasileira em alguns dos concursos citados neste trabalho. Como exemplo, poderíamos citar a proposta de Gabriel Kozlowski e Gringo Cardia para o pavilhão brasileiro na Expo-Dubai, uma arquitetura culta, de bastante qualidade, com referências à arquitetura brasileira do século XX mas pictoricamente dissonante da grande maioria das demais propostas.



Figura 9: Pavilhão Brasileiro em Dubai – Kozlowski e Cardia³³

³² HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip - **The International Style**. New York : W. W. Norton & Company, 1966

³³ BALDWIN, Eric - **Kozlowski + Cardia Design Floating Tree Branch Pavilion for Expo 2020 Dubai**. ArchDaily. [Em linha] (2018). [Consult. 18 jan. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://bit.ly/3N4wDdp>>.

Tivesse vencido o concurso de 2018, a proposta de Kozlowski e Cardia poderia suscitar discussões acaloradas como aquelas de 1991. Seria tachada de extemporânea? Estaria ligada a um passado brasileiro ou a uma tendência internacional? Difícil saber. O ponto importante para nos atentarmos é a inversão da expectativa estética ocorrida nos últimos trinta anos, testemunhando em favor da citada reabilitação da arquitetura moderna no Brasil. Se no concurso de Sevilha um projeto tributário à arquitetura paulista de décadas passadas causou tamanho estranhamento, em Dubai, todos os projetos premiados trazem alusões mais ou menos literais à arquitetura brasileira do século XX.

Bibliografia

ARQUITETOS ASSOCIADOS - **Galeria Claudia Andujar** [Em linha], atual. 2015. [Consult. 8 mar. 2021]. Disponível em WWW:<URL:https://bit.ly/3swHdyv>.

ASQUINO, Marcelo Sacenco - Quem somos nós? **Caramelo**. 02 (1991) 12–13.

BALDWIN, Eric - **Kozlowski + Cardia Design Floating Tree Branch Pavilion for Expo 2020 Dubai**. ArchDaily. [Em linha], 2018. [Consult. 18 jan. 2021]. Disponível em WWW:<URL:https://bit.ly/3N4wDdp>.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde - **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo : Perspectiva, 2015

CABRAL, Claudia Costa - Docomomo século 21 e a educação arquitetônica. **Arquitextos**. (2018).

GONÇALVES, Alexandre Ribeiro - **Emergências Latinoamericanas**. Goiânia : Universidade Federal de Goiás, 2013 Tese de doutorado.

HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip - **The International Style**. New York : W. W. Norton & Company, 1966

KIEFER, Flávio - O que há contigo, arquitetura brasileira? **Projeto**. 140 (1991) 10.

KON, Nelson - **Escola FDE Telêmaco Paioli Melges** [Em linha], atual. 2018. [Consult. 2 mar. 2021]. Disponível em WWW:<URL:https://bit.ly/3crAEYe>.

LARA, Fernando - 136 arquiteturas brasileiras. **Arquitextos**. 22 (2002).

METRO ARQUITETOS - serpentine gallery, 2012. [Em linha], atual. 2023. [Consult. 1 mar. 2023]. Disponível em WWW:<URL:https://bit.ly/3C3SxbG>.

MESSINA RIVAS - **museu marítimo do brasil** [Em linha], atual. 2021. [Consult. 1 ago. 2022]. Disponível em WWW:<URL:https://bit.ly/3PRzuXg>.

MMBB - **pavilhão do brasil na expo dubai 2020** [Em linha], atual. 2021. [Consult. 19 mar. 2022]. Disponível em WWW:<URL:https://bit.ly/3NsYXaZ>.

MOMA - A Japanese Constellation: Toyo Ito, SANAA, and BeyondMoMA, , 2016. [Consult. 10 fev. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://mo.ma/31YVIbH>>.

SILVA, Dalva Thomaz - Sevilha no MASP como desfile de prêt-à-porter. **Caramelo**. 02 (1991) 18–20.

SPBR - **Pavilhão do Brasil na Expo 92** [Em linha], atual. 2020. [Consult. 10 fev. 2021]. Disponível em WWW: <URL: <https://bit.ly/3N7eUIK>>.

ZEIN, Ruth Verde - Insinuações: caça fantasmas reloaded. **Summa+**. 123 (2012) 118–119.

Casa - Museu - Casa: quando a residência moderna se torna museu

Marta Cristina F. B. Guimarães

Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro
marta.guimaraes@fau.ufrj.br

Ana M. G. Albano Amora

Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro
aaamora@fau.ufrj.br

Resumo: O museu-casa é uma tipologia específica de museu, na qual a casa, o acervo e a memória dos patronos ou eventos ali ocorridos são entendidos e valorizados como conjunto. Nele a casa é obra de arte, tal qual o acervo que ela comporta. Ao se pesquisar as residências modernas que foram musealizadas, nota-se uma dissonância entre os campos museológico e arquitetônico, inclusive no que diz respeito às categorias definidas internacionalmente para classificação dos museu-casas. O trabalho aqui apresentado faz parte da primeira etapa de uma pesquisa de doutorado em desenvolvimento, que se propõe a investigar a categorização vigente, como o projeto arquitetônico é entendido nesta tipologia de museu e como as residências modernas unifamiliares se enquadram, ou não, neste contexto

Palavras-chave: museu-casa; residência unifamiliar moderna; conservação; patrimônio moderno

Introdução

A difusão da arquitetura moderna na América Latina foi impulsionada por governos que viam nela a possibilidade da construção de uma nova representação de nação, que transmitisse o desenvolvimento pretendido e extensivamente anunciado. Além dos edifícios administrativos e culturais de grande porte, produzidos pelo Estado, as residências unifamiliares tiveram um papel significativo na propagação da arquitetura moderna em distintas camadas da sociedade. De acordo com Fernando Luiz Lara, a classe média brasileira da década de 1950 adotou “(...) o modernismo como o estilo desejado e da moda (...)”¹, referenciando-se à influência derivada dos projetos dos arquitetos para suas próprias residências.

Dessa forma, as residências modernas foram amplo campo de experimentação para os arquitetos do período, encomendadas por uma elite de intelectuais envolvidas em meios artísticos, se não para os próprios artistas e arquitetos, e que consumiam diversas formas de arte. A utilização de expressões artísticas em consonância com o projeto arquitetônico – denominada síntese das artes, integração das artes, ou *integración plástica* – é parte essencial da identificação da arquitetura moderna de cada país, uma vez que são esses elementos artísticos que atribuem a ela o caráter único e regional dos locais em que estão inseridas. Entre os países que compõem a chamada América Latina, Brasil e México são os que possuem uma produção arquitetônica moderna de destaque por apresentarem grande expressividade plástica, nos quais “sua vanguarda pictórica foi reconhecida além de suas fronteiras”².

Em entrevista concedida ao Jornal do Brasil, Affonso Eduardo Reidy (1961), ao responder sobre as singularidades da então arquitetura contemporânea brasileira, fala do “certo ar de família” existente nela. Segundo o autor:

“(...) Esse denominador comum resulta da presença de um conjunto de fatores, entre os quais podemos mencionar os seguintes: uma particular sensibilidade dos arquitetos às condições regionais, tendo constante preocupação de obter soluções adequadas ao clima, desenvolvendo os mais variados sistemas de proteção contra o calor, os quais, muitas vezes, constituem elementos de grande riqueza plástica; integração da estrutura como elemento marcante da composição, oferecendo, frequentemente, motivação ao seu aspecto formal; quase sempre o encontro de soluções claras e simples, mesmo para os problemas mais complicados, que são solucionados com generosidade e largueza.”³

Essa ambiência familiar, com linhas e formas simples, mas ao mesmo tempo aconchegante, é percebida na harmonia entre elementos comuns à dita arquitetura tradicional brasileira e revestimentos contemporâneos, que pode ser observada em casas icônicas produzidas no período entre 1930 e 1960, principalmente entre os arquitetos formados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Painéis de azulejo ou pastilha cerâmica dialogavam com pisos em taco de madeira, paredes de pedra locais e jardins com desenhos orgânicos que comportavam espécies nativas.

¹ LARA, Fernando Luiz - **Excepcionalidade do modernismo brasileiro**. São Paulo: Romano Guerra, 2018, p. 41

² SEGRE, Roberto - **Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira**. São Paulo: Romano Guerra, 2013. p. 186.

³ REIDY, Affonso Eduardo - Inquérito Nacional de Arquitetura. In: XAVIER, Alberto (Org.) - **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.212

No México, apesar de grande pressão acadêmica a partir da década de 1930, que visava uma abordagem técnica e funcionalista da arquitetura, a demanda da população por uma arquitetura mais sensível e mexicana foi atendida pelo movimento da *integración plástica*.⁴ Numa releitura feita pelos artistas em prol de uma representação do nacional, recuperaram-se símbolos, elementos e cores vindos da herança pré-colombiana, privilegiando-se as culturas autóctones.

A evolução dos meios tecnológicos e a alteração das demandas da sociedade contemporânea originaram o processo de obsolescência de muitas edificações produzidas durante o período moderno, das quais inúmeras vieram a ser demolidas para dar espaço a novas construções. Àquelas que permaneceram foram impostas alterações visando a adaptação a novos usos e funções, inclusive as adequando às novas normas construtivas vigentes. Ato esse que, ao ser realizado de forma impensada, pode levar não somente à perda dos interiores, mas também de características espaciais e arquitetônicas, bem como das soluções técnicas originais.

As residências unifamiliares modernas convertidas em museu ou espaços expositivos se destacam nesse cenário uma vez que são, majoritariamente, casas icônicas – reconhecidas pelo campo da arquitetura por sua significância – que foram projetadas para personalidades de poder aquisitivo mais elevado e com grande capital cultural e, geralmente, permanecem sob a posse da mesma família por décadas, preservando muitos dos seus traços originais. Essas casas até hoje atraem o interesse de um público diverso, e a abertura delas para visitação é muitas vezes o único meio de preservá-las. Todavia, o uso como espaço visit vel e expositivo demanda também interven es para adequa o às normas de atendimento ao público, exposi o e guarda de acervo, que devem ser pensadas e executadas da forma menos invasiva possível.

Ao se pesquisar os museus-casas na atualidade, observou-se uma lacuna com rela o   inclusão das residências modernas unifamiliares nesse universo, ficando evidente a existência de duas abordagens distintas. A primeira, desenvolvida em  mbito museológico, diz respeito às casas com uma maior valor histórico, e enfatiza a valoriza o do acervo e da memória dos personagens envolvidos. A segunda, liderada por arquitetos e historiadores de arquitetura, foca na produ o arquitet nica do período moderno, abordando a restaura o e readequa o dessas edifica es visando a sua conserva o, na qual as residências unifamiliares são uma pequena parcela desses estudos. Pouco se observa com rela o   integra o dessas abordagens.

Na pesquisa de doutorado em curso propõe-se investigar as residências modernas convertidas em museus e espaços expositivos, os processos envolvidos visando a conversão e conserva o e o impacto destes sobre as características originais desses edifícios, por meio de um estudo comparado entre exemplares do Brasil e do México produzidos entre os anos de 1930 e 1960. Embasado na revisão bibliográfica de temas pertinentes   museus-casas,   historiografia e crítica da arquitetura moderna no Brasil e

⁴*Integración plástica* foi o movimento ocorrido no México no final da década de 1940, derivado do muralismo, com intuito de promover os trabalhos interdisciplinares entre arquitetura, pintura e escultura, objetivando um produto único, totalmente integrado e coeso, com uma identidade verdadeiramente mexicana. (DE LA ROSA, Natalia - **Integración plástica y arte público: del Estado de bienestar al nuevo liberalismo**. Campo de Relâmpagos, 2019. Disponível em <<http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/12/1/2019>>).

no México e ao campo da conservação arquitetônica e patrimônio, o trabalho aqui apresentado irá contemplar a primeira etapa dessa investigação, parte de uma pesquisa exploratória em pleno desenvolvimento: a categorização de museus-casas vigente, como o projeto arquitetônico é entendido nesta tipologia de museu e como as residências modernas unifamiliares se enquadram, ou não, neste contexto.

Museus-casas e sua Categorização

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos”.⁵

Essa nova definição de museu, expressa acima, divulgada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 2022, deixa claro o papel dessas instituições e sua atuação perante a sociedade. Dentre as diversas tipologias de museu existentes, nos ateremos aqui aos museus-casas. Cabe ressaltar, entretanto, que a arquitetura de um museu-casa e sua espacialidade, é tanto receptáculo, para abrigar objetos e documento valiosos, como obra de arte, igualmente preciosa. A casa guarda e expõe seu acervo, mas também tem seu valor por si própria, registro de um período histórico que engloba seu projeto arquitetônico, sistema construtivo, decoração de interiores, bens móveis e integrados e paisagismo, além da memória dos seus usuários e eventos que nela ocorreram.

Desde 1934⁶, após a primeira sugestão de categorização publicada na revista *Escritório Internacional de Museus da França*, há um esforço internacional para classificação de edificações residenciais de portes variados que, por motivos distintos, se tornam museus. Após décadas de debates e diversas proposições,⁷ em 1997 ocorreu em Gênova a conferência do ICOM intitulada *Abitare la storia: Le demore storiche-museo*, na qual se discutiu extensivamente os museus em casas históricas e teve como resultado a criação, em 1998, do Comitê Internacional de Museus Casas Históricas (DEMHIST⁸). Tal comitê tem como objetivo “(...)o desenvolvimento de parâmetros para a conservação, restauro e segurança das casas-museu assim como apoiar a comunicação entre profissionais e visitantes das casas-museu”.⁹ Giovanni Pina, primeiro presidente do DEMHIST, enfatiza que no museu em casas históricas e necessária uma especial atenção à comunicação ao público do valor da casa, acervo e memória dos antigos moradores entendidos como um conjunto, e complementa:

⁵ICOM Brasil - Definição de Museu. **Conferência Geral Extraordinária do ICOM**. Praga: ICOM, 2022. Disponível em: <http://www.icom.org.br/?page_id=2776>.

⁶Foi publicado na revista *Museion do Office International des Musées* o artigo ‘*Les Maisons Historiques et leur Utilization comme Musées*’, que apresentou três categorias: Casas de Interesse biográfico, Casas de Interesse Social e Casas de Interesse Histórico Local.

⁷1985 - George Henry Rivière; 1993 - Sherry Butcher-Young; 1997 - Rosanna Pavoni e Ornella Selvafolta, a pedido do DEMHIST; 2006 - Linda Young, também a pedido do DEMHIST.

⁸ Abreviação derivada do termo francês ‘*demeures historiques*’ que significa ‘casas históricas’.

⁹ICOM DEMHIST - **O que é o DEMHIST?** Disponível em: <<https://icom-demhist.org/o-que-e-o-demhist/>>

“O museu da casa histórica é diferente de outras categorias de museus, porque só pode crescer reunindo móveis e coleções originais de um ou outro dos períodos históricos em que a casa foi usada. (...) A estrutura da casa histórica, a impossibilidade de alterar o seu espaço interior ou o mobiliário e objetos expostos levanta problemas em termos de normas de segurança, a organização de visitas públicas e a salvaguarda do património exposto.”¹⁰ (tradução nossa)

Visando esclarecer brevemente as terminologias utilizadas, destaca-se que o termo ‘Historic House Museum’ é usado internacionalmente, traduzido em diversos idiomas, para designar essa tipologia de museus. No entanto, no Brasil observa-se o maior uso dos termos ‘museu-casa’ ou ‘casa museu’ – por vezes consideradas sinônimos – além de ‘casa histórica’. Já no I Seminário Sobre Museus Casas, realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa em agosto de 1995, Regina Matos, em um esforço classificatório, define que “Nos museus-casas (...) o acervo pertence à própria casa. Nas casas-museus, o acervo tem seu valor independentemente do local onde elas estavam inseridas.”¹¹

Observa-se que, desde então, se convencionou no Brasil, principalmente entre profissionais do campo da arquitetura e patrimônio¹², a utilização do termo ‘museu-casa’ para designar aqueles que levam em consideração a casa e o acervo existente, conservando a ambientação da residência como era vivenciada e expondo o acervo e as coleções dos proprietários ou patronos. Já ‘casa museu’ é comumente utilizado para designar aquelas residências que são convertidas em museu, porém seu acervo não possui necessariamente um vínculo com a edificação. Todavia, essas definições distintas ainda não são consideradas formalmente nas classificações luso-brasileiras, variando de acordo com a sua localidade.

Nesse contexto, em recente revisão dos conceitos de ‘museu-casa’ e ‘casa histórica’, Nelson Cayer e Teresa Scheiner¹³, reforçam a necessidade da compreensão da diferença entre eles para evitar “erros conceituais e teóricos”, uma vez que “a potência de uma casa histórica (...) reside em ser uma expressão material da memória e de fatos históricos, de uma maneira de viver ou de um período artístico, cultural ou estético; e desta maneira pode-se constituir em patrimônio para um grupo amplo da sociedade”.¹⁴ Ainda de acordo com os autores:

“Casa histórica é um imóvel geralmente não aberto ao público, excepcional por suas características e que pode conservar ou não seus interiores, enquanto museu-casa é uma casa musealizada que necessita de um processo posterior ao da casa histórica para poder potencializar e visibilizar os valores do prédio, atuando como

¹⁰PINNA, Giovanni -Introduction to historic house museums.**Museum International**. Paris: UNESCO. Vol. LIII, n° 2 (2001), p. 4-9.

¹¹ ZETTEL, Jayme; FREITAS, Zoé C.; MATOS, Regina; CAMPELO, Glauco – Mesa Redonda: Política de preservação de Casas Históricas. In **Anais do Primeiro Seminário sobre Museus-casas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997. p.47.

¹²Em etapa futura será feito um questionário, por meio da Plataforma BR, com intuito de compreender como essa distinção é entendida por profissionais das áreas de arquitetura, patrimônio, museologia e história da arte.

¹³CAYER, Nelson A.; SCHEINER, Teresa C. - Casas históricas e museus-casa: conceitualização e desenvolvimento. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 16, 8 set. 2021.

¹⁴ Ibidem, p.4.

museu, ou seja, fazendo com que espaços criados para uso privado se tornem lugares públicos de exibição.”¹⁵

Em âmbito internacional o *Demhist Categorization Project: House Museums Typologies*,¹⁶ após ampla pesquisa e discussões entre 2005 e 2009, determinou categorias para classificação das residências. Estas foram definidas de acordo com o propósito ou foco principal da instituição, em detrimento do estilo arquitetônico da edificação ou tipologia – tanto museal quanto arquitetônica. Sendo assim, foram definidas nove categorias iniciais (Tabela 1, itens 1 a 9), acrescidas de duas categorias posteriormente (Tabela 1, itens 10 e 11). Em relação a esse esforço classificatório Ana Cristina Carvalho contribui dizendo:

“Considera-se que o sistema de categorização, ou seja, um sistema de classificação em categorias culturais, organiza e permite melhor compreensão da natureza e da missão do museu, refletindo e até identificando valores que correspondem, semelhanças e diferenças entre eles, bem como esclarecendo o foco de interesse potencial de visitação entre museu e visitante.”¹⁷

	Categoria		Sigla	Definição
	Inglês	Português (BR)		
1	Personality Houses	Casa de Personalidade	PersH	Casas de escritores, artistas, músicos, políticos, heróis militares, empresários, pessoas famosas internacionalmente ou que personifiquem valores locais e qualidade da comunidade a que pertencem;
2	Collection Houses	Casa de Colecionador	CollH	Abragam coleções que refletem o gosto de seus moradores ou representativas de determinados períodos históricos
3	Houses of Beauty	Casa de Arquitetura Destacada	BeauH	Apresentam arquitetura singular, constituindo-se, por si mesmas, verdadeiras obras de arte
4	Historic Event Houses	Casa de Evento Histórico	HistH	Comemoram um acontecimento expressivo para um determinado grupo ou local
5	Society Houses	Casa de Sociedade Local	SociH	Casas museus estabelecidas sem razão histórica por uma comunidade local que busca um equipamento sociocultural que possa refletir sua própria identidade
6	Ancestral homes	Casas Rural	AnceH	Casas de campo e pequenos castelos Fazendas históricas abertas à visitação pública
7	Royal Power Houses	Casa de Poder	RpowH	Palácios reais e casas que abrigam sedes de governos
8	Clergy Houses	Casa Religiosa/de caráter religioso	ClerH	Mosteiros, casas de abades e outros edifícios eclesiásticos com uso residencial antigo ou atual, abertos ao público

¹⁵ Idem, p.1

¹⁶De acordo com o DEMHIST, o projeto de categorização foi desenvolvido com o intuito de “ajudar os Museus-Casas Históricas a entender seu próprio caráter especial” e auxiliar no desenvolvimento de uma rede de suporte entre museus similares. Fonte: <https://demhist.mini.icom.museum/practice/projects/>

¹⁷ CARVALHO, Ana Cristina -**Museus-Casas Históricas no Brasil**. São Paulo: Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo, 2013. p.13-14

9	Humble Homes	Casa Vernacular	HumbH	Apresentam método construtivo modesto e que refletem modos de fazer do passado
10	Period rooms	Salas Temáticas	Rooms	Uma casa-museu que contém salas inspiradas em estilos de vários períodos/épocas
11	Houses for Museums	Casa para Museus	HousfM	Uma casa que se torna um local para diferentes coleções não relacionadas à sua história

Tabela 1 –Categorias do DEMHIST e sua adaptação para o português brasileiro.¹⁸

O livro ‘Museus-Casas Históricas no Brasil’, organizado por Carvalho, uniu pela primeira vez as informações dos museus-casas existentes no Brasil, e registrados até então. Estes foram classificados de acordo com as denominações definidas pelo DEMHIST, sendo efetuadas algumas alterações levando em consideração a língua portuguesa falada no Brasil (Tabela 1). Desta forma *House of Beauty* foi adaptada para ‘casa de arquitetura destacada’, e criou-se a categoria ‘casas rurais’, visto que no modelo europeu as *ancestral homes* “(...) representa especialmente a casa de campo, na quais habitaram muitas gerações, mais comum em países com história secular.”¹⁹

Como mencionado por Carvalho, as categorias apresentadas refletem o contexto europeu de museu-casa, apresentando categorias que internacionalmente não são de fácil aplicação. *Ancestral Homes* e *Royal Power Houses* são definições que explicitam a predominância de residências abastadas de países seculares, enquanto *Humble Homes* denota uma inferioridade no que de fato seria a arquitetura popular nesses países. Ao se transpor para países que possuem um passado colonial fica óbvio o distanciamento dessa classificação, no entanto as versões e adequações feitas demonstram ser mais adequadas ao cenário brasileiro.

Assim como Carvalho, diversos profissionais e pesquisadores identificaram a inadequação desse sistema classificatório ao contexto de seus países, dentre os quais podemos citar os trabalhos de António Ponte²⁰ e Soledad Pérez Mateo²¹, que investigaram o contexto dos museus-casas em Portugal e na Espanha respectivamente, e propõem a redução da quantidade de categorias. Pérez Mateo aponta que as categorias definidas pelo DEMHIST são “(...) excessivas e geram uma série de problemas derivados do fato de uma casa-museu poder pertencer a duas ou mais categorias, aumentando assim sua indefinição conceitual.”²² A autora então propõe que se reduzam a três classes: de personalidade ou grupo social; de território; de período histórico ou estilo cultural. A primeira categoria diz respeito às pessoas ou grupo de pessoas, a segunda refere-se ao espaço e a terceira, ao tempo.

Pérez Mateo ainda questiona a validade da classificação dos *period rooms* como uma categoria distinta, visto que ela apresenta uma contradição ao se apoiar no conceito de autenticidade no “sentido de representar objetos originais como eles realmente eram”,

¹⁸Tabela desenvolvida pelos autores com dados coletados de CARVALHO, Ana Cristina (op. cit) e DEMHIST Categorization Project.

¹⁹ Ibidem, p. 14-15.

²⁰PONTE, António -**Casas-Museu em Portugal: Teorias e Prática**. Porto: Universidade do Porto, 2007.284 p.Dissertação de Mestrado.

²¹ MATEO, Soledad Pérez - **Las Casas Museo en España: Análisis de una Tipología Museística Singular**. Murcia: Universidad de Murcia, 2016. Tese de Doutorado.

²²Ibidem,p.222. (tradução nossa)

mas ao mesmo tempo “oferece ao espectador uma cápsula do tempo, um espaço histórico congelado, uma pintura tridimensional”²³, em locais que muitas vezes não possuem qualquer vínculo com o ambiente recriado. Apesar de todas as iniciativas revisionais, o ICOM não divulgou ainda nenhuma iniciativa para a realização dessa ação.

Os Dados Arquitetônicos Existentes

Como já mencionado, na casa utilizada como museu a arquitetura da edificação é entendida também como obra de arte, ela comporta o acervo e, por si própria, também é acervo. No entanto, ao analisarmos as informações contidas em diversas bases museológicas internacionais, nota-se a ausência de informações relevantes para a compreensão tanto da dimensão e diversidade do acervo, quanto da arquitetura dessas edificações, como a autoria do projeto ou construção, profissionais colaboradores – artistas, paisagistas, etc. –, datas – de projeto, da construção e de possíveis intervenções –, dimensões – área total do lote e área útil –, além das características arquitetônicas. Isso causa certo estranhamento, principalmente entre pesquisadores do campo da arquitetura, visto que são informações cruciais para se bem entender o objeto arquitetônico.

Apesar da existência do DEMHIST, não há uma base única internacional que concentre todas as informações referentes aos museus-casas, independentemente de sua época de construção. A ausência dessa fonte de pesquisa dificulta a quantificação de instituições que se enquadram nesta tipologia. No Brasil, o ‘Mapa de Palácio, Museus e Casas Históricas do Brasil’²⁴ possui dados atualizados em 2021, no entanto não apresenta um padrão nas informações técnicas fornecidas, nas quais se nota uma lacuna, principalmente com relação aos dados referentes aos projetos e construções. Isso fica mais evidente ao se tentar localizar informações a respeito das residências modernas, sobre as quais falaremos mais adiante, nas quais o projeto de um arquiteto reconhecido pelo campo é um grande atrativo. A *Red de Casas Museo* do México, vinculada ao DEMHIST, até o presente momento não possui uma fonte que concentre as informações acerca dos museus-casas existentes no país, sendo necessária a busca individual das instituições que, por sua vez, apresentam majoritariamente informações referentes ao acervo e aos patronos.

Renata Puig,²⁵ em sua tese de doutorado, faz uma análise aprofundada do programa de casas-museu da cidade de São Paulo e produz uma espécie de ficha catalográfica – ou inventário preliminar – contendo informações arquitetônicas e museológicas de instituição abordada. Esses dados são necessários para a compreensão tanto da dimensão física quanto do acervo, e são imprescindíveis para o aprimoramento das bases de museus-casas existentes em âmbito global. Por outro lado, informações sobre os projetos arquitetônicos e seus autores podem orientar os visitantes na visitação, contribuindo para uma difusão cultural da produção do campo e sua significância, assim como podem servir de base para identificar a necessidade, ou não, de intervenções.

²³ Idem, p. 266.(tradução nossa)

²⁴Desenvolvido pelo Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo, utiliza como base a listagem do livro de Ana Cristina Carvalho (Op. Cit.). Disponível em: <http://www.acervo.sp.gov.br/MapaMuseus.html>

²⁵ PUIG, Renata G. - **Biografia da casa-museu: entre o privado e o público. Adaptações de casas-museus em São Paulo.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. Tese de doutorado.

Os Museus-casas Modernas

As residências icônicas do período moderno convertidas em museu exibem, em sua grande maioria, um modo de viver específico, e foram planejadas e construídas, desde sua fundação até seus acabamentos e mobiliários, por algum arquiteto/designer reconhecido pelo campo, se demonstrando atraentes tanto para turistas quanto para estudantes e profissionais das áreas de História, Arquitetura, Design e História da Arte. No caso das residências dos próprios arquitetos esse atrativo se torna maior, pois permite aos visitantes a vivência do ambiente tal qual imaginado pelo autor, visto por ele como o ideal para se habitar.

Há de se mencionar que essas casas, quando abertas à visitação, muitas vezes não possuem qualquer acervo, e este fato por si só já impossibilitaria a sua classificação como museu-casa. Embora a presença de móveis e elementos decorativos seja de extrema importância para o entendimento dos ambientes, nas casas modernas icônicas ele pode se tornar dispensável uma vez que elas, as casas, são a obra de arte principal e nelas espera-se a livre circulação nos ambientes, sem barreiras de fluxo e elementos expositivos que prejudiquem a percepção dos espaços. Nestes casos a musealização adequada, com utilização de recursos gráficos, desenhos do projeto e imagens históricas, pode viabilizar uma melhor experiência aos usuários.

Com relação a classificação, em 2010 o historiador da arte Kevin R. Rose definiu as casas modernas como uma categoria específica de museu-casa, que são “(...) um trabalho arquitetônico residencial, projetado por um arquiteto reconhecido, no qual a interpretação foca-se primariamente em estética, análise de estilo e na biografia do arquiteto.”²⁶ O autor as classifica em dois grupos, o primeiro diz respeito aos proprietários – casas comissionadas ou casas/estúdios dos próprios dos arquitetos –, e o segundo refere-se ao tipo de propriedade – pública ou privada. Em 2018, Leonardo Oliveira e Luisa Rocca²⁷ propuseram a categoria ‘casa manifesto’ para as casas modernas convertidas em museu ou visitáveis. O recorte definido pelos autores contempla casas projetadas e habitadas por arquitetos célebres, e considera que essas residências icônicas foram construídas com intuito de serem elevadas à categoria de monumento. Por mais valorosa que seja essa classificação, ela exclui a possibilidade futura da inclusão de residências modernas mais modestas, caso alguma venha a se tornar um museu-casa.

Como já exposto, não há ainda um sistema internacional que centralize as informações dessa tipologia de museu, e a busca pelos museus-casas modernas existentes no Brasil e no México, países selecionados no recorte de nossa pesquisa, é ainda mais árdua. A rede *Iconic Houses*²⁸, demonstra um esforço conectar “casas arquitetonicamente

²⁶ROSE, Kevin R. – **Interpreting the house as a work of art: Towards an Architecture House Museum Typology**. Springfield, Ohio: The University of Leicester, maio 2010. Dissertação de Mestrado. p.33. (tradução nossa).

²⁷OLIVEIRA, Leonardo V.; ROCCA, Luisa D. - Da casa-manifesto à casa-museu: museologia e patrimônio nas residências de Warchavchik, Bo Bardi e Niemeyer. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 50, p.123-140, 2018.

²⁸Organização internacional sem fins lucrativos fundada em 2013 que, além de indexar e conectar casas icônicas, também se concentra na defesa, preservação, gestão de museus e cooperação. (Iconic Houses - **About**. Disponível em: <<https://www.iconichouses.org/contact-info/about>>)

significativas e casas e estúdios de artistas do Século XX que estão abertas ao público como casa-museu.”Nela encontramos informações mais consistentes a respeito das obras e de suas autorias, porém ainda são poucas as instituições vinculadas, contabilizando apenas cinco brasileiras e seis mexicanas.

O ‘Mapa de Museus Casas do Brasil’ apresenta em sua listagem sete casas modernas, sendo elas: Casa Modernista, de autoria de Gregori Warchavchik (1929); Museu Lasar Segall, de Gregori Warchavchik (1932); Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, de Oswaldo Bratke (1950); Casa de Vidro, de Lina Bo Bardi (1950); Casa das Canoas, de Oscar Niemeyer (1953); Museu da Chácara do Céu, de Wladimir Alves de Souza (1954); Catetinho, de Oscar Niemeyer (1956). O Sítio Roberto Burle Marx também se encontra nesse conjunto, no entanto apenas seus jardins, de autoria de Burle Marx, possuem características modernas. Por não apresentar a recriação de ambientes da época da sua construção, não foi elencada a Residência Walter Moreira Salles, de Olavo Redig de Campos (1948), no entanto causa estranhamento a inclusão do Memorial JK, projetado por Oscar Niemeyer (1981) que, apesar de possuir a recriação de cômodos da antiga residência do presidente, nunca teve uso residencial. Não foram incluídas ainda a Casa Kubitschek, de Oscar Niemeyer (1943) localizada em Belo Horizonte, a Casa Vilanova Artigas, de Vilanova Artigas (1949), e a Casa Zalszupin, de Jorge Zalszupin (1962), ambas em São Paulo.

Além das acima mencionadas, tem-se observado no Brasil uma tendência de conversão de casas icônicas em galeria de arte, efetuadas por instituições privadas. Esse é o caso da Residência Castor Delgado Perez, de Rino Levi (1959) e de uma das casas da Vila Modernista, de Flavio de Carvalho (1933), na cidade de São Paulo. De acordo com a definição de museus, recentemente revisada pelo ICOM, os museus são instituições sem fim lucrativo, o que impede a inclusão de galerias – uma vez que estas comercializam obras de arte – em qualquer sistema ou levantamento oficial/governamental de museus. No México mapeamos, até o presente momento, cinco casas-museu com características do período moderno, sendo elas: Museo Casa Estudio Diego Rivera e Frida Kahlo, de autoria de Juan O’Gorman (1931); Casa Orozco (Taller-dormitorio), de autoria indefinida (1937)²⁹; Casa Luis Barragán, de Luis Barragán (1948); Casa-estudio Max Cetto, de Max Cetto (1949); Casa Luis Buñuel, de Arturo Sáenz de la Calzada (1954). A casa do Museo Frida Kahlo (Casa Azul) é datada de 1904, no entanto recebeu diversas intervenções e seu ateliê foi projetado por Juan O’Gorman (1946), levando-a a ser incorporada na listagem. A Casa Pedregal, anteriormente denominada Casa Prieto López (1951), a Cuadra San Cristóbal (1968) e a Casa Gilardi (1977) de Luis Barragán são propriedades privadas, mas podem ser visitadas mediante agendamento.

Considerações Finais

Nos museus como um todo é preciso se pensar no atendimento de um público variado, com interesses diversos. No entanto, nas casas-museu deve-se sempre transmitir ao visitante informações acerca da concepção de seu projeto arquitetônico e construção, além de permitir a vivência da casa e seus espaços, conhecendo seu acervo e a memória de seus antigos moradores em conjunto.

²⁹Além de Orozco, que se envolveu diretamente com o projeto, sabe-se que Luis Barragán e Rafael Urzúa Aria são possíveis autores, mas não há documentação comprobatória. (FERNANDEZ, Carlos O.; MONTERO, Emma T. - **Polémica sobre la autoría: Los posibles autores**. Casa Orozco,s/d. Disponível em:<https://casaorozco.mx/es/los-possibles-autores/>)

Durante a realização desse trabalho constatou-se que diversos pesquisadores e profissionais do campo questionam a aplicabilidade das categorias do DEMHIST em âmbito internacional, visto que elas não se adequam facilmente a diversidade de casos existentes. Revisitando-as, podemos observar nelas três grandes grupos: Casas de personalidades/sociedade, nas quais o foco são o patrono ou um grupo de pessoas–personalidade, colecionador, sociedade local e eventos históricos; Casas de Autoridades, onde se incluem as Casas de Poder/governo e as Casas Religiosas; Casas Singulares – Casas Rurais, de Arquitetura Destacada, Vernaculares, e Salas de Época. Esse último concentra as edificações que já foram identificadas por possuírem características arquitetônicas únicas ou especiais, seja por seu sistema construtivo tradicional ou por seus atributos estéticos. Esse agrupamento macro, assim como o sugerido por Pérez Mateo, pode servir de base para a criação de subcategorias, cabendo a cada país definir aquelas que melhor lhe competem.

Sob uma perspectiva do campo da arquitetura, pode-se propor uma categoria denominada ‘Casas Autorais’, que concentraria as residências singulares e icônicas projetadas ou que tiveram intervenções realizadas pelos moradores, sendo eles arquitetos, engenheiros, designers ou artistas plásticos. Essa não se restringiria à um período de construção pré-determinado, mas estaria voltado para o modo de viver específico de seus autores, que muitas vezes faziam da casa uma extensão de seu ateliê ou escritório, no qual o patrono e a construção se confundem. A categoria ‘casas comissionadas’, como proposto por Rose³⁰, poderia ser utilizada para designar aquelas projetadas por profissionais para seus clientes, e também pode ser empregada à museus-casas de épocas distintas. Com essa revisão classificatória se valorizaria o projeto arquitetônico e de interiores, e o enquadramento das residências modernas pode ser vislumbrado.

As etapas futuras da pesquisa prevêem um estudo aprofundado sobre o projeto moderno no Brasil e no México e como as residências unifamiliares se desenvolveram nesse contexto, seguido da análise minuciosa de casas modernas convertidas em museu. Com essa análise, firmada em estudos de caso selecionados, se pretende investigar o quanto as intervenções para adequação de uso impactam no projeto executado e como elas colaboram para a conservação desses exemplares icônicos.

Bibliografia

Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo - **Mapa Museus-Casas Históricas no Brasil**. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2021. Disponível em: <http://www.acervo.sp.gov.br/MapaMuseus.html>

BURIAN, Edward R. (Org.) -**Modernidad y arquitectura**. México, D.F./Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 1998.

CARVALHO, Ana Cristina (Org.) -**Museus-Casas Históricas no Brasil**. São Paulo: Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo, 2013.

³⁰ROSE, Kevin R. -Op.cit., p.32.

CAYER, Nelson Alexis; SCHEINER, Teresa Cristina - Casas históricas e museus-casa: conceitualização e desenvolvimento. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 16, 8 set. 2021.

DE LA ROSA, Natalia - **Integración plástica y arte público: del Estado de bienestar al nuevo liberalismo**. Campo de Relâmpagos, 2019. Disponível em <<http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/12/1/2019>>.

FERNANDEZ, Carlos O.; MONTERO, Emma T. -**Polémica sobre la autoría: Los posibles autores**. Casa Orozco,s/d. Disponível em: <<https://casaorozco.mx/es/los-posibles-autores/>>.

ICOM Brasil - Definição de Museu. **Conferência Geral Extraordinária do ICOM**. Praga: ICOM, 2022. Disponível em: <http://www.icom.org.br/?page_id=2776>.
ICOM DEMHIST -**Categorization Project**. Disponível em:
<https://demhist.mini.icom.museum/practice/projects/>

_____ - **O que é o DEMHIST?** Disponível em: <https://icom-demhist.org/o-que-e-o-demhist/>

ICONIC HOUSES - **About**. Disponível em: <https://www.iconichouses.org/contact-info/about>

LARA, Fernando Luiz - **Excepcionalidade do modernismo brasileiro**. São Paulo: Romano Guerra, 2018.

OLIVEIRA, Leonardo V.; ROCCA, Luisa D. - Da casa-manifesto à casa-museu: museologia e patrimônio nas residências de Warchavchik, Bo Bardi e Niemeyer. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 50, p.123-140, 2018.

PINNA, Giovanni - Introduction to historic house museums. **Museum International**. Paris: UNESCO. Vol. LIII, n. 2,(2001).

PONTE, António-**Casas-Museu em Portugal: Teorias e Prática**. Porto: Universidade do Porto, 2007. Dissertação de Mestrado.

PUIG, Renata G. -**Biografia da casa-museu: entre o privado e o público. Adaptações de casas-museus em São Paulo**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. Tese de doutorado.

ROSE, Kevin R. -**Interpreting the house as a work of art: Towards an Architecture House Museum Typology**. Springfield, Ohio: The University of Leicester, maio 2010. Dissertação de Mestrado.

SEGRE, Roberto - **Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira**. São Paulo: Romano Guerra, 2013.

XAVIER, Alberto (Org.) -**Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Novos modos de morar: arquitetura residencial paulista nos anos 1960

Décio Otoni de Almeida

Universidade Presbiteriana Mackenzie – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
otonidealmeida@gmail.com

Ruth Verde Zein

Universidade Presbiteriana Mackenzie – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
ruth.zein@mackenzie.br

Resumo: Na década de 1960, a arquitetura residencial paulista experimenta novos modelos de organização espacial. O texto a seguir analisa exemplos de residências em São Paulo que apresentam uma valorização das áreas de convivência e uma flexibilização no uso dos ambientes. Nos novos modos de morar propostos, em que zonas “íntimas” e “sociais” da casa se mesclam e um mesmo cômodo acomoda diversas escalas do âmbito privado, a habitação prioriza os espaços internos ao mesmo tempo em que busca novas relações com a cidade.

Palavras-chave: Arquitetura residencial paulista nos anos 1960; escola paulista; João Vilanova Artigas; Paulo Mendes da Rocha; Ruy Ohtake.

Introdução

Na historiografia da arquitetura moderna no Brasil, houve a identificação de uma tendência em São Paulo que teria ocorrido a partir de meados dos anos 1950 (e prosseguido nas duas décadas seguintes), caracterizada pelo uso do concreto aparente, pela valorização da estrutura do edifício (com cobertura única) e pelo enfoque nos espaços internos.

Essa produção, que passou a ser chamada de “escola paulista”¹, tem exemplos significativos no campo da arquitetura residencial. A moradia unifamiliar possibilitou oportunidades de experimentação para os arquitetos na busca da racionalização do canteiro de obras e da industrialização da construção (ainda incipiente), com vistas a atender no futuro a escala da habitação coletiva.

Além das inovações técnicas, uma característica marcante dessas residências foi a reorganização das áreas de estar, que passam a ser o ponto focal da casa. A eliminação de paredes e a integração dos ambientes de convívio social com as áreas privadas da casa acontecia paralelamente a um momento da história política do país em que, passado o golpe de Estado de 1964, as liberdades individuais foram progressivamente diminuídas com a promulgação dos Atos Institucionais.²

Como resposta (ou não) à falta de liberdade de expressão no domínio público, o espaço privado das casas paulistas nos anos sessenta buscou o caráter de convivência das áreas coletivas. Mas as propostas dos arquitetos também refletiam mudanças na sociedade da época: uma flexibilização das relações familiares demandava uma casa com organização menos rígida e cômodos capazes de abrigar diversas funções.

O texto a seguir faz parte da pesquisa de doutorado “Arquitetura residencial paulista: debates e projetos (1944–1969), em desenvolvimento desde 2020 na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

O espaço sem nome

Em 1967, o professor e crítico de arte Flávio Motta (1923–2016) publicou um artigo sobre o arquiteto Paulo Mendes da Rocha (1928–2021) em número monográfico da revista *Acrópole*.³ Motta (1967, p. 17) observou que Mendes da Rocha havia encontrado em Oscar Niemeyer “a tônica do confronto Arquitetura-Natureza, e, em [João Vilanova] Artigas, Arquitetura-Sociedade”. Para Motta, a obra de Niemeyer se destacava em meio a uma “Natureza pouco comprometida pela ação do homem”: a referência à Brasília, construída a partir de 1957 em pleno cerrado, fica clara quando o autor afirma tratar-se de uma “arquitetura que tenta ‘pousar’, sem violentações” diante do homem “transformado do nosso Brasil Central”.

¹ O historiador Yves Bruand (1971, p. 855) utilizou pela primeira vez o termo “école pauliste”, em sua tese de doutorado sobre a arquitetura contemporânea no Brasil. Para um relato detalhado da escola paulista e de suas relações com o brutalismo e com a arquitetura moderna no Rio de Janeiro, ver os estudos de Zein (2005) e Camargo (2020).

² Para um breve relato histórico do período, ver FAUSTO, Boris – O Regime Militar e a Transição para a Democracia (1964–1990). In FAUSTO, Boris – **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2018. p. 257–79.

³ MOTTA, Flávio – Paulo Mendes da Rocha. **Acrópole**. São Paulo: Max Gruenwald & Cia. Ano 29, nº 343 (1967), p. 17–18. Número dedicado à obra de Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro.

O verdadeiro confronto apontado pelo texto parece dizer respeito ao homem e não à natureza: por um lado, a arquitetura tinha êxito na relação com o ambiente, por outro não resolvia os problemas de uma sociedade que deixava de ser rural e passava a ser urbana.⁴ Referindo-se ao ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958–61), de Mendes da Rocha e Gennaro, como “espaço arejado, iluminado, leve, de fácil acesso, de eficiente circulação”, Motta (1967, p. 17) observa como “êsse mundo de elegância, de encantamentos, está na antípoda do viver de uma grande parte da população brasileira.”

Motta aponta, porém, a intenção dos arquitetos em possibilitar “ ‘a concentração de pessoas como acontecimento natural’ – para clube, como para praça ou outro espaço qualquer que venha surgir com nome ou sem nome.”⁵

Para Motta (1967, p. 17–18) havia “espaços profundamente significativos, sem nome”, fato que podia ser constatado na “nova residência do Butantã”. Sem se referir a que cômodo anônimo da casa Mendes da Rocha (1964–67) podia ser atribuída tal importância, Motta faz uma definição geral do espaço como “projeto social”, caracterizado “por um relacionamento do viver meio ‘favela racionalizada’, onde cada um aceita o convívio com os demais, sem muradas sólidas, mas dentro de novas e procuradas condições de respeito humano.”

Enquanto na mesma edição de *Acrópole*, a planta publicada da casa Mendes da Rocha tem nome em todos os ambientes⁶, inclusive naqueles destinados a mais de uma função (como o “jardim coberto” – o pilotis e garagem da casa), no projeto de execução a varanda dos dormitórios aparece sem nome (figura 1), o que sugere seu caráter misto de ambiente de estar, recepção ou apoio dos quartos.

Ao posicionar a entrada da casa pela varanda dos dormitórios, Mendes da Rocha subverte os conceitos de “área íntima” e “área social” com os quais os arquitetos vinham trabalhando na década anterior. Como exemplo, em *Complexity and Contradiction in Architecture*, Robert Venturi (1966, p. 25) comentava sobre a casa Wiley (1952–53, figura 2)⁷, de Philip Johnson: “Ele separou explicitamente e articulou as ‘funções privadas’ fechadas do viver em um pedestal no térreo, isolando-as assim das funções sociais abertas no pavilhão modular acima.”⁸ Ao contrário da casa Wiley, a residência do Butantã não é organizada em níveis, alas ou pavilhões, mas desenvolve-se em um único pavimento elevado. A ausência de portas nos dormitórios (figura 3) os deixava tão abertos quanto a área social: o arquiteto instalou posteriormente portas de correr entre os quartos

⁴ Em 1960, a Região Sudeste do Brasil atingiu 57,4% de população urbana. Neste ano, o país tinha 45,1% da população vivendo em cidades. Ver BREMAEKER, François E. J. – Os centros urbanos: 1950 a 1980. **Revista Brasileira de Estatística**. Rio de Janeiro: IBGE. Vol. 47, nº 187 (1986), p. 286.

⁵ A expressão “concentração das pessoas como acontecimento natural” faz parte de texto sobre o ginásio do Clube Paulistano. Ver Ginásio coberto 1958. *Acrópole*. São Paulo: Max Gruenwald & Cia. Ano 29, nº 342 (1967), p. 18.

⁶ Ver Casas no Butantã 1964. **Acrópole**. São Paulo: Max Gruenwald & Cia. Ano 29, nº 343 (1967), p. 33.

⁷ Ver A Clear Cut Expression of the Double Life. **Architectural Record**. New York: F. W. Dodge. Vol. 117, nº 223 (1955), p. 167–172.

⁸ Texto original: “He explicitly separated and articulated the enclosed ‘private functions’ of living on a ground floor pedestal, thus separating them from the open social functions in the modular pavilion above.”

e a varanda, mas Motta deve ter visitado a casa ainda sem essas partições (sua crítica é de 1967 e os dormitórios dos filhos ainda não tinham portas no início de 1968⁹).

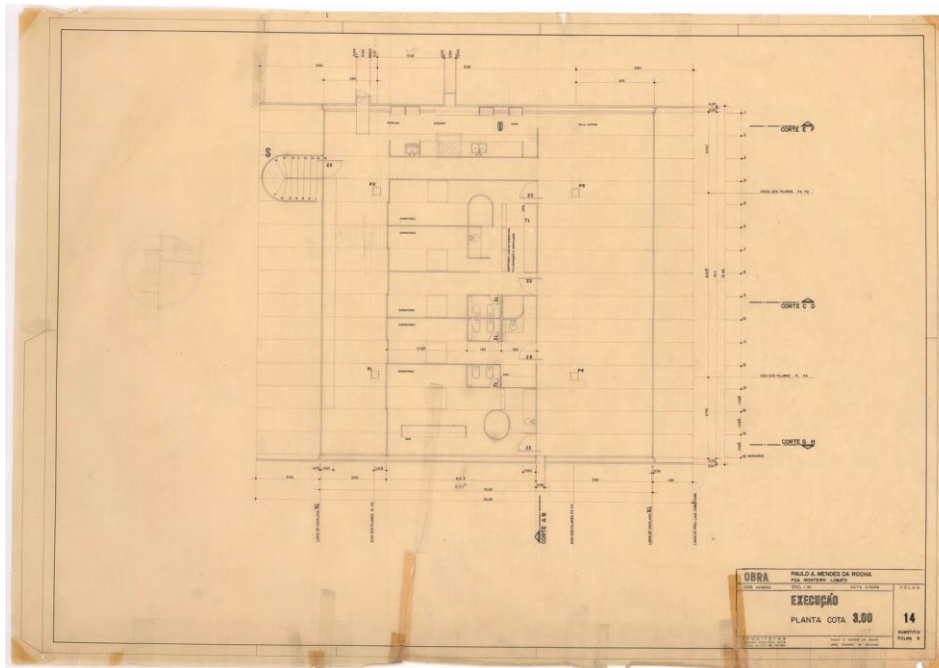


Figura 1 – Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro. Casa Paul A. Mendes da Rocha. São Paulo, 1964–67. Planta do nível superior (cota 3,00). Arquivo Casa da Arquitectura (código de referência: PT/CA/PMR/2/PA-031.A-01-0013).

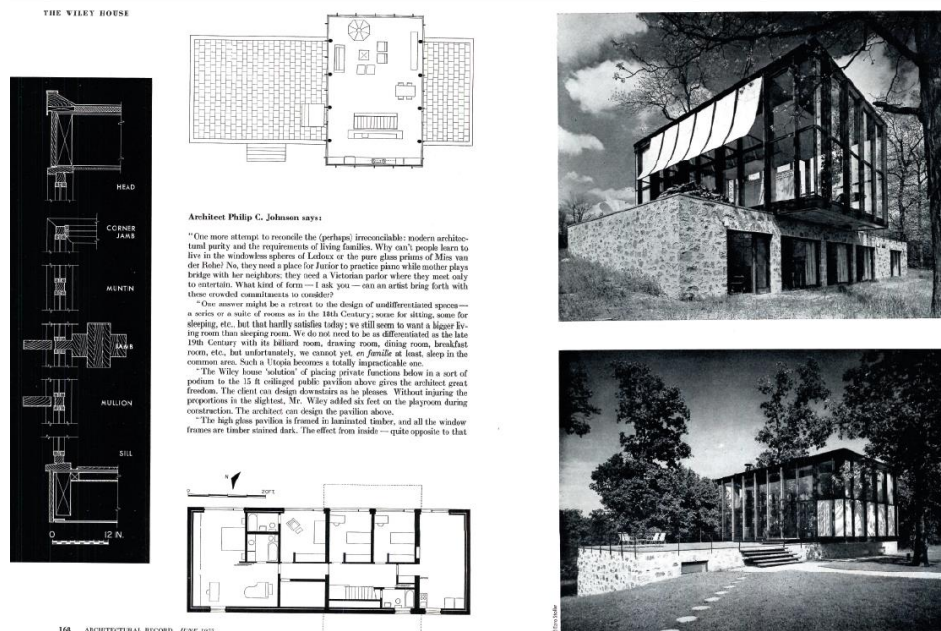


Figura 2 – Philip Johnson. Casa Wiley. New Canaan, 1952–53. Plantas, detalhe da fachada e vistas externas. Página dupla da revista *Architectural Record*, vol. 117, n° 6 (1955). Disponível em WWW: <URL: <https://usmodernist.org/AR/AR-1955-06.pdf>>. Fotos: Ezra Stoller.

⁹ Ver Casa de concreto. **Casa & Jardim**. Rio de Janeiro: Efecê Editora. N° 156 (1968), p. 32–37. Só havia portas de correr no dormitório do casal.

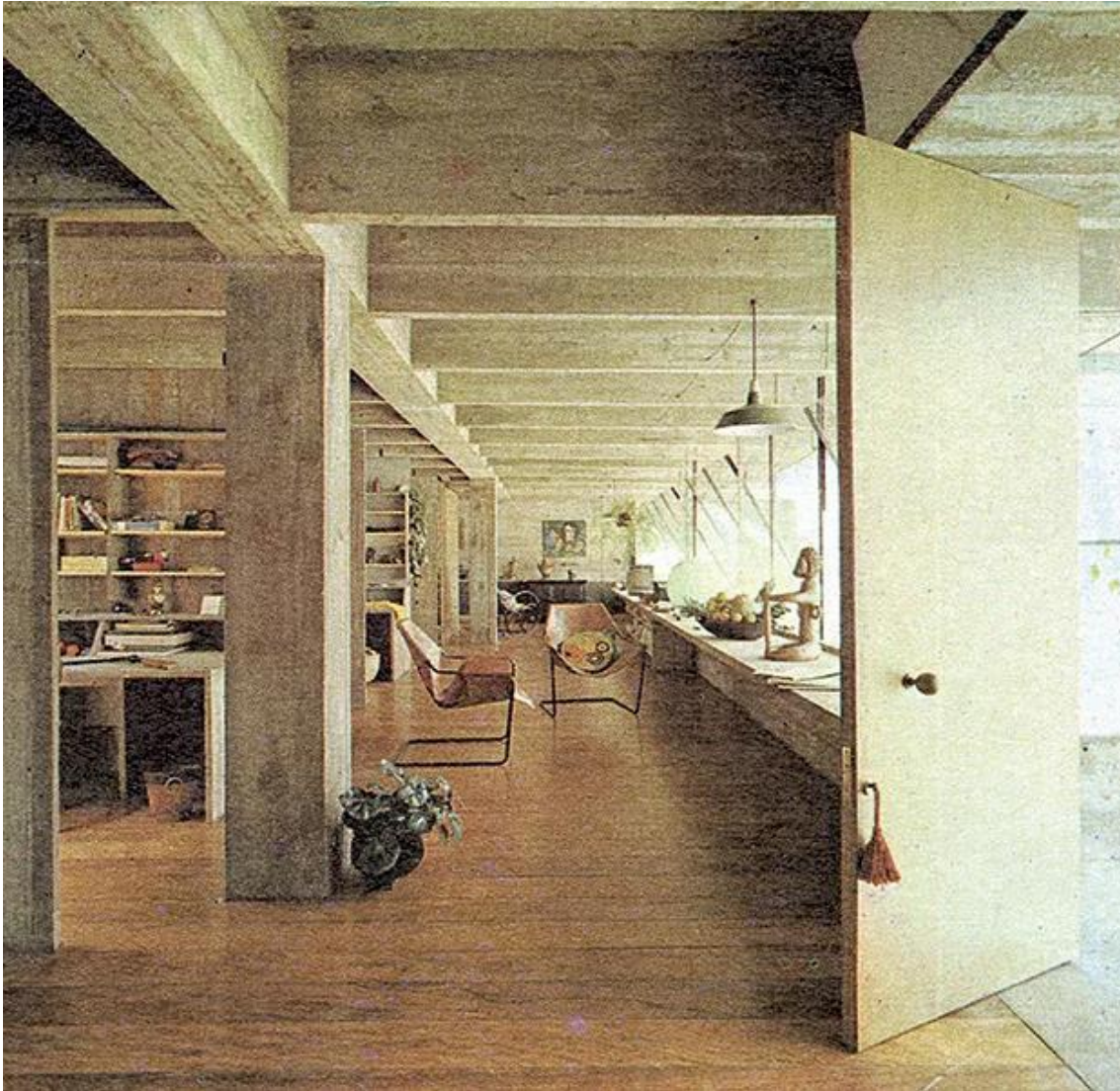


Figura 3 – Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro. Casa Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, 1964–67. Vista da varanda, ainda sem as portas de correr nos dormitórios. Foto publicada em *Casa & Jardim*, nº 156 (1968), p. 34.

Em 2016, uma versão do texto foi publicada com o título “O espaço como projeto social”. Motta (2016, p. 107) substituiu a expressão “um relacionamento do viver meio ‘favela racionalizada’ ” por “um relacionamento do viver meio ‘w’ ”. É difícil supor o significado desse “w”, mas em algumas fontes tipográficas os traços do “w” se cruzam, sugerindo por analogia um modo de viver entrelaçado. Decerto, não faz mais sentido afirmar que a ausência de partições internas ou a mistura de funções dentro de uma casa sejam características únicas de habitações improvisadas – pelo menos não somente daquelas ocupadas por famílias de baixa renda. O *loft* novaiorquino, moradia que surgiu nos anos 1960¹⁰ com a ocupação de edifícios industriais por artistas, na região de

¹⁰ No início dos anos 1960, a prefeitura de Nova Iorque passou a permitir que artistas no campo das artes visuais morassem em edifícios localizados em zonas não residenciais, como a área do SoHo (hoje com o zoneamento de *Mixed Use District*). Ver KOSTELANETZ, Richard – **SoHo: The Rise and Fall of an Artist’s Colony**. New York: Routledge, 2003, p. 11–16.

Manhattan conhecida atualmente como SoHo, é outro exemplo de espaço único que pode abrigar diversas funções.

A improvisação ao invés do funcionalismo

A casa Schröder (1923–24), projetada por Gerrit Rietveld em Utrecht, inaugura a possibilidade de transformação do espaço com o abrir e fechar das portas de correr. Com as partições abertas, a sala de estar do pavimento superior se expande para os quartos, compondo com eles um único ambiente. Na casa Mendes da Rocha, no entanto, a transformação do espaço não é dependente da união dos quartos com a varanda, mas sim das possibilidades de uso deste ambiente, que pode ser sala mas também escritório, sempre sobrepostos à função de hall de entrada.

Em *La buena vida*, Iñaki Ábalos (2000, p. 126) observa como no loft “não existe a programação, mas sim o seu inverso, a improvisação”.¹¹ As diversas funções do morar foram acomodadas de modo improvisado no ambiente único do loft, outrora destinado a usos industriais. Não se trata da casa funcionalista, cujo programa de necessidades é atendido em espaços específicos para cada uso.

Como num loft, a varanda e o pilotis da casa Mendes da Rocha são espaços abertos à improvisação – ou à “imprevisibilidade da vida”, como o arquiteto definiu.¹² Nesse sentido, eles são diferentes dos ambientes da residência Arpel, no filme *Mon oncle* (1958), dirigido por Jacques Tati (tomada por Ábalos como modelo da casa funcionalista).¹³ No filme, embora a Sra. Arpel observe para os visitantes que os ambientes da casa se comunicam (“*c’est moderne, tout communique*”), trata-se de um modo de viver no qual as coisas têm lugar pré-definido: o proprietário se irrita quando vê o cunhado, o Sr. Hulot, fazendo uso impróprio do sofá, que tombado vira uma *chaise longue* improvisada.

Compartilhando o banheiro (quarto de banho)

Para Ábalos (2000, p. 133), o modelo de espaço aberto do loft “reduz ao mínimo o âmbito da privacidade”.¹⁴ Como foi visto anteriormente, Motta tinha opinião semelhante em relação aos espaços fluídos da casa Mendes da Rocha, ao afirmar que nela “cada um aceita o convívio com os demais”.

Na arquitetura residencial paulista dos anos 1960, no entanto, outras formas de compartilhamento do espaço foram propostas, independentemente da alocação do programa em uma planta aberta. Nas residências Nadyr de Oliveira (1960–61) e Antônio D’Elboux (1962–64), projetadas por Carlos Millan (1927–64), um único banheiro serve três e quatro dormitórios, respectivamente (figura 4). Millan subdividiu o espaço com compartimentos separados para a ducha e o sanitário, possibilitando que o banheiro pudesse ser usado simultaneamente por mais de um morador da casa.

¹¹ Texto original: “no existe la programación sino su inverso, la improvisación”.

¹² Ver Sobre a casa Butantã: Depoimento de Paulo Mendes da Rocha. In OTONDO, Catherine – **Paulo Mendes da Rocha: Casa Butantã**. São Paulo: Ubu, 2016, p. 44.

¹³ Ver ÁBALOS, Iñaki – La máquina de habitar de Jacques Tati: la casa positivista. In ÁBALOS, Iñaki – **La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 61–83.

¹⁴ Texto original: “Frente a la fragmentación espacial en la que se resuelve el proyecto funcional en ámbitos de menor a mayor privacidad, este modelo espacial reduce a mínimos el ámbito de la privacidad”.

A ideia do banheiro fracionado foi adotada por Mendes da Rocha na casa do Butantã, embora as peças sanitárias tenham sido distribuídas em volumes separados na entrada dos quartos (figura 1), junto ao guarda-roupa. O quarto de banho se funde aos dormitórios, antecipando a tendência (a partir da virada deste século) de quartos de hotel separados dos banheiros apenas por partições de vidro, uma estratégia projetual que aumenta visualmente o espaço do quarto em detrimento da privacidade de seus ocupantes.¹⁵

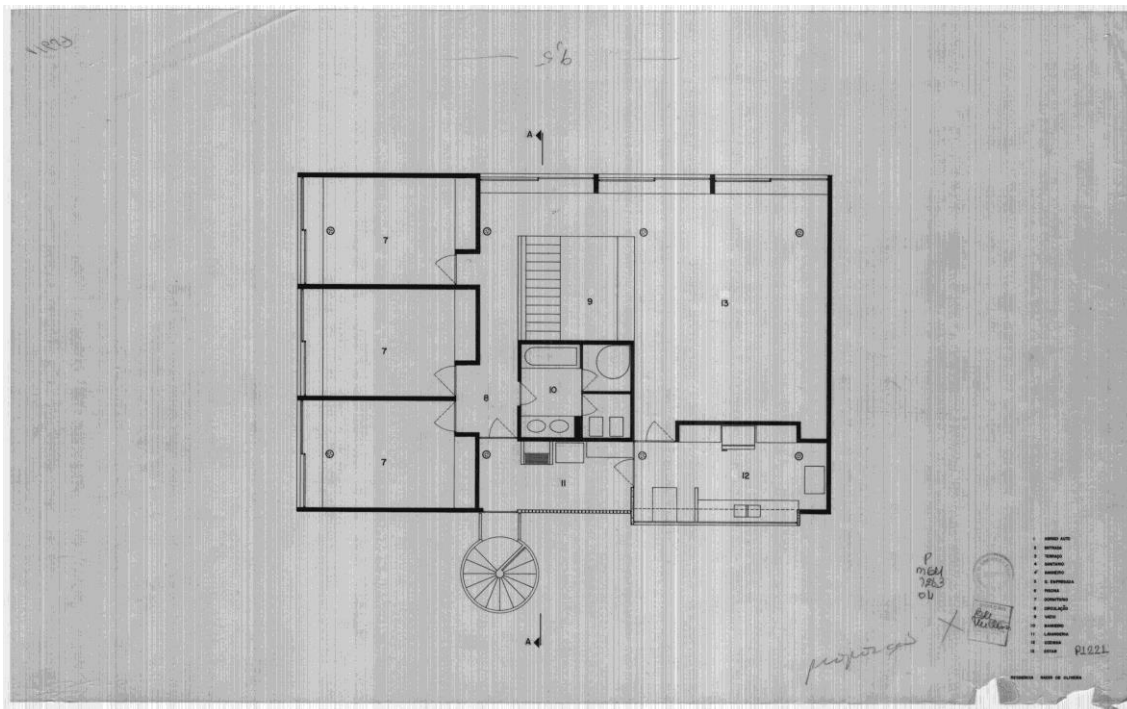


Figura 4 – Carlos Barjas Millan. Casa Nadyr de Oliveira. São Paulo, 1960–61. Planta do nível superior. Acervo da Biblioteca da FAU USP (identificador P M611/728.3 OL P1221).

Público, privado e pessoal

Antoine Prost (2009, p. 14) observa que “a vida privada não é uma realidade natural, dada desde a origem dos tempos: é uma realidade histórica, construída de diversas maneiras por sociedades determinadas.”¹⁶

Para Prost (2009, p. 14–15), “a vida privada só tem sentido em relação à vida pública”. Na Belle Époque, o apartamento ou a casa burguesa se caracterizavam por “uma nítida diferença entre as salas para as visitas e os demais aposentos. De um lado, o que a família mostra de si, o que pode vir a público (...); de outro, o que ela conserva ao abrigo de

¹⁵ Ver TEMPELSMAN, Audrey – Bathrooms That Are Part of the View. **The New York Times**. 1 Abr. 2009. Disponível em WWW: <URL: <https://www.nytimes.com/2009/04/05/travel/05headsup.html>>.

¹⁶ O texto de Prost foi publicado originalmente em francês em 1987. Para a tradução brasileira ver PROST, Antoine – Fronteiras e espaços do privado. In PROST, Antoine; VINCENT, Gérard, org. – **História da vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 13–136.

olhares indiscretos.” Mas Prost observa também que as condições de vida “das camadas mais baixas das cidades não lhes permitiam abrigar de olhares estranhos uma parte de sua vida, que é justamente o que faz com que ela se torne ‘privada’”. Dessa forma, a distinção entre público e privado variava de acordo com a classe social. Prost (2009, p. 17) conclui: “A história da vida privada seria, então, a história de sua democratização.”

Se uma família ocupando um único cômodo (situação que ainda perdura em várias metrópoles do século XXI) não podia esconder dos visitantes nenhum aspecto de sua vida privada, dentro da esfera familiar os indivíduos também não desfrutavam de privacidade entre si. A burguesia, ao contrário, tinha uma vida privada mais ampla, porque como observou Prost (2009, p. 62), tinha “mais espaço privado”, sem a necessidade de compartilhar camas ou quartos.

A planta de um apartamento no típico *immeuble haussmannien* – como no número 3 da rue de la Paix (1854, arquiteto Paul Mesnard) – já continha corredores, complementando a distribuição dos cômodos *en enfilade*.¹⁷ Assim, dentro da vida privada os moradores também podiam dispor da “vida pessoal”: uma vez que não era mais necessário passar por um quarto para chegar a outro, a privacidade de seus ocupantes era preservada.

Na planta contemporânea da casa Mendes da Rocha, os quartos não se intercomunicam, mas tampouco há um corredor de distribuição: como foi visto anteriormente, eles se abrem diretamente para a varanda dos fundos e também para a sala de estar, passando pela área de vestir (figura 1). A progressiva setorização da moradia, desde o século XIX, em zona diurna e noturna, e a separação dos cômodos através do uso do corredor são preteridas na casa do Butantã em função de uma nova flexibilidade de usos e de uma circulação mais fluída.

Dormitórios-gaveta

Para Prost (2009, p. 18), no século XX “os locais de trabalho já não são mais os da vida doméstica”. O autor observa como os comerciantes deixaram de habitar os fundos das lojas e os profissionais liberais passaram a não morar mais ao lado de seus escritórios e consultórios.¹⁸

Prost (2009, p. 50) aponta que o trabalho assalariado já não é “um trabalho na casa de outrem, para outrem, é um serviço impessoal regido por normas formais, submetido a arbitragens coletivas, que se dá num espaço despersonalizado”. Se a vida privada é a vida familiar, a vida pública é essencialmente profissional.¹⁹ Porém, como foi visto anteriormente, um movimento de retorno ao trabalho em casa despontava nos anos 1960, com a mudança de artistas para os amplos espaços desocupados na área industrial do sul da ilha de Manhattan, transformados em ateliê e moradia.

A arquitetura residencial paulista da década de 1960 tem o seu exemplo de “loft” na casa da pintora Tomie Ohtake (1966–70), no bairro do Campo Belo, em São Paulo. Projetada por Ruy Ohtake (1938–2021), filho da artista, a residência ocupa um terreno de 7,80 m

¹⁷ Ver planta publicada em JALLON, Benoît; NAPOLITANO, Umberto; BOUTTÉ, Franck – **Paris Haussmann: A Model's Relevance**. Paris: Pavillon de l’Arsenal, 2020. p. 148. O imóvel da rue de la Paix é um dos exemplos selecionados por César Daly em *L'Architecture privée au XIX^{me} siècle sous Napoléon III: Nouvelles maisons de Paris et des environs* (1864).

¹⁸ PROST, A. – Fronteiras e espaços do privado, p. 26–27.

¹⁹ PROST, op. cit., p. 63.

de largura por 50,45 m de profundidade, cobrindo-o de divisa a divisa.²⁰ A luz para o interior é obtida através de um pátio no interior da quadra, integrado ao terreno, que permite a instalação de caixilhos do piso ao teto (figura 5). É nesse espaço iluminado que o arquiteto locou o ateliê da pintora, separado da sala de estar por um pequeno volume que abriga dois quartos e um banheiro (figura 6). Junto à entrada, outro setor fechado comporta cozinha e área de serviço.

Segundo o arquiteto, o espaço de quase 400 m² foi “pretendido como uma praça” e os dois volumes (dormitórios e serviços) “concedem fluidez e surpresa aos 50 m; ao mesmo tempo determinam as atribuições: galeria, refeições, estar, estúdio e atelier (onde também se pode dormir).”²¹

A privacidade, nesse espaço fluido, fica restrita aos dois quartos, cada um com apenas 2,20 x 2,55 m: um “dormitório-gaveta” como Ohtake (1971, p. 11) definiu. Para o arquiteto, a “convivência é um aspecto básico da arquitetura” e a casa foi projetada como “uma pequena praça onde se encontram os amigos.” Para que os “espaços coletivos” fossem valorizados as “áreas de caráter privativo” foram reduzidas “ao estritamente necessário”.²² Mas a privacidade desses dormitórios (e da suíte da proprietária) não é total: sem janelas, eles dependem da abertura das portas para receber a luz natural que entra pelo caixilho voltado para o pátio da casa.

Assim como Prost (2009), que nota a modificação no trabalho doméstico ao longo do século XX, Ohtake (1971, p. 11) afirma que “uma visão prospectiva leva à redução dos serviços” nas residências: os “empregados já terão as condições dos trabalhadores industriais ou do comércio”, ou seja terão turno de trabalho com horário de entrada e saída. Nos anos 1960, porém, a divisão entre trabalho doméstico e moradia ainda não havia se consolidado e Ohtake projetou dormitórios de empregada na residência do Campo Belo.

²⁰ Com a exceção de uma pérgula, no recuo frontal.

²¹ Texto não creditado, provavelmente com autoria de Ruy Ohtake, que assina o ensaio introdutório do número da revista *Acrópole* dedicado à sua obra. Ver Residência 2. **Acrópole**. São Paulo: Max Gruenwald & Cia. Ano 33, nº 386 (1971), p. 16.

²² O termo “espaços coletivos” foi utilizado pelo arquiteto para se referir aos ambientes de recepção da casa. Ver OHTAKE, Ruy – Algumas notas. **Acrópole**. São Paulo: Max Gruenwald & Cia. Ano 33, nº 386 (1971), p. 11.



Fim do galilé e abertura para o estar

O espaço foi do estúdio ao atelier



Figura 6 – Ruy Ohtake. Casa Tomie Ohtake, São Paulo, 1966–70. Vista do estar (acima) e do estúdio (abaixo), com o volume dos dormitórios à direita e as portas para o pátio à esquerda. Página da revista *Acrópole*, nº 386 (1971). Disponível em WWW: <URL: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/386>>. Fotos: José Moscardi.

Abrigo primordial

Para Motta, como foi visto anteriormente, Mendes da Rocha encontrou em Niemeyer a forma de posicionar com “leveza” os edifícios na paisagem e em Vilanova Artigas (1915–1985) o modo de abordar as relações sociais. De fato, Artigas já havia estudado a questão do quarto de empregada, eliminando a edícula onde se costumava colocá-lo e trazendo-o para dentro do volume de sua residência, construída em São Paulo em 1949.

A casa Vilanova Artigas ainda conta com uma cozinha aberta para o corredor dos quartos e uma continuidade espacial entre sala, varanda e escritório, através de caixilhos de vidro. Escrevendo sobre os projetos residenciais do arquiteto no primeiro número da revista *Habitat*, Lina Bo Bardi (1950, p. 2) observou: “As casas de Artigas são espaços abrigados contra as intempéries, o vento e a chuva, mas não o são contra o homem, tornando-se o mais distante possível da casa-fortaleza”.

O pilotis da residência Mendes da Rocha cumpre essa função primordial de abrigo, sombreando parte do terreno, que não foi fechado com muros ou grades. Os taludes que restaram da escavação parcial do lote, separam o pilotis da calçada. Mas essa separação é parcial, pois não há portão no acesso da rua: a preocupação do arquiteto não era com a segurança “contra o homem”.

Na “casa-praça” de Ruy Ohtake também não há muro junto à calçada. A eliminação de muros e paredes na arquitetura paulista dos anos 1960 dá destaque à cobertura como elemento fundamental da moradia: tanto na residência Mendes da Rocha quanto na casa Tomie Ohtake as vigas da laje de cobertura seguem uma modulação estrita;²³ elas independem da distribuição dos cômodos, e no caso da residência do Butantã são as vigas que determinam a posição das divisórias dos quartos. Para Ruth Verde Zein (2021, p. 38) é “como se importasse apenas o plano superior que cobre, define o abrigo, proporciona sombras e só libera a luz em pontos precisos e escolhidos.”

A casa “pop”

Apesar de ter sido concebida com vistas à sociabilidade, os espaços da casa Ohtake são resguardados da rua, abrindo-se para o pátio nos fundos do terreno. A casa Mendes da Rocha, no entanto, expõe a sala de estar para a rua, através de um amplo caixilho de vidro, sem cortinas (figura 7), que toma toda a extensão da fachada. Duas décadas depois, Mendes da Rocha repetiu o esquema na casa Antonio Gerassi (1989–91), em São Paulo, desta vez mostrando também o pilotis, em nível com a rua.

Vilanova Artigas, por sua vez, passou a orientar suas casas para um espaço interno, a partir dos anos 1950. Na residência do arquiteto (1949), o estúdio envidraçado se relaciona com o terraço e a sala, mas também com a rua. Na casa Olga Baeta (1957), o estúdio (a meio nível entre a sala e os quartos) encosta em uma parede de concreto cega. A fachada frontal não tem janelas, restando à fachada lateral o papel de iluminação da área social da casa, através de um amplo caixilho de vidro. Nesta residência, o corredor de circulação dos dormitórios se abre para o vazio do pé-direito duplo da sala, assim como o estúdio. A sala se torna o ponto focal da obra.

²³ 1,066 m e 1,20 m entre eixos de viga, respectivamente.

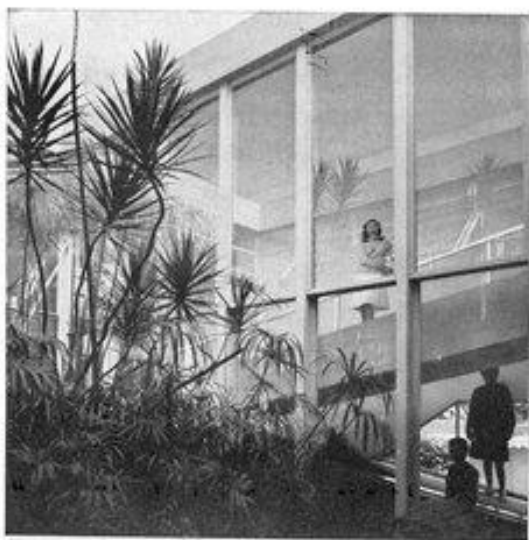
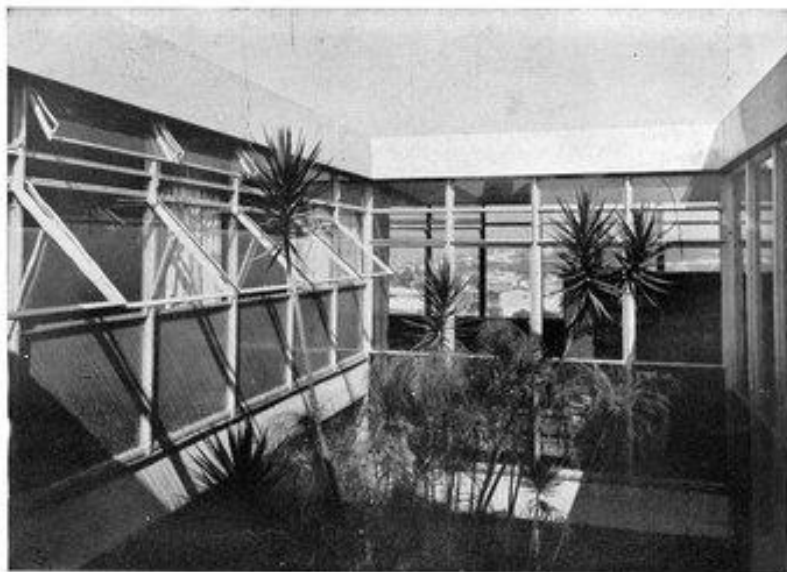
Nos anos 1960, Artigas conclui duas casas em torno de um jardim interno. A segunda residência para José Mário Taques Bittencourt (1959–62)²⁴, no bairro do Sumaré, em São Paulo, foi organizada entre duas paredes estruturais de concreto, que suportam lajes posicionadas a meio nível uma das outras. Dois lances de rampa, localizados ao lado de uma das empenas abrem-se, através de uma pele de vidro, para um jardim no centro da casa (figura 8). Essa planta de organização centrípeta vai ser reelaborada na segunda metade da década na residência da demógrafa Elza Berquó (1967–68), em São Paulo, dessa vez sem qualquer separação entre o jardim e os espaços internos.

Jardins internos em integração com a área social da casa já haviam sido utilizados por Rino Levi (1901–65) nas residências Milton Guper (1951–52) e Castor Delgado Perez (1958–59), em São Paulo. Em ambos os casos, no entanto, portas de correr de vidro separavam a sala do jardim, delimitado por muros e encimado por pérgulas. Para Renato Anelli (2019, p. 88), houve “a transformação do pátio tradicional em jardim tropical” nessas casas.



Figura 7 – Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro. Casa Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, 1964–67. Vista da sala de estar. Foto: Leonardo Finotti.

²⁴ Projeto em parceria com Carlos Cascaldi. Vilanova Artigas já havia projetado uma residência para os Bittencourt em 1949.



Dois aspectos do jardim interno. No foto de baixo nota-se o nível das 3 rampas: a que se dirige à sala de estar, a de acesso para o estúdio e a superior, que dá para os dormitórios.

Figura 8 – João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. Casa Bittencourt, São Paulo, 1959–62. Vistas do vazio do jardim central (acima) e das rampas (abaixo). Página da revista *Acrópole*, nº 299 (1963). Disponível em WWW: <URL: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/299>>. Fotos: José Moscardi.

Na residência Berquó, Artigas também previu uma porta de correr entre a sala e o jardim, mas ela não alcançava o teto e não tinha a largura total do ambiente (figura 9).²⁵ Se Ernesto Nathan Rogers julgava que havia uma “romântica confusão com a natureza”²⁶ na casa das Canoas (1951–53) de Oscar Niemeyer, no Rio de Janeiro, na residência Berquó

²⁵ As portas de correr foram posteriormente removidas pelos proprietários.

²⁶ Ver ROGERS, Ernesto Nathan – Tradizione e talento individuale. In ROGERS, Ernesto Nathan – *Esperienza dell’architettura*. Milano: Skira, 1997. p. 264.

Artigas intensificou a relação entre arquitetura e natureza: quatro troncos de árvore servem de apoio à laje de cobertura, posicionados em torno da abertura que propicia luz zenital para o jardim (figura 10).

Como na residência Mendes da Rocha, não há corredores na casa Berquó: os dois quartos comunicam-se diretamente com o “pátio” (a clara-boia se abre deixando o espaço do jardim descoberto). Sobre a distribuição da planta, Artigas comentou que o mestre-de-obras lhe disse: “ ‘esta casa que o senhor está construindo parece a casa do povo, a casa que nós fazíamos lá na Bahia (...).’ Ele sentiu na organização *pop*, meio desorganizada, que não era elitista”.²⁷

As casas como as cidades

No texto “Duas residências”, publicado juntamente com o projeto da casa Berquó na revista *Acrópole*, Vilanova Artigas (1969, p. 15) escreve: “A cidade é uma casa. A casa é uma cidade.”

Essa afirmação poderia ser uma citação a Leon Battista Alberti, que observou em *De re aedificatoria* (1485): “a cidade seria uma grande casa, e a casa por sua vez uma pequena cidade”.²⁸ Mas o tema da relação bilateral entre casa e cidade estava em voga entre os contemporâneos de Artigas, como apontou Daniele Pisani (2019). O autor cita Alison e Peter Smithson, que escreveram em 1967: “É inútil considerar a casa senão como uma parte de uma comunidade em razão da interação entre ambas”²⁹; ou Aldo van Eyck, que afirmou dois anos antes em *Domus*: “uma árvore é uma árvore, mas é também uma folha enorme – uma folha é uma folha, mas é também uma árvore minúscula – uma cidade não é uma cidade se não é também uma casa enorme – uma casa é uma casa apenas se é também uma cidade minúscula”.³⁰

²⁷ ARTIGAS, Vilanova – A função social do arquiteto. In ARTIGAS, Vilanova – **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 229.

²⁸ ALBERTI, Leon Battista – **Da arte de construir: tratado de arquitetura e urbanismo**. São Paulo: Hedra, 2012. p. 55. Texto original: “Quod si civitas philosophorum sententia maxima quaedam est domus et contra domus ipsa minima quaedam est civitas (...)”. Ver ALBERTI, Leon Battista. **L’Architettura (De re aedificatoria)**. Milano: Il Polifilo, 1966. p. 65.

²⁹ Ver PISANI, Daniele – **A cidade é uma casa. A casa é uma cidade: Vilanova Artigas na história de um topos**. São Paulo: Editora Escola da Cidade, 2019. p. 89.

³⁰ PISANI, op. cit., p. 97. Ver também Pensieri de Aldo van Eyck. **Domus**. Milano: Editoriale Domus. N° 426 (1965). Verso da seção *Libri*.

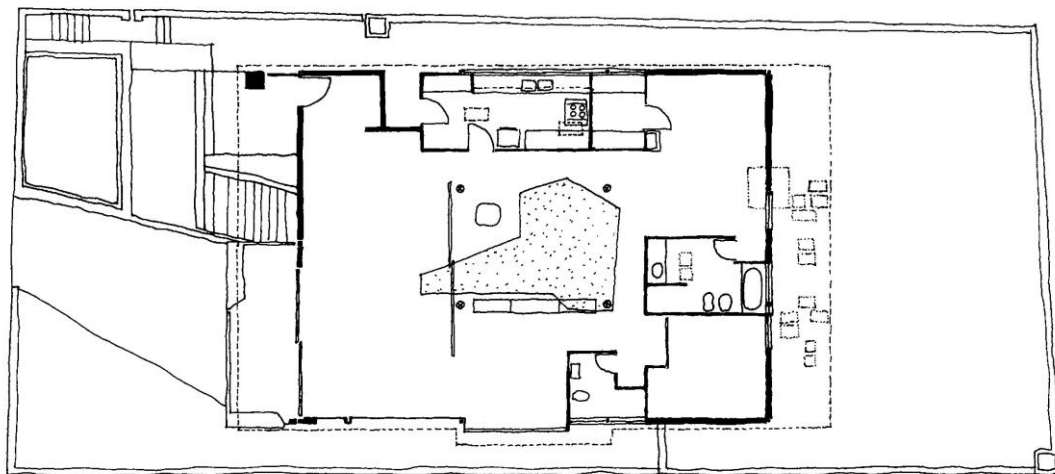


Figura 9 – João Vilanova Artigas. Casa Elza Berquó, São Paulo, 1967–68. Planta. Desenho do arquiteto publicado em ARTIGAS, Rosa – **Vilanova Artigas**. São Paulo: Terceiro Nome, 2015. p. 108.



Figura 10 – João Vilanova Artigas. Casa Elza Berquó, São Paulo, 1967–68. Vista do jardim a partir da sala de estar. Foto: Nelson Kon.

Com raciocínio semelhante, Ruy Ohtake comparou as áreas de estar da casa de sua mãe a uma praça, como foi visto anteriormente. Artigas (1969, p. 15), por sua vez, estava se referindo também a uma continuidade entre casa e cidade, ao afirmar que “a outra margem de um rio, passa a fazer parte do espaço da habitação através de uma ponte”. Inversamente, há uma continuidade da cidade dentro do espaço da casa na obra de Mendes da Rocha: na residência Mario Masetti (1968–70), no bairro do Pacaembu, em São Paulo, o pavimento de asfalto da rua adentra o pilotis (figuras 11 e 12).

Considerações Finais

Através da reorganização dos espaços da residência, com a eliminação de paredes e corredores, a arquitetura residencial paulista da década de 1960 ensejou novos modos de interação social. Ao propor soluções arquitetônicas que aproximavam o campo privado das questões da esfera pública, os arquitetos também estavam contemplando, através do projeto da habitação, questões urbanas. Como Mendes da Rocha (1998, p. 14) propôs, “a casa como estrutura básica – como se as casas, no âmbito da cidade, fossem as pedras de uma catedral da Idade Média.”



Figuras 11 e 12 – Paulo Mendes da Rocha. Casa Mario Masetti, São Paulo, 1968–70. Vista da fachada frontal e do pilotis. Fotos: Leonardo Finotti.

Bibliografia

ÁBALOS, Iñaki – **La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

ALBERTI, Leon Battista – **Da arte de construir: tratado de arquitetura e urbanismo**. São Paulo: Hedra, 2012. Tradução de Sergio Romanelli.

ANELLI, Renato; GUERRA, Abilio; Kon, Nelson. **Rino Levi: Arquitetura e cidade**. São Paulo: Romano Guerra, 2019.

ARTIGAS, Vilanova – A função social do arquiteto. In ARTIGAS, Vilanova – **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARTIGAS, João Vilanova – Duas residências. **Acrópole**. São Paulo: Max Gruenwald & Cia. Ano 31, nº 368 (1969), p. 13–21.

BARDI, L. Bo – Casas de Vilanova Artigas. **Habitat**. São Paulo: Habitat Editora. Nº 1 (1950), p. 2–16.

BRUAND, Yves – **L’architecture contemporaine au Brésil**. Paris: Université de Paris IV, 1971. Tese de doutoramento.

CAMARGO, Mônica Junqueira de – Escola Paulista, Escola Carioca: algumas considerações. In ESPINOZA, José Carlos Huapaya, org. – **Revisões e ampliações da arquitetura e do urbanismo modernos no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2020.

MOTTA, Flávio – Paulo Mendes da Rocha. **Acrópole**. São Paulo: Max Gruenwald & Cia. Ano 29, nº 343 (1967), p. 17–18.

MOTTA, Flávio – O espaço como projeto social. In OTONDO, Catherine – **Paulo Mendes da Rocha: Casa Butantã**. São Paulo: Ubu, 2016. p. 105–109.

OHTAKE, Ruy – Algumas notas. **Acrópole**. São Paulo: Max Gruenwald & Cia. Ano 33, nº 386 (1971), p. 11.

PISANI, Daniele – **A cidade é uma casa. A casa é uma cidade: Vilanova Artigas na história de um topos**. São Paulo: Editora Escola da Cidade, 2019.

PROST, Antoine – Fronteiras e espaços do privado. In PROST, Antoine; VINCENT, Gérard, org. – **História da vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 13–136.

ROCHA, Paulo Mendes da – Aula. **Caramelo**. São Paulo: FAU USP. Nº 10 (1998), p. 10–25.

ROGERS, Ernesto Nathan – Tradizione e talento individuale. In ROGERS, Ernesto Nathan – **Esperienza dell’architettura**. Milano: Skira, 1997.

VENTURI, Robert – **Complexity and Contradiction in Architecture**. New York: The Museum of Modern Art, 1966.

ZEIN, Ruth Verde – **A arquitetura da escola paulista brutalista: 1953–1973**. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese de doutoramento.

ZEIN, Ruth Verde – Morar na praça. In GUERRA, Abilio; SANTOS, Silvana Romano, org. **Ruy Ohtake, arquiteto**. São Paulo: Romano Guerra, 2021. p. 32–70.

Quanto vale o patrimônio? Entre a valoração econômica e a valorização sociocultural – um estudo em Porto Alegre

José Daniel Craidy Simões

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional
jdsimoes@gmail.com

Daniela Marzola Fialho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional
dfialho.voy@terra.com.br

Resumo: No contexto do patrimônio cultural edificado da cidade de Porto Alegre as ponderações de caráter econômico têm predominado sobre as de importância cultural. As decisões sobre o que deve ser preservado estão cada vez mais condicionadas à forma com que se viabilizam os recursos para a sua conservação. Considera-se, como hipótese, que os enfoques econômicos relacionados aos custos de conservação e especialmente, aos potenciais econômicos relacionados à localização de propriedades patrimonializadas têm prevalecido sobre os sentidos culturais e sociais da preservação. Entre os agentes atuantes no conjunto do patrimônio cultural da cidade de Porto Alegre, na região sul do Brasil, estão o mercado imobiliário, os proprietários de imóveis, os legisladores urbanos, além dos ativistas culturais. Nesta conjuntura, coexistem movimentos de colaboração, assim como conflitos resultantes do encontro entre os valores culturais e os fatores econômicos de propriedades imóveis. Esta pesquisa procura compreender como ocorrem os arranjos entre as importâncias culturais e os fatores econômicos em edificações patrimonializadas da cidade de Porto Alegre. Para tal, serão analisadas as correlações entre os aspectos econômicos e culturais da cidade a partir da introdução de políticas públicas de preservação e, também, de fatos históricos que intervêm no conjunto de edificações patrimonializadas.

Palavras-chave: Patrimônio cultural, Valores culturais, Fatores econômicos, Gestão patrimonial, Utilitarismo.

Introdução

A diversidade cultural brasileira agrega sobre o campo do patrimônio cultural características polissêmicas, multidirecionais e transversais. A ampliação de visões teóricas sobre esta área tem associado a conservação material ao reconhecimento e manutenção de valores. Uma edificação patrimonializada reúne importâncias relacionadas a representatividades históricas e culturais, mas, também, e de forma determinante, a sobreposição entre fatores econômicos e a preservação de sua materialidade.

Dentro do cenário urbano contemporâneo de Porto Alegre - RS - Brasil, tem-se observado a valorização de algumas edificações do patrimônio cultural a partir de seus atributos econômicos. Também decorre desta situação a desvalorização de outras edificações que também integram o patrimônio cultural e não dispõem desses mesmos atributos. Nesse sentido, esta pesquisa tem como propósito analisar a maneira pela qual os fatores econômicos incidem sobre os bens do conjunto do patrimônio cultural edificado da cidade de Porto Alegre, mais particularmente os do seu centro histórico.

Para a realização desse estudo, analisou-se o fenômeno que leva uma edificação ao reconhecimento oficial do Estado como um patrimônio cultural, a definição de responsabilidades, o regramento urbano que envolve esse patrimônio entre outros enfoques que podem ser relacionados aos valores culturais e econômicos reunidos nas edificações que integram o patrimônio cultural do bairro Centro Histórico de Porto Alegre.

Na análise e compreensão das responsabilidades que envolvem as edificações patrimonializadas, levou-se em consideração a forma como surge e como se define o patrimônio cultural no Brasil; o emprego de súmulas do poder judiciário brasileiro que fundamentam tais responsabilidades sobre a preservação de edificações e que se relacionam com as políticas públicas que instrumentalizam a geração de recursos econômicos para a preservação. Essas questões apontam para uma reflexão sobre a possível sobreposição das importâncias econômicas sobre as culturais, ao se associar o patrimônio cultural com a dinâmica do mercado imobiliário.

O reconhecimento institucional do patrimônio cultural edificado

Em contextos urbanos, o conceito de *patrimônio cultural* incorpora aquilo que socialmente é considerado digno de conservação, e pode ocorrer de forma independente da capacidade de utilização de uma edificação. A abordagem proposta nesta pesquisa parte da concepção apresentada pelo antropólogo Llorenç Prats, que considera a relação entre *invenção* e *construção social* como um dispositivo essencial nos processos de reconhecimento dos valores que levam a formalização do patrimônio cultural. Para o autor, “o patrimônio cultural é uma invenção e uma construção social.”¹ Uma vez localizados dentro de uma estrutura social e política, “os elementos e conjuntos naturalmente selecionados”² integram o patrimônio cultural de uma sociedade.

Ao receber do Estado o título de patrimônio cultural, uma edificação passa a ser a representante de determinadas expressões de construções sociais que devem ser

¹ PRATS, Llorenç. El concepto de patrimonio cultural. In: **Política y sociedad**, 27. Madrid: Universidad de Barcelona, 1998, p. 63.

² Ibid.

preservadas. De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, autarquia federal responsável pela preservação e divulgação do patrimônio material e imaterial brasileiro, “o patrimônio cultural forma-se a partir de referências culturais que estão muito presentes na história de um grupo e que foram transmitidas entre várias gerações.”³

Na condição de patrimônio cultural, uma edificação tem de ser conservada e preservada. Para isso as intervenções em sua materialidade passam legalmente a ter de obedecer a determinadas condições e restrições para que não se perca os fundamentos pelos quais ela foi patrimonializada. Essas condições são o resultado do processo legal, realizado pelo ente público, pelo qual se atribuem valores culturais a uma edificação e que tem o objetivo de garantir a sua preservação. Não é incomum haver dissonâncias sobre essa preservação entre grupos da sociedade ou entre grupos e o estado, pois a formalização institucional que torna uma edificação um patrimônio cultural faz com que ela possa adquirir diferentes resultados em relação a intenção idealizada pelas políticas de preservação.

Existem diferentes níveis de patrimonialização: o tombamento que pode ser em nível federal, estadual e municipal; e o inventário que tem caráter apenas municipal. O conjunto de bens do patrimônio cultural da cidade de Porto Alegre é formado por edificações tombadas em nível federal e/ou estadual e/ou municipal. Reúne também um número significativo de edificações patrimonializadas pelo inventário de estruturação urbana. Ao ser formalmente reconhecida como um patrimônio cultural, uma edificação passa a atender regramentos legais que buscam manter a preservação correspondente ao nível de sua patrimonialização. Os desafios que se colocam sobre este conjunto têm início nos processos de atribuição de valores culturais que indicam ‘o que?’ deve ser preservado e se estendem na questão de ‘como’ podem ser conservados.

A responsabilidade sobre o patrimônio cultural edificado de Porto Alegre

Em Porto Alegre, uma edificação ao se tornar patrimônio cultural tanto pelo título de bem cultural tombado ou inventariado de estruturação torna-se o sujeito de uma *responsabilidade solidária*⁴ entre a esfera do Estado que atribui a importância cultural (municipal, estadual ou federal) e o proprietário do bem edificado. Com isso, as obrigações referentes à preservação de uma propriedade patrimonializada são passíveis de responsabilização por ambos.

No caso de uma possível ocorrência de danos ao patrimônio edificado, a Constituição Federal de 1988 prevê que “os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.”⁵ Um dano ao patrimônio pode ser conceituado como “toda lesão causada por atividade positiva ou negativa, culposa ou não, que implique, direta ou indiretamente, em perda, privação, diminuição ou detrimento significativo, com repercussão negativa aos atributos e funções de bens integrantes do patrimônio cultural brasileiro.”⁶

³ IPHAN. **Educação Patrimonial: Inventários Participativos**. Brasília: IPHAN, 2016, p.7.

⁴ Em termos de responsabilidade por danos ao patrimônio cultural aplica-se a regra da solidariedade pela reparação, com amparo na Lei 10.406, **Código Civil**. Brasília: 2002, art. 492.

⁵ BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, 1988, art. 216.

⁶ MIRANDA, Marcos Paulo. **Introdução do Direito do Patrimônio Cultural Brasileiro**. Belo Horizonte: 3i editora. 2021, p. 229.

A responsabilidade solidária entre o estado e um proprietário “serve de apoio para concretizar a Teoria adotada da Reparação Integral do Dano.”⁷ A não-conservação de um bem tombado ou inventariado pode ser compreendida como um ‘dano’ decorrente de falhas na tutela sobre este bem. Este ‘dano’ pode ser resultante do não atendimento de demandas de recursos necessários para custear a preservação do bem. Assim, a partir do momento que os estados nacionais passaram a tutelar o patrimônio, passou a ser necessária a criação de condições legais que viabilizassem economicamente a conservação e a preservação destes bens.

Apesar do apontamento do texto constitucional, algumas políticas urbanas que atendem a preservação demonstram haver uma distinção relacionada à divisão de responsabilidades entre o estado e um proprietário. No caso de um tombamento tem-se uma relação que implica em um compartilhamento de responsabilidades entre um proprietário e a instituição responsável pelo tombamento⁸, seja ela de âmbito municipal, estadual ou federal. Esse compartilhamento de responsabilidades foi definido pelo texto do *decreto 25/1937*. No entanto, de acordo com a *Súmula 652 do Superior Tribunal de Federal*, “a responsabilidade civil da Administração Pública por danos ao meio ambiente, decorrente de sua omissão no dever de fiscalização, é de caráter solidário, mas de execução subsidiária.”⁹ O promotor de justiça do estado de Minas Gerais, Marcos Paulo de Souza Miranda, afirma que “a nova súmula do STJ consolida o entendimento de que é objetiva, solidária e ilimitada a responsabilidade ambiental do Estado em caso de omissão do dever de zelar pelo patrimônio cultural.”¹⁰

Por meio da *Cartilha de Orientação à Atuação do Ministério Público na Proteção do Patrimônio Cultural*, publicada pelo MPRS, afirma-se que em um tombamento “A propriedade do bem não é alterada pelos efeitos do tombamento, significando dizer que a responsabilidade financeira pela preservação é, via de regra, de seu proprietário.”¹¹

O entendimento do MPRS pode ser verificado sobre casos que envolvem edificações não tombadas, mas inventariadas de Porto Alegre, em que embora exista a determinação da conservação de suas materialidade por parte do município, o mesmo não assumiu uma posição inicial correspondente à responsabilidade solidária sobre a preservação. Assim, recai sobre os proprietários, geralmente, a responsabilidade de assumir os custos da preservação.

⁷ MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL – **Cartilha de Orientação à atuação do Ministério Público na Proteção do Patrimônio Cultural**. Porto Alegre: Procuradoria de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul, 2016, p. 21.

⁸ O proprietário de coisa tombada, que não dispuser de recursos para proceder às obras de conservação e reparação que a mesma requerer, levará ao conhecimento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional a necessidade das mencionadas obras, sob pena de multa [...] Recebida a comunicação, e consideradas necessárias as obras, o diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional mandará executá-las [...] § 3º Uma vez que verifique haver urgência na realização de obras e conservação ou reparação em qualquer coisa tombada, poderá o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tomar a iniciativa de projetá-las e executá-las, a expensas da União, independentemente da comunicação a que alude este artigo, por parte do proprietário. BRASIL. Decreto 25. Rio de Janeiro: 1937, art. 19.

⁹ SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. **Súmula 652**. Brasília: 2021.

¹⁰ MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. **Consultor Jurídico**. Brasil: 2021. [consultado em 9 de setembro de 2022].

¹¹ MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL – **Cartilha de Orientação à atuação do Ministério Público na Proteção do Patrimônio Cultural**. Porto Alegre: Procuradoria de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul, 2016, p. 14.

Entre os valores culturais e os fatores econômicos

Como já se disse, a patrimonialização de propriedades envolve o reconhecimento de importâncias e valores relacionados a sua representatividade histórica cultural. Sobre esse mesmo objeto coexistem valores culturais e fatores econômicos associados diretamente a sua materialidade.

O termo *valor*, neste trabalho, pode se referir às importâncias dadas por visões de mundo socialmente transmitidas e que se formam a partir de um emaranhado de dinâmicas manifestadas pelos interesses de uma sociedade, ou de parte dela. Valor também pode ser descrito como aqueles estímulos que uma sociedade reconhece como importantes no decorrer de um intervalo de tempo, sejam eles estabelecidos por processos naturais ou sociais. Abrange, num contexto simbólico, conhecimentos, comportamentos, crenças, técnicas e ideias.

Por sua vez, os *fatores econômicos* do patrimônio cultural edificado referem-se ao seu preço de mercado e aos custos de sua conservação, tornando-se os elementos centrais para a preservação de edificações. A aplicação de instrumentos de políticas públicas associados ao regime urbano demonstra uma capacidade de interferir nos processos de valoração econômica de edificações. Ao estudar a forma com que a esfera econômica influencia as decisões de conservação do patrimônio, Randall Manson afirma que “os métodos de avaliação econômica dominam cada vez mais a forma como a sociedade lida com o valor do patrimônio [...] o patrimônio não pode ser valorizado simplesmente em termos de preço.”¹²

O enfoque de De La Torre e Manson mostra que para se investigar as relações entre a economia e a cultura, inicialmente antagônicas, se faz necessária a utilização de abordagens capazes de juntá-las. E como há uma variedade de valores atribuídos a um mesmo objeto patrimonializado – valor econômico, valor estético, valor cultural, valor político –, pode coexistir interesses diversos por parte dos agentes urbanos seja nos aspectos culturais ou nos benefícios ofertados por instrumentos de políticas públicas.

O aspecto multivalente, destacado por De La Torre e Manson, está presente nos processos de gestão dos bens culturais patrimonializados chancelados pelo Estado e é assistido por meio de políticas públicas. Com o intuito de compensar as limitações impostas pela obrigação de preservar, o Estado passou a estabelecer instrumentos e políticas públicas voltadas à geração de recursos econômicos para a conservação de edificações. No caso da cidade de Porto Alegre, esta geração de recursos é feita por meio de um mecanismo introduzido pela legislação urbanística que se utiliza fundamentalmente, de índices construtivos estabelecidos nos padrões do regime urbanístico.

A partir da vigência do Plano Diretor de 1999¹³, Porto Alegre passou a ter seu território dividido em macrozonas. Cada macrozona possui um regime de regras urbanísticas próprio para a construção e utilização de edificações, em que se aplicam índices construtivos que se alteram conforme suas subunidades. Esses índices determinam o limite de aproveitamento que um terreno dispõe para edificar uma construção, bem como

¹² DE LA TORRE e MANSON, M. e R. **Assessing the Values of Cultural Heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002, p. 8.

¹³ PORTO ALEGRE, **Plano diretor de desenvolvimento urbano e ambiental de Porto Alegre**, LC 434. Porto Alegre: 1999, art. 29.

a densidade das economias e da população da área a ser construída. Como uma edificação patrimonializada carrega restrições sobre alterações em sua materialidade, utiliza-se a comercialização e a consequente transferência dos índices construtivos no endereço no qual ela se localiza como contrapartida à restrição de construir imposta pela política de preservação. Assim, os índices construtivos da unidade fundiária na qual ela está inserida passam a ser, potencialmente, do interesse de agentes do mercado e da indústria da construção. Este mecanismo corresponde a um instrumento previsto no *Estatuto da Cidade* onde o “plano diretor poderá fixar áreas nas quais o direito de construir poderá ser exercido acima do coeficiente de aproveitamento básico adotado, mediante contrapartida a ser prestada pelo beneficiário. § 1º Para os efeitos desta Lei, coeficiente de aproveitamento é a relação entre a área edificável e a área do terreno.”¹⁴

Uma edificação patrimonializada precisa ser preservada e para isso se faz necessário a geração de recursos econômicos que atendam as demandas relacionadas a conservação de sua materialidade. O atendimento dessas demandas recai sobre os proprietários desses imóveis que têm a obrigação de atender as exigências relativas à preservação. Para que eles possa ter uma contrapartida, criou-se uma política de geração de recursos a partir do instituto jurídico da outorga onerosa do direito de construir (ODC) e da transferência de potencial construtivo (TPC) com os quais se busca atrair o interesse do mercado de imóveis e da indústria da construção sobre as unidades fundiárias onde se localizam as edificações do patrimônio cultural.

O ODC é utilizado como o instrumento que busca compensar as restrições impostas a uma propriedade decorrentes da patrimonialização legal de uma edificação, seja por inclusão em inventário ou tombamento. Nesse sistema, os índices construtivos totais do endereço de uma edificação patrimonializada podem ser comercializados e então são acrescidos ao potencial construtivo de outro endereço. A imagem 1 ilustra o resultado do processo de transferência de índices construtivos e o possível contraste gerado entre as edificações. Ou seja, o que pode vir a gerar contrapartidas econômicas a condição de objeto a ser preservado é o interesse sobre a unidade fundiária e não a importância cultural reconhecida sobre a sua materialidade.

A circunstância descrita indica que os recursos econômicos necessários à manutenção e a preservação dependem de interesses externos aos enfoques culturais que levam a patrimonialização formal de uma edificação pelo ente público. Face a essa situação, as edificações do conjunto patrimonializado da cidade de Porto Alegre apresentam diferentes camadas de interesses.

Este cenário demonstra que os fatores urbanísticos relacionados à localização das unidades fundiárias destas edificações podem vir a ser determinantes na sua preservação.

¹⁴ Lei Federal 10.257, *Estatuto da Cidade*. Brasília: 2001, art. 28.

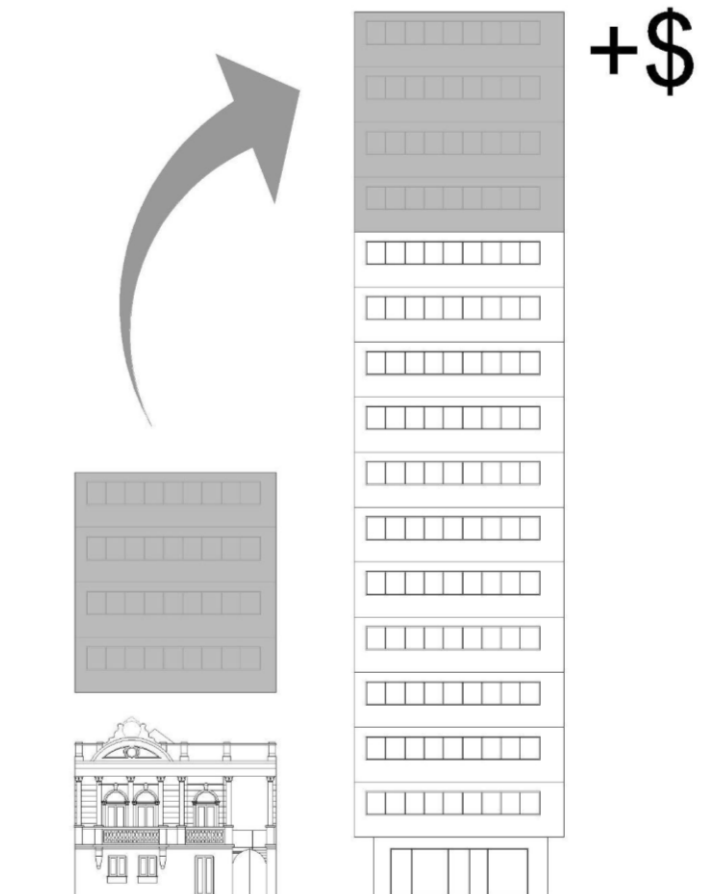


Figura 1 – O sistema gerador de recurso para a conservação é também um possível agravador dos contrastes entre as formas edificadas. Elaborado pelo autor

A ampliação dos índices construtivos de áreas a serem construídas permite, por consequência, o aumento nos ganhos de um empreendimento. A possibilidade de obtenção de renda a partir da política de transferência desses índices torna-se então a alternativa principal de geração de recursos para o atendimento dos custos de manutenção do patrimônio cultural edificado de Porto Alegre. Assim, a localização da unidade fundiária de uma edificação patrimonializada pode, por si só, configurar-se como um elemento capaz de ampliar a lucratividade da indústria da construção e do mercado de imóveis em virtude de seus índices.

Já uma edificação localizada em endereço que não apresenta índices construtivos atrativos pode ter dificuldade em gerar recursos para a sua conservação. Os fatores econômicos não estão separados dos culturais, nem mesmo os interesses da sociedade podem ser imaginados sem a interação entre a iniciativa privada e o Estado. Canclini aponta que nestas interações existem contradições no uso do patrimônio, já que “a ação privada em relação ao patrimônio é regida, como em outras áreas, pelas necessidades de acumulação econômica [...] essa tendência leva à exploração indiscriminada do meio natural e urbano, à expansão voraz da especulação imobiliária e do transporte privado, em detrimento do patrimônio histórico e do interesse da maioria. [...] a degradação do ambiente natural e urbano deriva do fato de que os diferentes tipos de empresas-industriais, imobiliárias, [...] usam o patrimônio à vontade com visões setoriais e

conflitantes.”¹⁵

Canclini ao descrever dois sentidos potencialmente antagônicos do termo ‘patrimônio’: o *patrimônio enquanto propriedade* e o *patrimônio enquanto materialidade cultural* mostra que o patrimônio corresponde a um espaço de disputa política, econômica e simbólica pois “à medida que o debate sobre o patrimônio cultural se agudiza em meios de comunicação de massa e no cenário político, temos mais dificuldade em definir posições bem fundamentadas com as formas usuais de conceituar e estudá-lo. [...] nossas noções ordinárias são de pouca utilidade para intervir nos atuais conflitos entre grupos com interesses antagônicos.”¹⁶

A visão da indústria da construção e do mercado imobiliário se tornou uma força importante que incide de forma determinante sobre a preservação ou não de edificações patrimonializadas. O conjunto do patrimônio cultural edificado da cidade de Porto Alegre reúne aspectos multidisciplinares associados à cultura e à economia urbana, levando a enfoques antagônicos entre os diferentes agentes urbanos. Isso traz uma complexidade nos processos de regulação urbana que ultrapassa a questão da representatividade cultural.

A necessidade de destinação de recursos econômicos voltados para a manutenção de uma edificação representativa de uma memória coletiva por vezes não é atendida pelos proprietários, tampouco pelo estado já que, nos processos mercantis urbanos, o patrimônio cultural pode ter suas outras importâncias entendidas como secundárias.

Fatores econômicos do patrimônio edificado de Porto Alegre

O sistema de geração de recursos que se utiliza de transferência de potenciais índices construtivos referenciados pelas unidades fundiárias onde se localizam as edificações do patrimônio cultural não possui um mesmo ritmo de aplicação se comparado a velocidade de degradação destas edificações. Cabe lembrar que as edificações que integram o conjunto do patrimônio cultural por meio do inventário de bens culturais edificados contam apenas com o sistema de TPC para a geração de recursos de preservação. As edificações tombadas contam com a possibilidade de receber recursos a partir de leis de incentivo cultural.

Os instrumentos das políticas públicas do patrimônio são voltados ao atendimento das necessidades de conservação de uma importância cultural significativa a uma edificação. Dependendo da abordagem sobre estes instrumentos, os mecanismos de mercado podem mostrar interesses restritos a ampliação de lucros e investimentos, indicando que a valorização cultural de algumas edificações pode ser influenciada pelo seu aspecto econômico em si, ao invés dos seus atributos culturais. A determinação daquilo que será preservado é condicionada por sua importância social e pela capacidade de inserção ao cenário mercantil de edificações urbanas.

Ao incluir a análise dos fatores econômicos no estudo sobre o patrimônio cultural amplie-se significativamente a complexidade acerca do tema. Em uma avaliação que pretende precificar uma edificação são consideradas as dimensões de unidades fundiárias, áreas

¹⁵ CANCLINI, Néstor García - Los usos sociales del Patrimonio Cultural. In: **El patrimonio cultural de México**. México: Florescano, Enrique. 1993, p. 20.

¹⁶ Ibid. 17, p. 16.

de edificações, localizações, entre outros fatores, mas não são mensurados os significados que contribuem para o conhecimento da história, da cultura ou mesmo das relações sociais estabelecidas com uma identidade. O viés econômico corresponde a uma camada presente nestes objetos, mas não costuma ser pesquisado de forma ajustada a eles. Para investigar o entrelaçamento dos enfoques culturais com fatores econômicos do conjunto patrimonializado da cidade de Porto Alegre faz-se necessário a análise da série de regramentos urbanísticos estabelecidos.

O motivo dos fatores econômicos retratarem todos os temas do cotidiano, demonstra que a noção de valor (ou preço) permeia profundamente a sociedade. O caráter econômico presente em qualquer edificação urbana pode ser refratária ao enfoque cultural. Porém este enfoque demonstra uma capacidade de influenciar profundamente o conjunto patrimonializado.

A conexão entre a esfera do patrimônio cultural e a economia de mercado demonstra que há, de fato, uma pluralidade de interesses sobre o tema. Ao utilizar-se de um sistema de ferramentas de políticas públicas apoiado na dinâmica da indústria da construção e do mercado de imóveis, a preservação de propriedades patrimonializadas ficam sujeitas a tomadas de decisões que partem de contextos diferentes, sejam os que primam pela valorização de uma memória coletiva, sejam aqueles que têm em vista uma exploração econômica do imóvel.

Do valor cultural ao preço do patrimônio

Ao pensar na conservação do patrimônio edificado, considera-se os significados culturais de materialidades e locais para as pessoas. Dificilmente estes significados são capturados por processos de troca monetária. Como consequência das dinâmicas restritas ao mercado de imóveis, o preço constitui um valor de troca de um bem. “O valor de troca é o resultado do processo de mercado que levou esses valores divergentes e subjetivos de demandantes e fornecedores a um preço único. Geralmente, esse valor de troca, ou preço, é o que entendemos por valor econômico ou valor de mercado.”¹⁷

A carga simbólica dos valores essenciais atribuídos a tais elementos – como valor histórico, estético, dentre outros –, os coloca em posição singular em sua comunidade, mas não os isenta de ser foco de um sistema de produção imobiliário em que há troca de bens, serviços e atributos urbanísticos, por valores econômicos.

Entre os teóricos clássicos que se dedicaram ao estudo do conceito de valor encontram-se diferentes vertentes de pensamento. O conceito de valor pode estar compreendido entre uma acepção de ‘valor referente a um uso’ ou a um ‘valor de troca’. O valor de uso corresponde a um sentido de utilidade particular que um bem pode oferecer a um indivíduo. Para Marx, o valor de troca de uma determinada mercadoria apresenta uma lógica previamente estabelecida entre dois agentes. Ao diferenciar valor de uso e valor de troca pela lógica do capital, Harvey afirma que “um valor de uso “não é uma coisa feita de ar”, mas limitado pelas “propriedades físicas das mercadorias”¹⁸. As propriedades espaciais de localização, situação, forma, tamanho, dimensão etc. devem ser revistas, primeiramente, como atributos materiais de todos os valores de uso sem exceção. [...] as

¹⁷ DE LA TORRE e MANSON, M. e R. **Economics and Heritage Conservation**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998, p. 28.

¹⁸ HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2006, p. 497.

mercadorias “têm de ser levadas ao mercado” para a troca (embora a comercialização dos títulos possa ocorrer em um local), e isso, afinal, envolve um movimento físico no espaço. Este último é essencial para a formação dos preços.”¹⁹

De acordo com Harvey²⁰, Marx indica que o termo ‘valor’ corresponde a um sentido social encontrado na essência de uma mercadoria. Ao mesmo tempo, valor de troca corresponde à proporção de outra mercadoria que é trocada por um produto, podendo esta ser uma mercadoria qualquer e não uma troca por trabalhos apenas. Entende-se que o termo valor, tanto para Marx²¹ quanto para Harvey²², corresponde a um maior poder de atração que uma mercadoria oferece em relação a outras.

O patrimônio cultural edificado, em condição de mercadoria, passa a ter o componente físico de suas edificações e entornos urbanos sujeitos às oscilações existentes no mercado imobiliário. “O mercado imobiliário também é consequência direta da dinâmica de formação e desenvolvimento dos núcleos urbanos e suas principais implicações nas demais áreas, estejam elas ligadas espacial ou economicamente. Assim, ainda que um terreno tenha que ser estudado e caracterizado isoladamente, sempre haverá correlação com seu entorno imediato ou com determinada região que possua em comum algumas características.”²³

Assim, um determinado imóvel urbano tem seu preço de mercado orientado pelas variáveis de seus atributos urbanísticos. Contudo, um imóvel patrimonializado reúne particularidades demarcadas em seu regime legal. Dessa forma, enquanto produto ofertado ao mercado, o patrimônio cultural edificado reúne diferenças não apenas urbanísticas, estéticas ou morfológicas, mas também legais em relação aos outros imóveis.

No conjunto de regras urbanísticas resultantes destas coalizões há uma relação estabelecida pela lógica concorrencial do *mercado financeiro*, em que se busca a “obtenção de resultados particulares para pessoas particulares, em vez de se ater à aplicação das regras gerais válidas indistinta e uniformemente para todas as pessoas”²⁴ A lógica concorrencial do mercado é acompanhada de regramentos que atendem os sujeitos deste ambiente, já que “a ordem do mercado é independente de qualquer objeto em particular, por isso pode ser utilizada para perseguir inúmeros objetivos individuais, divergentes até opostos. Em resumo, repousa não sobre objetivos comuns, mas sobre a reciprocidade, isto é, sobre a conciliação de diferentes objetivos em benefício mútuo dos participantes.”²⁵

Esta situação solidifica-se à medida em que ocorre um enfraquecimento das instâncias de participação do planejamento urbano da cidade e, dessa forma, demonstra que as pautas dos investidores em empreendimentos urbanos vem assumindo uma força determinante sobre as decisões que envolvam a definição dos parâmetros urbanísticos

¹⁹ Ibid.

²⁰ HARVEY, David. **Os limites do capital**. São Paulo: Boitempo editorial, 2005.

²¹ MARX, Karl. **O Capital**. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1984.

²² Ibid. 18.

²³ D’AMATO, Monica - **Terrenos**. In Engenharia de Avaliações. São Paulo: Pini, 2007.

²⁴ DARDOT, P.; LAVAL, C. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 179-180.

²⁵ Ibid. p. 161-162.

que se desdobram nas legislações referentes.

Considerações Finais

Se o endereço de uma edificação patrimonializada não ofertar índices significativos, tem-se uma condição de dificuldades de geração de recursos para a manutenção das edificações a serem conservadas. Conforme a normativa atual, a geração de recursos econômicos por meio de TPC pode ser aplicada em uma única oportunidade. Como agravante, o processo de depreciação física de qualquer edificação é contínuo ao longo do tempo e, portanto, apresenta demandas cíclicas de manutenção para que a preservação ocorra.

A geração de recursos econômicos voltados à preservação do patrimônio cultural edificado, uma vez atrelados apenas à atuação da indústria da construção e do mercado de imóveis, fragiliza importâncias culturais reconhecidas sobre as materialidades que não dispõem de atributos de ordem econômica interessantes a este segmento.

Para a geração desses recursos econômicos é necessário o cumprimento de um processo administrativo para que haja a possibilidade de comercialização dos índices construtivos. Processo esse que dificulta o atendimento de situações emergenciais, restringindo ainda mais a possibilidade de preservação dessas edificações. Estas constatações revelam que para que a preservação do conjunto patrimonializado da cidade de Porto Alegre aconteça é necessário uma diversificação dos mecanismos de geração de recursos econômicos que o atendem.

Bibliografia

BRASIL. **Decreto 25**. Rio de Janeiro: 1937.

Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm

----- **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília: 1988.

Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm

----- **Lei Federal 10.257**, Estatuto da Cidade. Brasília: 2001.

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/110257.htm

----- **Lei 10.406**, Código Civil. Brasília: 2002.

Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406compilada.htm

CANCLINI, Néstor García - Los usos sociales del Patrimonio Cultural. In: **El patrimonio cultural de México**. México: Florescano, Enrique. 1993. ISBN 9681640500. p. 16 - 33.

CASTRIOTA, Leonardo Barci - **Patrimônio cultural, Conceitos, políticas, instrumentos**. São Paulo: Antunes, 2009. ISBN 9788574199870.

D'AMATO, Monica - Terrenos. In: **Engenharia de Avaliações**. São Paulo: Pini, 2007. ISBN 9788572661935. p. 93 -114.

DARDOT, P.; LAVAL, C. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade**

neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016. ISBN 9788575594964

DE LA TORRE e MASON, M. e R. **Economics and Heritage Conservation**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998.

------. **Assessing the Values of Cultural Heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002.

HARVEY, David. **Os limites do capital**. São Paulo: Boitempo editorial, 2005. ISBN 9788575593615

------. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2006. ISBN 8574194964

IPHAN. **Educação Patrimonial: Inventários Participativos**. Brasília: IPHAN, 2016. ISBN 9788573342819

MARX, Karl. **O Capital**. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1984. ISBN 9788575593219

MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL – **Cartilha de Orientação à atuação do Ministério Público na Proteção do Patrimônio Cultural**. Porto Alegre: Procuradoria de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em:

https://www.mprs.mp.br/media/areas/ambiente/arquivos/cartilha_patrimonio_cultural_2016/cartilha_prot_patr_cult_final_publicada.pdf

MIRANDA, Marcos Paulo. **Introdução do Direito do Patrimônio Cultural Brasileiro**. Belo Horizonte: 3i editora. 2021. ISBN 9786588696163

------. Consultor Jurídico. Brasil [consultado em 9 de setembro de 2022]. Disponível em:

<https://www.conjur.com.br/2021-dez-11/ambiente-juridico-reflexos-sumula-652-stj-defesa-patrimonio-cultural>

PRATS, Llorenç. El concepto de patrimonio cultural. In: **Política y sociedad**, 27. Madrid: Universidad de Barcelona, 1998. ISBN 11308001. p. 63 -76.

PORTO ALEGRE, **Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Ambiental de Porto Alegre**, LC 434. Porto Alegre: 1999.

SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. **Súmula 652**. Brasília: 2021. Disponível em: <https://www.stj.jus.br/publicacaoainstitucional/index.php/sumstj/article/viewFile/12730/12823>

WEBER, Max. **Economía y sociedad**. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. ISBN 9786071621108

Os tetos de caixotões em conventos franciscanos no Nordeste brasileiro

Rafael Ferreira Costa

Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

rafael.fe.costa@gmail.com

Ana Cristina Sousa

Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP)

accsousa@letras.up.pt

Fábio Vergara Cerqueira

Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

fabiovergara@uol.com.br

Resumo: Este trabalho busca apresentar resultados obtidos em pesquisas relacionadas aos tetos em caixotões dos conventos da Ordem dos Frades Menores de São Francisco, na região Nordeste do Brasil. Tal investigação tem por objetivo observar a realidade local e contribuir com o tema, ainda pouco estudado pela historiografia brasileira. A abordagem adotada passa pela revisão da literatura relacionada com essas estruturas, desde a Antiguidade até a Época Moderna, e sua aplicação em edificações religiosas coloniais. O momento seguinte será direcionado a contextualização da presença franciscana no Nordeste, sua fundação em Olinda e o esclarecimento de quais são os treze conventos distribuídos ao longo do litoral nordestino. A última etapa será dedicada aos exemplares encontrados nos referidos edifícios, catalogando-os e destacando as principais características que os constituem, como a sua localização nos espaços de cada conjunto arquitetônico, as suas formatações e distribuições na superfície da cobertura, e finalizando com as temáticas abordadas.

Palavras-chave: Tetos em caixotões, Conventos Franciscanos, Brasil Colonial, Nordeste.

Introdução

Teto em caixotões se constitui numa tipologia de superfície interna das coberturas de um espaço, cuja linguagem plástica é formulada através de programas de traves, emolduramentos e painéis que revestem os tetos e formam padrões geométricos, denominados caixotões. Tal linguagem tem sua origem incerta pelas dificuldades documentais, sendo apenas possível reconhecer que fez parte das técnicas construtivas desde a Antiguidade e identificado em diversas culturas pelo mundo. Em virtude de ser um tema já escasso no contexto mundial, tão pouco seria no âmbito brasileiro, e a situação se agrava ainda mais quando nos delimitamos num micro-universo construtivo. O tema dos tetos em caixotões ainda é um universo amplo e pouco explorado, o que significa a limitação investigativa e metodológica baseada em estudos pregressos. Assim como outros objetos de estudo, o levantamento e a catalogação são essenciais para dar conta do assunto e organizar os percursos de transferência de informações e reprodução de modelos prévios até alcançar a gênese dessa tipologia de tetos, mas tamanho esforço exigiria um trabalho hercúleo. O presente trabalho busca, através de um ponto de vista micro, suprir lacunas historiográficas relacionadas com o estudo dos tetos em caixotões e demonstrar o modo como esta tipologia ornamental foi implementada nos treze conventos da Ordem dos Frades Menores de São Francisco, na antiga Província de Santo Antônio do Brasil.

O objeto de estudo deste trabalho faz parte dos estudos iconográficos e iconológicos sobre os tetos dos referidos conventos, desenvolvidos ao longo do doutoramento, e que tem como objetivo identificar os aspectos técnicos, funcionais, plásticos e simbólicos que os envolvem. Durante a pesquisa, foram levantados 33 tetos em caixotão que se distribuem em formatações, técnicas e temáticas. Para este artigo, partiremos da reflexão sobre o que constitui um teto em caixotões, retornando aos vestígios de sua gênese e refletindo quanto aos seus elementos distintivos em relação à outras tipologias de tetos. O passo seguinte é entender as suas principais características técnicas e estéticas, seja pelos formatos e pelos materiais, para então refletir sobre as modalidades pictóricas e suas composições e suas narrativas. Tendo sido feita a devida ambientação, a segunda fase é aplicar os conceitos previamente estabelecidos no contexto franciscano no Nordeste.

Por questões metodológicas, temos como ponto de partida os estudos de Ana Rita Gonçalves, cuja tese de doutoramento trata das pinturas presentes nos tetos em caixotões de edifícios encontrados no Norte de Portugal e datados entre os séculos XVII e XVIII¹. A metodologia adotada pela autora pode ser adaptada ao caso nordestino aqui em estudo. Outro aspecto é o seu primeiro capítulo, onde elaborou um enquadramento histórico, rastreando os vestígios dos antecedentes dos tetos em caixotões. Logo no início de sua obra, Ana Rita Gonçalves já deixa claro que sua origem está ambientada na Antiguidade, sendo utilizada em edifícios de diversas regiões mediterrânicas com intuídos funcionais, mas também estéticos:

Os templos gregos expressam a utilização do caixotão como sendo um cânone, repetido no interior dos tectos, que permite criar um certo ritmo na arquitectura. Os caixotões, além de formarem filamentos contínuos, criavam simetrias entre o cruzamento das molduras que os compõem. A sobreposição das molduras, côncavas ou convexas, provoca um efeito estético particular que, além de salientar a profundidade do tecto, realça

¹ GONÇALVES, Ana Rita Duarte Carqueja Rodrigues. **As pinturas de tectos em caixotões no Norte de Portugal dos séculos XVII e XVIII**. Estudo técnico, material e de conservação. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2015.

a repetição do caixotão. *Phatnomata* (φάρνομα) significa, em grego, tectos arqueados ou abobadados; em latim, designam-se *tecta laqueata* ou *lacunaria*².

No terceiro capítulo do livro 6 da obra “*De architectura*” (I a.C.), o arquiteto romano Vitruvius fez referência ao termo “lacunário” (*Lacunaria* ou *Lacunarium*) ao tipificar as salas coríntias e egípcias³. Nesse trecho entende os lacunários como parte da sua composição estrutural que ultrapassa o aspecto funcional e alcança o ornamental. Seu texto compilou, em dez capítulos, os principais métodos construtivos e a orientação de como realiza-los, sendo a única obra que nos chegou sobre o tema no Período Antigo pela sua qualidade e estado de preservação da documentação. O arquiteto reflete como os sistemas construtivos, incluso as coberturas, surgem das necessidades humanas e a competitividade contribuiu para o seu aperfeiçoamento. Tãmanha versatilidade adquiriu gradual relevância no pensar o desenho arquitetônico, ao ponto que, nos séculos XV e XVI, tratadistas como Leon Battista Alberti (1404-1472), Sebastiano Serlio (1475-1554) e Andrea Palladio (1508-1580), entre muitos outros, aplicaram-nos aos seus projetos, e isso incluiu os tetos em caixotões.

O interesse pela Antiguidade foi tão latente na cultura europeia que inspirou diversos artistas e artífices na produção de obras de arte. Desde o Renascimento vemos emergir edifícios com fachadas e plantas reinterpretando os modelos e formas das ruínas greco-romanas, e com os tetos não foi diferente. Adaptados aos exemplos planos, côncavos ou cupulares, as superfícies foram distribuídas em traves e recuos ou avanços nos espaços vazios que os intercalam. Se Leon Battista Alberti “estabeleceu o que considerou serem os princípios construtivos da architectura”⁴ foi com base na obra de Vitruvius, tornando-se grande divulgador de seu predecessor. Quanto a Sebastiano Serlio e Andrea Palladio, encontramos também seus desenhos nos respectivos tratados “*Tutte l’Opere d’Architettura et Prospetiva*” (1619) e “*Dieci libri dell’architettura*” (1556), onde observamos a complexidade dada aos caixotões, que assumem não apenas a forma habitual de traves quadradas e retangulares do teto, como também adquirem delineamentos triangulares, losangulares, hexagonais, octogonais e mesmo poligonais regulares e irregulares (Figura 1). Destacamos que Sebastiano Serlio reconhece, em sua obra, as diversas terminologias utilizadas nas cidades italianas para se referir aos tetos em caixotões, como: *lacunarii*, *palchi*, *tasselli*, *travementi* ou *soffitadi*⁵.

² GONÇALVES, Ana Rita Duarte Carqueja Rodrigues. **As pinturas de tectos em caixotões no Norte de Portugal dos séculos XVII e XVIII**. Estudo técnico, material e de conservação. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2015, p. 30.

³ VITRÚVIO, Marco. **Tratado de arquitetura**. MACIEL, Manuel Justino (Tradução, introdução e notas). São Paulo: Martins, 2007, p. 307-308.

⁴ NOGUEIRA, Isabel in ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura, seguido de Da Escultura**. Introdução Isabel Nogueira; Tradução José Serra. Silveira: Bookbuilders, 2017, p. 11.

⁵ SERLIO, Sebastiano. **Tutte l’Opere d’Architettura, et Prospetiva**. Veneza: Giacomo de’Franceschi, 1619, p. 192r.

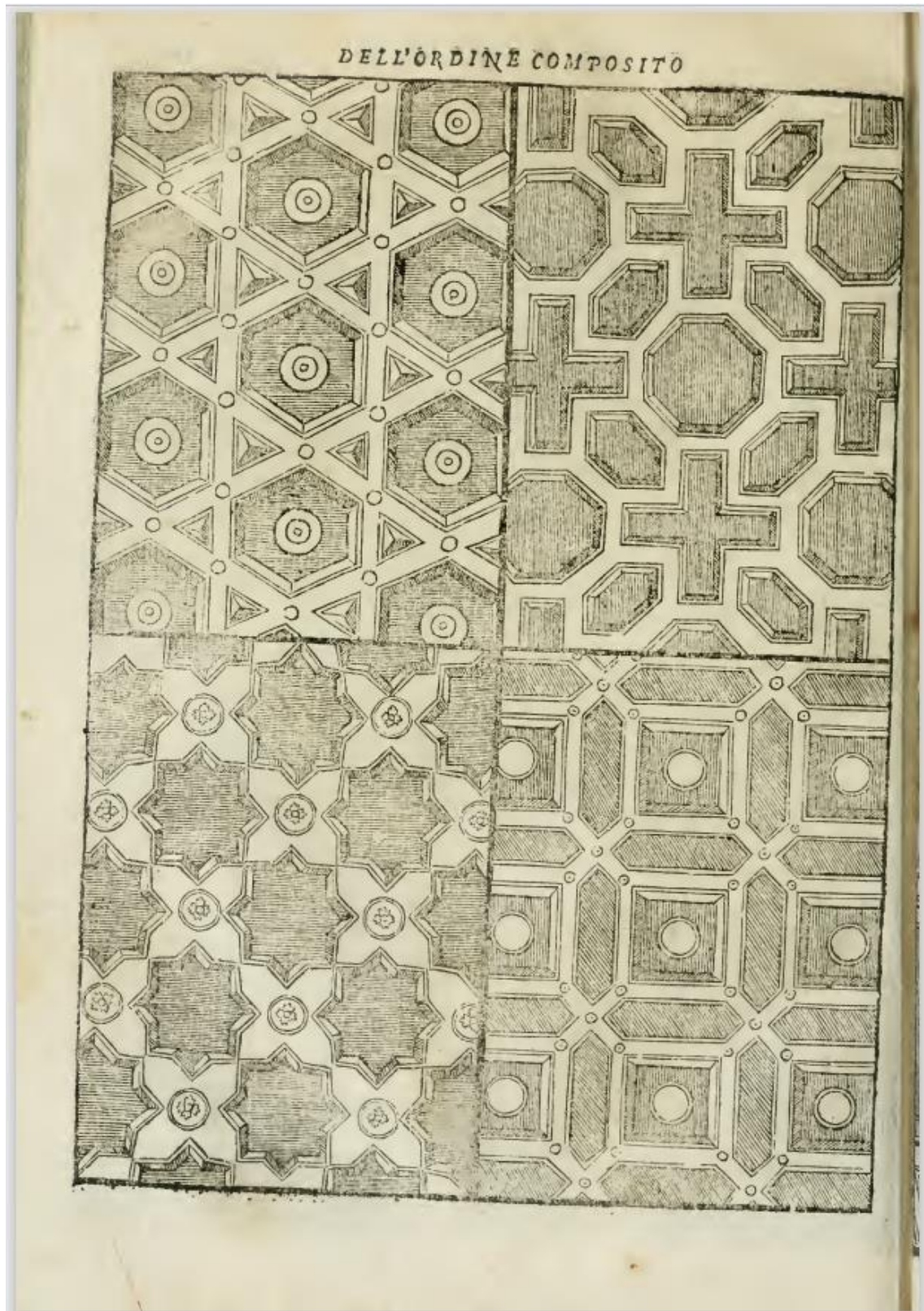


Figura 1 – Modelo elaborado por Sebastiano Serlio de quatro tipos de possibilidade de tetos em caixotões, contendo um de hexágonos e triângulos; um de octógonos, hexágonos e cruz; um de estrela e círculos e um de quadrados com hexágonos. SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'Opere d'Architettura, et Prospectiva*. Venezia: Giacomo de'Franceschi, 1619 p. 194r.

No contexto Ultramarino, o Concílio de Trento (1545-1563) não apenas causou impacto na cultura sócio-religiosa e revisou pontos essenciais na teologia Católica, como também afetou o planejamento e execução de obras artísticas de caráter sacro. O bispo de Milão, São Carlos Borromeu (1538-1584), teve papel essencial na regulamentação dos trabalhos construtivos realizados pela Igreja ao escrever o “*Instructionum Fabricae et Supellectilis libri duo*” ou “*De Fabrica Ecclesiae*” (1577). No texto em questão, o bispo desenvolveu orientações para adequar arquitetura aos valores cristãos tridentinos em trinta e sete capítulos, sendo o quinto intitulado “O teto”, onde aborda as necessidades de se garantir a segurança e a firmeza das coberturas dos edifícios, evitando-se a umidade, o apodrecimento e o desgaste. Quanto aos aspectos de natureza plástica, ao destacar que “qualquer que seja a forma do teto, o arquiteto deve escolher a mais adequada para o edifício: ou inclinado, ou abobadado, ou artesoado”⁶. Na tradução de Gabriel dos Santos Frade (2016), o termo “*laqueati*” é traduzido como “artesoado”, que por sua vez é um sinônimo para caixotões, cuja definição seria entendida como “painéis delimitados por molduras salientes à maneira de vigas articuladas”⁷. Outro sinônimo é o “apainelado”, que estaria diretamente associado com os painéis que se formam nos espaços entre traves do teto. Como Francisco de Assis Rodrigues esclarece em seu dicionário técnico, o termo seria um

vocabulo que nos tempos remotos se applicava particularmente aos tectos dos palácios e casas que eram feitos ou divididos em fórma de paineis, ornados de esculpturas e pinturas com molduras douradas. Modernamente tem este termo significação mais extensa, porque se applica tambem ás paredes das salas, que são apaineladas com molduras, e podem sê-lo com pedras, mármore, madeiras e estuques. <<José de Avelar Rebello fez os setenta e dois grandes paineis da vida de Jesus Christo, que apainelavam todo o tecto dos Martyres.>> Cyrillo, *Coll. de mem.*, p. 76⁸.

Sejam chamados de lacunários, de tetos artesoados, apainelados ou em caixotões, o que torna essa tipologia de forro emblemática é o seu potencial plástico nos espaços internos de um edifício, criando dinamismo, ritmo, orientação da visão e enriquecendo-a com representações sagradas e profanas, formas orgânicas e geométricas, alegorias, simbologias, cenas históricas ou do cotidiano; adaptadas aos diferentes contextos e locais, sejam civis ou religiosos, militares ou residenciais; em naves, capelas, sacristias, corredores, quartos e varandas, salas de convívio ou bibliotecas. No contexto da Ordem dos Frades Menores no Brasil, foi dada esta profusão de formas e valores simbólicos, sendo aplicados em quase todos os conventos encontrados no Nordeste. Resta-nos abordá-los, mas antes se faz necessário ambientá-los numa contextualização histórica franciscana no Brasil Colonial.

⁶ FRADE, Gabriel dos Santos. **Entre Renascimento e Barroco: os Fundamentos da Arquitetura Religiosa e a Contrarreforma - o *De Fabrica Ecclesiae* de Carlos Borromeu**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016, p. 159.

⁷ FRADE, Gabriel dos Santos. **Entre Renascimento e Barroco: os Fundamentos da Arquitetura Religiosa e a Contrarreforma - o *De Fabrica Ecclesiae* de Carlos Borromeu**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016, 554p. Tese em Arquitetura e Urbanismo. p. 159.

⁸ RODRIGUES, Francisco de Assis. **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 43-44.

Os conventos nordestinos

A Ordem dos Frades Menores de São Francisco deu início ao seu trabalho missionário no Brasil desde 1500, quando o bispo frei Henrique de Coimbra realizou a primeira missa, formalizando o domínio português das novas terras além-mar. Apesar das constantes viagens de frades franciscanos à colônia, relatadas nas crônicas da Ordem, apenas em 1585 foi fundado o primeiro convento, na vila de Olinda. Fundada em 1535 por Duarte Coelho, a capital da Capitania de Pernambuco tornou-se uma das mais ricas e prósperas em decorrência da produção açucareira, ou seja, um ambiente favorável a recepção de ordens religiosas completamente dependentes da mendicância e de seus benfeitores. Outro fator que estimulou a implantação da Ordem no litoral brasileiro foi a necessidade de intervir no processo de catequese dos nativos e a mediação com a população portuguesa instalada no território. Os Frades Menores logo se adaptaram a vida local, tornando-se tão populares ao ponto de lhes serem oferecidas terras para a fundação de mais doze conventos ao longo da faixa litorânea nordestina – além dos outros treze conventos fundados na região Sudeste e que hoje correspondem à gestão da Província da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro. Com a ereção do Convento de São Francisco de Olinda, pelo custódio frei Melchior de Santa Catarina, deu-se início a Custódia de Santo Antônio do Brasil, autorizada em 1585 pelo papa franciscano Sisto V. Em 1657, o papa Alexandre VII lançou o Breve que elevou a Custódia à categoria de Província, tornando-a independente da Província de Santo Antônio de Portugal. Com a separação dos domínios franciscanos no Brasil entre as Províncias de Santo Antônio (Nordeste) e da Imaculada Conceição (Sudeste), a primeira ficou responsável por gerir os seguintes conventos:

	Convento	Cidade atual	Estado	Fundação
01°	Convento de São Francisco ⁹	Olinda	Pernambuco	1585
02°	Convento de São Francisco	Salvador	Bahia	1587
03°	Convento de Santo Antônio	Igarassu	Pernambuco	1589
04°	Convento de Santo Antônio	João Pessoa ¹⁰	Paraíba	1590
05°	Convento de Santo Antônio	Recife	Pernambuco	1606
06°	Convento de Santo Antônio	Ipojuca	Pernambuco	1608
07°	Convento de Santo Antônio	São Francisco do Conde ¹¹	Bahia	1619
08°	Convento de Santo Antônio	Sirinhaém	Pernambuco	1630
09°	Convento de Santo Antônio	São Francisco de Paraguaçu ¹²	Bahia	1649
10°	Convento de Santo Antônio	Cairu	Bahia	1650
11°	Convento do Bom Jesus	São Cristóvão ¹³	Sergipe	1658

⁹ Também referido nas documentações coloniais como Convento de Nossa Senhora das Neves.

¹⁰ Antiga Vila de Filipeia de Nossa Senhora das Neves, e, posterior Cidade da Parahyba.

¹¹ Antiga Vila de Sergipe do Conde.

¹² Faz parte do atual município de Cachoeira, na Bahia.

¹³ Antiga Vila de Sergipe Del' Rey.

12º	Convento de Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula	Penedo	Alagoas	1660
13º	Convento de Santa Maria Madalena	Marechal Deodoro ¹⁴	Alagoas	1660

Tabela 1 – Conventos franciscanos da Província de Santo Antônio do Brasil. CONCEIÇÃO, Apolinário da. **Claustro Franciscano, erecto no dominio da Coroa Portugueza, e estabelecido sobre dezeseis Venerabilissimas Columnas**. Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1740, p. 75-79.

Deixemos aqui destacado que esses conventos sofreram intervenções e destruições ao longo do Período Colonial, sendo a fase de dominação holandesa no litoral nordestino o ponto de maior devastação para edifícios como o de Olinda, cujo resultado do incêndio foi a preservação de um único espaço (a Sala do Capítulo). Entre os séculos XVII e XVIII, o ritmo de construção, reconstrução e restauro dos conventos representou um momento próspero às obras de arte, que foram aplicadas aos mais diferentes espaços, com pintura, imaginária, escultura, azulejaria, marcenaria, mobiliário, ourivesaria, talha, das quais aqui se destacam os tetos.

Os tetos em caixotões dos conventos franciscanos do Nordeste

Os tetos em caixotões encontrados nas visitas aos conventos franciscanos nordestinos revelaram a amplitude de linguagens plásticas e temáticas, aplicadas a diversos espaços no interior dos treze edifícios. Logo de início identificamos que, entre os 33 exemplares, existem seis em naves (sejam elas de igrejas ou de capelas das Ordens Primeira e Terceira), cinco estão presentes em capelas-mor, outras cinco nos nártex ou abaixo de coros¹⁵ e mais cinco em corredores; tanto nas sacristias, quanto nas Salas do Capítulo e em outras salas foram identificados três tetos em caixotões, respectivamente; por fim, apenas um desses forros foi reconhecido numa portaria, numa escadaria e numa biblioteca. Tais dados nos permitem refletir sobre a versatilidade do uso dessa tipologia de teto e a adaptação, tanto de ambientes voltados para o cerimonial quanto para a vida cotidiana dos frades franciscanos. Ao observar essa listagem é possível constatar que a maioria dos exemplares são direcionados à Liturgia, sendo as naves, espaços voltados à recepção dos fiéis em comunidade na celebração eucarística, os locais de maior interesse pelo seu uso. Resta compreender os temas e como eles contribuem para o entendimento das representações enquanto comunicação através da linguagem visual.

Acerca das temáticas, Ana Rita Gonçalves desenvolveu uma classificação dos tetos em caixotões portugueses em “decorativos” e “figurativos”, sendo o segundo subdividido em outras quatro simbologias: “figuras sacras”, “motivos simbólicos e alegóricos”, “ciclos historiados” e “motivos profanos”. O primeiro agrupamento é assimilado pelo brutesco¹⁶, voltado para os vegetalismos e as representações zoomórficas, antropomórficas e mitológicas. Quanto ao segundo grupo, temos cenas com sentido iconográfico, simbólico, alegórico, sagrado ou profano através de representações figurativas. As **figuras sacras** são os retratos de meio ou corpo inteiro dos Santos e Santas da Igreja, enquanto os **ciclos historiados** são direcionados às cenas e episódios cristãos. Os **motivos simbólicos e**

¹⁴ Antiga Vila de Alagoa do Sul.

¹⁵ Agrupamos os nártex com os espaços abaixo do coro pela sua similaridade funcional que antecede a nave da igreja.

¹⁶ GONÇALVES, Ana Rita Duarte Carqueja Rodrigues. **As pinturas de tectos em caixotões no Norte de Portugal dos séculos XVII e XVIII**. Estudo técnico, material e de conservação. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2015, p. 119.

alegóricos dão sentido e materializam certos conceitos abstratos e intangíveis, como emoções, valores e marcas da santidade. Quanto aos **motivos profanos**, a autora entende como os usos e aplicações de referências do cotidiano, do paganismo e do mundo não cristão. Tomando essa classificação como base, traçamos um paralelo com a realidade local e podemos refletir sobre alguns pontos em questão. No que tange ao universo decorativo, importa relevar o complexo uso do reino vegetal, de forte carga simbólica. Mais do que tudo, os frutos e as flores representados nas naturezas-mortas, são metáforas de virtudes ou outros atributos. Associar elementos botânicos, zoológicos e materiais (objetos como vasos, talheres, taças e copos, pratos e bandejas etc.) aos valores cristãos é algo frequente em todos os campos artísticos visuais e mesmo textuais. Destaquemos a obra de frei Antônio do Rosário (1702), intitulada “Frutas do Brasil numa nova, e ascética Monarchia consagrada á Santissima Senhora do Rosario”. No texto, o frade franciscano converte em parábolas as plantas autóctones com as similaridades de membros da sociedade luso-brasileira de sua época, como o abacaxi/ananás (*Ananas comosus*) aos reis, os oitis-coró (*Couepia rufa*) e os pequiás (*Caryocar villosum*) aos Franciscanos, e os umbus (*Spondias tuberosa*) aos pastores e párocos¹⁷.

Da mesma maneira, frutos, flores e animais, ou mesmo objetos, tem o potencial simbólico necessário para considerarmos redutivo entendê-los como ornamentos esvaziados de valores, referências, memórias, espiritualidades e culturas, apenas não conseguimos alcançá-los. Ainda mais no contexto brasileiro, onde foram adaptados e/ou agregado às representações simbólicas tradicionalmente utilizadas na Europa. No caso dos tetos em caixotões dos conventos aqui estudados, identificamos em oito exemplares a presença de girassóis, rosas, cravos, tulipas, jasmims; abacaxis, cajus, peras, maçãs, uvas, bananas, melões e melancias; um papagaio e alguns objetos, como vasos e pratos, além de um cantil. Ou seja, há uma biodiversidade fazendo parte dessa composição simbólica nos tetos. Esses motivos reforçam a leitura simbólica dos temas narrativos, nomeadamente os cristológicos, marianos e hagiográficos. Tal combinação temática pode ser encontrada em alguns tetos aqui estudados, como a sacristia e a “Sala dos Filósofos” do Convento de Olinda, que possui naturezas-mortas intercaladas com hagiografias franciscanas e filósofos da Ordem, respectivamente. Outra modalidade foi aplicada ao teto da capela-mor do Convento de Marechal Deodoro, onde elementos vegetalista envolvem símbolos cristológicos (cruz, palma, *Agnus Dei*, coroa de espinhos), marianos (rosa, lua, sol, cipreste) e franciscanos (estigmas, cordão, braços de Cristo e São Francisco cruzados).

¹⁷ ROSÁRIO, Antônio do. **Frutas do Brasil numa nova, e ascética Monarchia consagrada á Santissima Senhora do Rosario**. 1702, p. 110.



Figura 2 – Pormenor do teto em caixotões representando a coroa de espinhos de Cristo encontrado na capela-mor do Convento de Santa Maria Madalena de Marechal Deodoro (Alagoas). Elaborado pelo autor.

Quanto aos temas figurativos, com o surgimento dos movimentos reformistas e o crescente impacto crítico sobre o uso das representações de figuras sacras nos espaços religiosos e civis, a resposta dada pela Igreja foi de revisão e reafirmação dos valores e parâmetros de uso dessas imagens. Como destaca Ana Rita Gonçalves:

É de extrema importância referir também a ação exercida pelas ordens monásticas na produção e difusão da iconografia da Contra-Reforma, orientando os artistas e exigindo-lhes obras integradas na temática propagada após o Concílio de Trento. As decisões resultantes do Concílio de Trento vão ter total aceitação por parte de D. Sebastião tendo influenciado os temas da arte portuguesa¹⁸.

Tal como nos edifícios religiosos portugueses, também nos do território brasileiro as imagens constituíram uma força político-religiosa. Num período marcado pelos conflitos com índios, franceses e holandeses, os santos se converteram em arautos da luta contra os infiéis e os hereges, enquanto defendiam a causa lusa. O exemplo mais emblemático é São Francisco, enquanto patriarca e porta-voz de sua espiritualidade, e Santo Antônio, enaltecido como santo português e bravo guerreiro, por ter defendido o território de seus compatriotas dos ataques holandeses no litoral nordestino¹⁹ – região demarcada pela Província que recebe o seu nome. O resultado é o volumoso quantitativo de pinturas de retratos e hagiografias sobre os dois santos. Outras representações identificadas são referentes aos temas cristológicos, marianos, bíblicos e mesmo figuras não canonizadas (eclesiásticos, filósofos e teólogos), mas que contribuem para a memória e a demarcação devocional, espiritual e sociocultural dos franciscanos e seus fiéis. Retomando a classificação em quatro tipologias dentro do figurativismo nos tetos em caixotões, é possível enquadrar em 13 figuras sacras, 12 ciclos historiados e 08 motivos simbólicos e alegóricos. Os motivos profanos não foram localizados em nenhum dos exemplares, enquanto outros seis tetos apainelados ficaram ausentes de representações, seja em pintura ou talha, estando apenas as molduras.

Diante da complexidade compositiva de alguns dos tetos aqui estudados, se torna necessário enfatizar certos pontos referentes à disposição dos temas ao longo da superfície. Dos 33 exemplares, apenas um foi organizado numa morfologia trapezoidal, a cúpula da capela-mor do Convento do Recife, ajustando-se a formatação circular da estrutura. Tal obra foi realizada em azulejaria, sendo o único modelo nessa técnica, emoldurada com elementos vegetalistas e 24 caixotões preenchidos com padrões florais no interior – esse padrão é muito similar ao encontrado na cúpula da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Recife.

¹⁸ GONÇALVES, Ana Rita Duarte Carqueja Rodrigues. **As pinturas de tectos em caixotões no Norte de Portugal dos séculos XVII e XVIII**. Estudo técnico, material e de conservação. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2015, p. 126.

¹⁹ SANTOS, Rafael Brondani dos. **Martelo dos hereges: militarização e politização de Santo Antônio no Brasil Colonial**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006, p. 77.

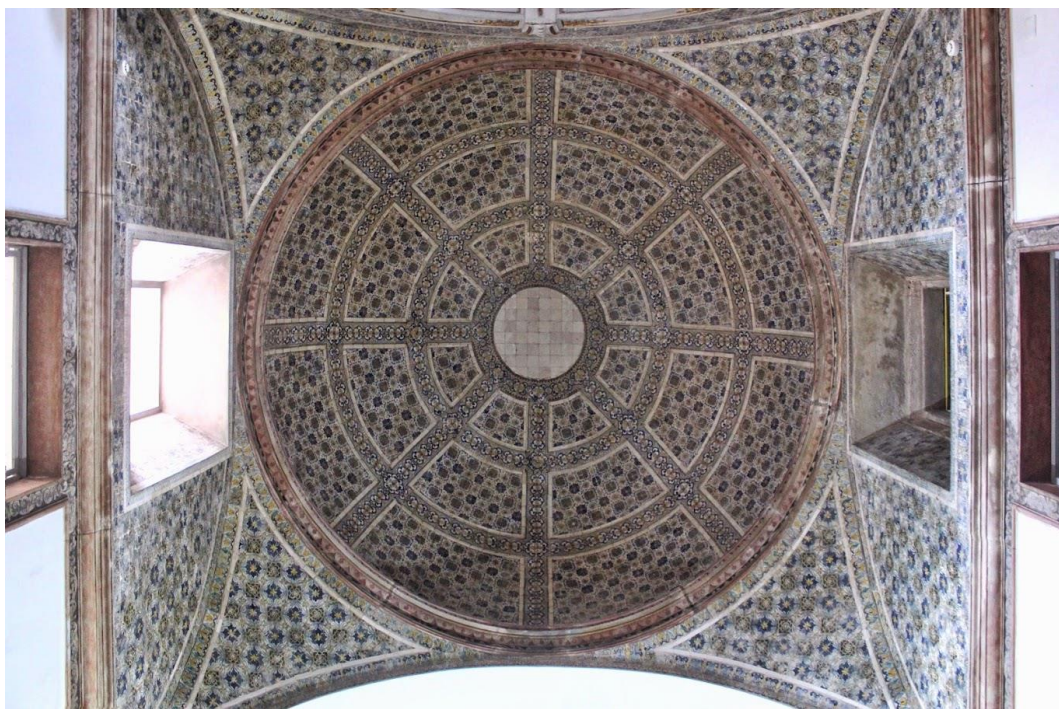


Figura 3 – Cúpula recoberta com azulejos do Convento do Recife e seu pormenor. Elaborado pelo autor.

Os demais tetos são organizados em malhas de caixotões quadrangulares ou retangulares e outros em malha mista, ou seja, possuem duas ou mais formas geométricas associadas. Ao todo, temos 14 exemplares do primeiro e outros 18 do segundo.

Acerca dos padrões quadrangulares, encontramos a praticidade na descrição pela clara distribuição dos quadrados e retângulos, segundo a estrutura de linhas e colunas. Cabe aos temas delinear o percurso narrativo. Nos casos do Convento de João Pessoa (capela-mor), da Ordem Terceira do Convento de Salvador (Ante-sala) e da Ordem Terceira do Convento de Olinda (capela-mor), temos a clareza dos temas adotados: os dois primeiros com figuras sacras e o último com hagiografias de Santo Antônio. A semelhança da cúpula revestida de azulejos do Convento do Recife, acima referido, este ainda tem a particularidade de ser um teto apainelado cujos caixotões são executados com “pintura fingida” e não em marcenaria. Ou seja, o forro de abóbada de berço da capela foi recoberto com tábuas retas de madeira e, na sua superfície, os caixotões foram elaborados através de tinta, tornando-o algo próximo de um “falso caixotão” – muito similar ao que acontece nas técnicas de quadratura, onde, através da perspectiva, engana-se o olhar para causar a impressão da existência de falsas arquiteturas. Quanto à sua temática, o aspecto hagiográfico permite elaborar uma construção narrativa onde são abordados os milagres de Santo Antônio.

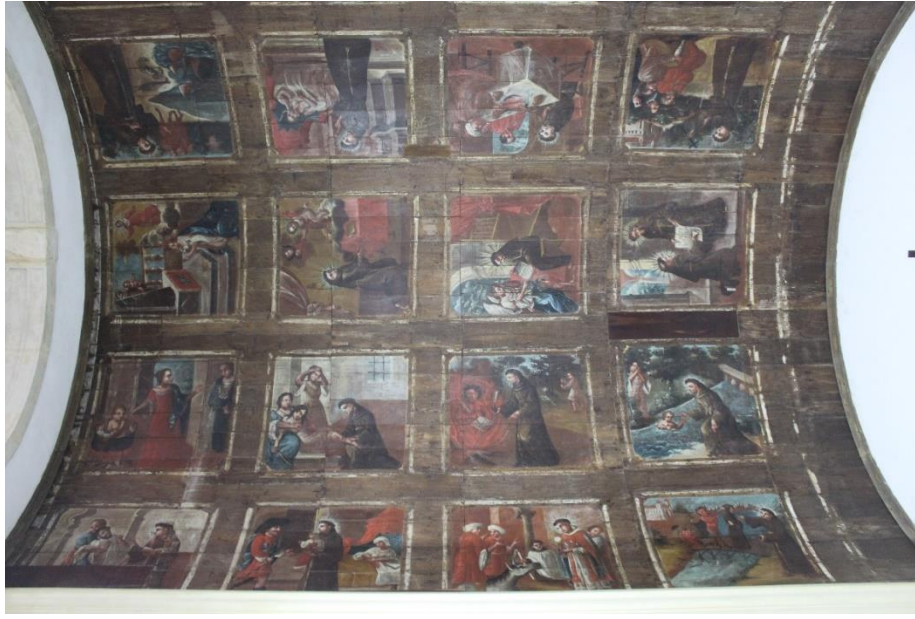


Figura 4 – Capela-mor do Convento de Santo Antônio de João Pessoa (Paraíba). Elaborado pelo autor.

Dos modelos mistos encontramos associações de polígonos regulares (circular, triangular, losangular, trapezoidal, pentagonal, hexagonal, octogonal) e de polígonos irregulares (formato de cruz, de T, de estrela de oito pontas e associações entre formas circulares com retas). Em casos onde a forma geométrica é ou possui linhas circulares ou arredondadas, os demais caixotões receberam uma ou mais arestas adaptadas as curvaturas. Como o caso do teto da capela-mor do Convento de Salvador, onde foi realizado um complexo trabalho geométrico, quase um estudo técnico, conjugando-os numa estrutura abobadada. Os caixotões são preenchidos com entalhes dourados de elementos vegetalistas, um dos poucos esquemas que associa talha dentro dos caixotões, pois, em geral, estão presentes nos emolduramentos e nas travessas. Os outros exemplos são do teto da nave das igrejas dos Conventos de Olinda e Salvador – o edifício soteropolitano ainda possui talhas em alguns caixotões da sacristia e da Sala do Capítulo, e, na Ordem Terceira, encontramos na Sala da Mesa.

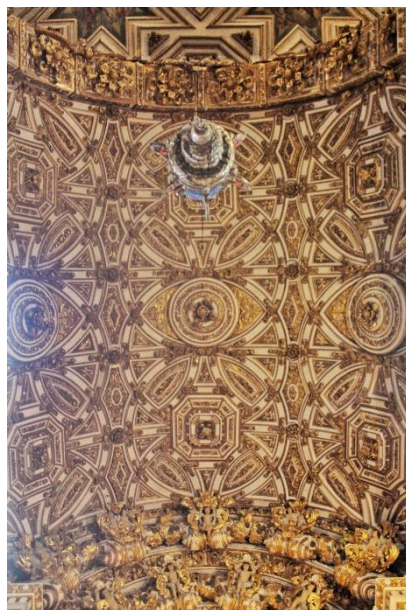


Figura 5 – Capela-mor do Convento de São Francisco de Salvador (Bahia). Elaborado pelo autor.

Referente aos demais tetos e suas correlações tanto de formato dos caixotões, quanto de seus temas, podemos apontar complexas lógicas compositivas, que acompanha tendências como a

representação do Orago no programa iconográfico fortalece a devoção ao protetor da freguesia, usualmente representado num espaço central, com os restantes Santos à sua volta. Nas pinturas em caixotões, o padroeiro encontra-se na coluna central²⁰.

A exaltação cristológica no eixo central dos tetos é pouco observada nos conventos nordestinos, sendo identificada apenas na portaria do Convento do Recife, através do caixotão em formato de estrela de oito pontas apresentando a pintura da cruz com tecido branco envolvendo-a. Em contraposição, os temas marianos foram amplamente utilizados, onde se destaca a devoção à Virgem enquanto Imaculada Conceição: nos tetos abaixo do coro do Convento de Igarassu e do Recife, nas escadarias da Ordem Terceira do Convento de Salvador, na Sala do Capítulo do Convento de Cairu, na sacristia do Convento de Olinda e na capela da Ordem Terceira deste mesmo edifício. Um caso peculiar é o exemplar abaixo do coro do Convento de Igarassu, onde a Imaculada Conceição foi colocada também como Nossa Senhora da Misericórdia, ou das Mercês, que protege os frades franciscanos com seu manto. Para o exemplar do teto da nave da igreja do Convento de Salvador, ressaltamos a riqueza na conjugação de temas marianos entre cenas da Virgem, anjos portando atributos alegóricos e os elementos vegetalistas em talha dourada anteriormente referidos.

No que tange ao destaque do eixo central, ainda podemos apontar a utilização de um motivo simbólico e alegórico no Convento de Igarassu: o símbolo da Ordem dos Frades Menores num caixotão em formato de estrela de oito pontas (os braços de Cristo e de São Francisco cruzados e pregados numa cruz, enquanto abaixo são destacados os cinco estigmas de Jesus entregues ao Santo no Monte Alverne, enquanto são rodeados pelo cordão franciscano e anjos).



Figura 6 – Pormenor do teto da galilé do Convento de Santo Antônio de Igarassu (Pernambuco).
Elaborado pelo autor.

²⁰ COELHO, Sara Almeida. *Gloria in Excelsis Deo: os tetos com pinturas de Santos em caixotões do século XVIII, nas igrejas paroquiais da Diocese de Viseu*. Porto: Universidade do Porto, 2021, 125p. Relatório de Estágio em História da Arte, Património e Cultura Visual, p. 89.

Na figura acima, ainda podemos ressaltar a congregação de temas e motivos diversos. Na configuração do referido teto da galilé do Convento de Igarassu, foram aplicadas representações de santos e beatos da Ordem exaltada no brasão em meio corpo ou corpo inteiro, como São Bernardino de Feltro, São João de Capistrano, São Francisco Solano, São Pedro de Alcantra e outros oito Frades Menores. Ou seja, o referido teto exemplifica o enaltecimento à própria Ordem e a memória de seu legado para todos aqueles que adentrarem naquele recinto. Tal composição exemplifica muitos dos exemplares encontrados nos conventos franciscanos do Nordeste, onde os tetos em caixotões, enquanto expressões artísticas, contribuem para a complexa estruturação do discurso em favor das vivências dos Frades Menores no Brasil Colonial.

Considerações finais

O tema dos tetos em caixotões ainda é um campo carente de investigações historiográficas, o que resulta no nosso interesse em contribuir para tal estudo através dos exemplares encontrados nos conventos franciscanos localizados no Nordeste brasileiro. Os edifícios, construídos ao longo do Período Colonial (séculos XVI a XVIII), reúnem diversas obras de arte ainda pouco abordadas pela História da Arte, inclusive suas coberturas e forros. Neste artigo, iniciamos esse assunto pela conceituação e caracterização dos tetos em caixotões, confirmando sua origem na Antiguidade e sua popularização em Época Moderna. Em função da colonização, essas técnicas construtivas acompanharam os traslados além-mar e se popularizaram nos conventos franciscanos aqui abordados. Após contextualizar a presença da Ordem dos Frades Menores no litoral brasileiro e as fundações de seus edifícios, foi possível catalogar e identificar algumas peculiaridades dos seus tetos. O resultado foi a confirmação da pluralidade na adaptação aos diversos espaços, sejam eles de uso cerimonial ou cotidiano dos religiosos, e a complexidade na linguagem plástica adotada, com formatações poligonais dos painéis. No âmbito das temáticas, constatamos a existência de elementos vegetalistas com assimilação de plantas autóctones brasileiras e amplas representações de figuras sacras e hagiografias de natureza cristológica, mariana e franciscana. Tamanha diversidade técnica, plástica e temática se ajusta às necessidades da vida dos fiéis e dos religiosos que percorrem os espaços e interagem com as obras tanto enquanto objeto estrutural-artístico como simbólico-devocional e mnemônico. Observar essa interação ainda é um passo a ser dado, explorar as multiplicidades dos tetos em caixotões como parte desse conjunto patrimonial e compreendê-lo por suas qualidades individuais e pela sua relação com o as demais obras de arte que dividem os espaços dos conventos franciscanos nordestinos.

Bibliografia

BORRAMEO, Carlo. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico*. CORIA, Bulmaro Reyes (Introducción, traducción y notas); GERLERO, Elena Isabel Estrada de (Nota preliminar). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

COELHO, Sara Almeida. *Gloria in Excelsis Deo: os tetos com pinturas de Santos em caixotões do século XVIII, nas igrejas paroquiais da Diocese de Viseu*. Porto: Universidade do Porto, 2021, 125p. Relatório de Estágio em História da Arte, Património e Cultura Visual.

CONCEIÇÃO, Apolinário da. *Claustro Franciscano, erecto no dominio da Coroa Portuguesa, e estabelecido sobre dezeseis Venerabilissimas Columnas*. Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1740.

FRADE, Gabriel dos Santos. **Entre Renascimento e Barroco: os Fundamentos da Arquitetura Religiosa e a Contrarreforma - o *De Fabrica Ecclesiae* de Carlos Borromeu**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016, 554p. Tese em Arquitetura e Urbanismo.

GONÇALVES, Ana Rita Duarte Carqueja Rodrigues. **As pinturas de tectos em caixotões no Norte de Portugal dos séculos XVII e XVIII**. Estudo técnico, material e de conservação. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2015, 620p. Tese em Conservação e Restauro de Bens Culturais, especialização – pintura.

JABOATÃO, Antônio de Santa Maria. **Novo orbe seráfico brasílico ou Chronica dos Frades menores da Província do Brasil**. Rio de Janeiro: Tipografia Brasiliense, 1858. vol. I-V.

PALLADIO, Andrea. *I quattro libri dell'architettura*. Veneza: Dominico de'Franceschi, 1570.

RODRIGUES, Francisco de Assis. **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architettura e Gravura**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

SANTOS, Rafael Brondani dos. **Martelo dos hereges: militarização e politização de Santo Antônio no Brasil Colonial**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006, 160p. Dissertação de História.

SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'Opere d'Architettura, et Prospectiva*. Veneza: Giacomo de'Franceschi, 1619.

VITRÚVIO, Marco. **Tratado de arquitetura**. MACIEL, Manuel Justino (Tradução, introdução e notas). São Paulo: Martins, 2007.

As noras e a irrigação tradicional na região ocidental de Al-Hoceïma, no Rife marroquino

Hugo Martins

Universidade de Coimbra
huguina7@gmail.com

Nuno Lopes

Universidade de Coimbra
nunomplopes@gmail.com

Miguel Reimão Costa

Universidade do Algarve, CEAACP, CAM
mrcosta@ualg.pt

Resumo: As condições climáticas que caracterizam o Mediterrâneo proporcionaram historicamente uma agricultura de sequeiro, predominantemente marcada por culturas arbóreas capazes de resistir às estações mais quentes e secas. No Próximo Oriente, estas condições alteram-se significativamente à medida que se vai entrando nalgumas das zonas mais interiores, dominadas por um bioma desértico que é hostil à maioria das formas de vida. No entanto, a presença de cursos de água excepcionais (como o Nilo e o Eufrates) suportaram o desenvolvimento de grandes civilizações que, desde muito cedo, tiveram de lutar arduamente para beneficiar das condições naturais. Nas margens destes rios foi possível desenvolver culturas agrícolas regadas, capazes de garantir a segurança agrária das comunidades, em certa medida, sustentadas por aparelhos de irrigação que asseguravam o acesso de água às respetivas áreas cultivadas. Entre estes engenhos destacam-se as *noras*, engenhos complexos que permitem atingir grandes profundidades e elevar água tanto de cursos de água como do aquífero subterrâneo. A presença destes aparelhos foi-se estendendo a outras geografias, ao longo do tempo, atingindo o Ocidente Mediterrâneo, local onde tiveram um importante papel na transformação da paisagem e no desenvolvimento do regadio. No presente artigo aborda-se a presença destes dispositivos no Rife Marroquino, mais precisamente na zona ocidental da província de Al-Hoceïma, procurando reconhecer a sua importância na construção das diversas subunidades de paisagem, numa região onde, para além das *noras*, é possível encontrar outros sistemas de irrigação cuja proveniência está associada também ao Próximo Oriente.

Palavras-Chave: Mediterrâneo Ocidental, Regiões de montanha, Al-Hoceïma, Noras, Sistemas de irrigação tradicional.

Introdução

Inscrevendo-se numa investigação de Mestrado em Arquitetura de âmbito geográfico mais alargado, o presente artigo tem como propósito identificar e caracterizar os sistemas de irrigação tradicionais presentes no Rife Marroquino, com particular destaque para as *noras*. A delimitação da área de estudo, que integra a província de Al-Hoceïma (desde a faixa costeira até à alta montanha), decorreu da leitura de algumas obras seminais¹, com informações cruciais a propósito da presença e distribuição das *noras* na região. Em termos metodológicos, este trabalho combinou a pesquisa bibliográfica e o trabalho de identificação e levantamento realizado no terreno, que contou com a participação de habitantes locais e de anfitriões hospitaleiros, enquanto informantes e intérpretes.

Em todo o mundo Mediterrâneo são conhecidos sistemas de irrigação criados com o intuito de responder às necessidades hidrológicas de diversas culturas semeadas ou plantadas, designadamente daquelas que foram aclimatizadas a partir de territórios com temperaturas médias semelhantes, mas com níveis de humidade e precipitação diferentes. A introdução de culturas provenientes de regiões quentes e húmidas só foi possível, em muitos casos, graças às regas mais ou menos abundantes que permitem elevar, de forma artificial, os níveis de humidade de um solo naturalmente mais seco. Assim, nas áreas agrícolas em torno da bacia do Mediterrâneo foi, muito frequentemente, necessário recorrer a aparelhos e técnicas de irrigação que foram a base do sucesso destes processos de aclimatização, permitindo simultaneamente incrementar os níveis de produção de culturas autóctones.

Uma parte significativa das culturas que foram aclimatizadas nas regiões mais ocidentais do Mediterrâneo teve uma proveniência oriental, sendo introduzidas graças às viagens de povos comerciantes e/ou conquistadores como os fenícios, os gregos, os romanos e os árabes. Mais tarde, num contexto histórico distinto associado à expansão oceânica dos reinos ibéricos, registou-se uma nova vaga de introdução de culturas agrícolas aclimatizadas, desta feita, provenientes de um continente até há bem pouco tempo desconhecido para o mundo europeu – a América. Para além das culturas, os povos provenientes do Oriente introduziram também os meios que garantiram o sucesso da sua introdução. Em alguns casos, as culturas aclimatizadas no Ocidente Mediterrânico já tinham sido alvo do mesmo processo noutras geografias, pelo que as técnicas e as estruturas necessárias para o seu desenvolvimento eram bem conhecidas pelos agricultores dessas regiões. Deste modo, os povos que se deslocaram de Oriente para Ocidente em determinados períodos da história foram responsáveis pela introdução dos sistemas de irrigação que se encontravam já bem implementados em algumas regiões do Próximo Oriente e que, assim, acabaram por chegar até ao Ocidente Mediterrâneo.

Ao longo do tempo, foram sendo introduzidas diferentes estratégias e técnicas de irrigação com o mesmo propósito – fazer chegar a água a uma parcela de um terreno. No entanto, o progresso contínuo que levou à criação de muitos destes sistemas deveu-se, sobretudo, à vontade de aumentar a disponibilidade de água para rega. Como é evidente,

¹ Considerem-se, nomeadamente: COLIN, George – *La noria marocaine et les machines hydrauliques dans le monde arabe*. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l'institut des hautes études marocaines**. Rabat : Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp. 22-60; LÖWE, Peter – **Animal Powered Systems: An Alternative Approach to Agricultural Mechanization**. Braunschweig: Vieweg and Sohn, 1986; BAZZANA, André & MEULEMEESTER, Johnny – **La Noria, l'aubergine et le fellah – Archéologie des espaces irrigués dans l'occident musulman médiéval (IX -XV)**. Ghent: Academia Press, 2009.

estes aparelhos adquirem diferentes configurações que variam consoante as características dos locais onde estão implantados, considerando, entre outros fatores, as características orográficas ou a distância entre fonte e parcela. Nas áreas mais montanhosas, por exemplo, é possível desviar a água dos cursos de água e conduzi-la até a um conjunto de parcelas, beneficiando da diferença de nível entre o sítio da derivação, a uma cota superior, e a parcela para a condução da água, em levada, por gravidade. No entanto, nas áreas mais planas, é, não raramente, necessário recorrer a um outro tipo de sistemas – os aparelhos de elevação de água. Importa referir que nas regiões tendencialmente secas, a água superficial torna-se um bem relativamente escasso, sobretudo em algumas estações e, por isso, é fundamental recorrer à água que se encontra disponível no subsolo. Em qualquer caso, alguns destes dispositivos tanto podem funcionar sobre os cursos de água, como sobre poços verticais que permitem aceder aos aquíferos subterrâneos. É o caso da *nora*, um dispositivo de engrenagens de ângulo reto que permite elevar água a partir de um ribeiro ou de um poço, e que é acionado por intermédio do movimento induzido pelo animal de carga que percorre um trajeto circular em torno do dispositivo.

Com o presente trabalho, pretende-se identificar e caracterizar diferentes estratégias e processos tradicionais de irrigação que ainda é possível reconhecer na província de Al-Hoceïma do Rif Marroquino. A sua estrutura é organizada por escalas de aproximação sucessiva, considerando, em primeiro lugar, as *noras* no contexto do Mediterrâneo Ocidental, em segundo lugar, os sistemas de regadio identificados na área de estudo e, por fim, o caso particular das *noras*, alvo de um estudo mais criterioso e pormenorizado.

As noras no Mediterrâneo Ocidental: do contexto ao objeto.

A *nora* é um aparelho de elevação de água constituído por um mecanismo de engrenagens perpendiculares que é acionado por intermédio de um animal de carga, à medida que este percorre o seu trajeto circular em torno do dispositivo. As engrenagens são, na verdade, duas rodas perpendiculares que interagem entre si. Presa ao eixo vertical (que roda em torno do próprio por ação do animal de carga), a roda horizontal (*lanterna*) permite que o movimento introduzido seja transmitido à roda vertical, graças à interação dos pinos ou dentes da primeira com os dentes da segunda, convertendo assim a direção de rotação horizontal para movimento vertical que se repercute na *roda de água*² onde se encontram os recipientes. Implantado sobre a boca de um poço ou junto à margem de um ribeiro, este equipamento permite elevar grandes quantidades de água, tornando-se, por isso, “um dos principais instrumentos de irrigação no mundo mediterrâneo”³. Esta condição devia-se, em grande medida, ao seu funcionamento contínuo e cíclico durante um longo período de tempo, o que permitia libertar o hortelão para outras tarefas⁴, assim como ao seu

² As *noras* podem apresentar uma grande *roda de água* (muito semelhante aquelas usadas nas minas romanas), ou, em alternativa, esta pode ser composta por uma pequena roda vertical que sustenta duas longas correntes com alcatruzes uniformemente espaçados. A última é capaz de atingir profundidades superiores à primeira. LÖWE, Peter – **Animal Powered Systems: An Alternative Approach to Agricultural Mechanization**. Braunschweig: Vieweg and Sohn, 1986, p.49.

³ BAZZANA, André & MEULEMEESTER, Johnny – **La Noria, l’aubergine et le fellah – Archéologie des espaces irrigués dans l’occident musulman médiéval (IX -XV)**. Ghent: Academia Press, 2009, p.220.

⁴ YANNOPOULOS, Stavros [*et al.*] – Evolution of Water Lifting Devices (Pumps) over the Centuries Worldwide. **Water**. Basel: MDPI. Vol n° 7 (2015), pp. 5031-5060 (pp.5037-5038).

processo de construção que, apesar de complexo, estava ao alcance dos carpinteiros locais⁵.

O nome pelo qual este dispositivo é conhecido na Península Ibérica⁶ deriva do termo aramaico *na'ura*⁷ e tudo indica que terá sido importado para o Al-Andaluz pelos muçulmanos oriundos da Síria, para os quais esta expressão designava apenas as rodas acionadas pela corrente de um rio. Atualmente, a terminologia encontra-se bem assimilada na Ibéria, sendo que em Espanha esta expressão permite identificar tanto a roda hidráulica como o aparelho de engrenagens de ângulo reto movido por força animal⁸. Em Portugal, pelo contrário, somente o último é conhecido por *nora*.

Existem ainda outros termos que permitem aludir a estes dispositivos. Nas ilhas Baleares, por exemplo, ainda se encontra conservada a expressão *séni*,⁹ que outrora foi amplamente utilizada em todo o Al-Andaluz para designar os aparelhos com um eixo curto. Esta palavra deriva do termo árabe *sâniya* que ainda é muito popular no Magreb, e cujo significado permite aludir tanto ao próprio dispositivo, como à horta irrigada por intermédio deste¹⁰.

Embora a origem deste tipo de dispositivos ainda não seja completamente clara, é muito provável que remonte ao Próximo Oriente. O registo mais antigo, e sem qualquer dúvida, de um aparelho com este tipo de engrenagens pode ser encontrado num fresco retirado de um túmulo em Alexandria, que data do século II a.C., e no qual está representado um dispositivo equipado com uma roda vertical compartimentada¹¹. Inicialmente esta tecnologia só se encontrava ao alcance das classes dirigentes, membros da elite

⁵ BAZZANA, André & MEULEMEESTER, Johnny – **La Noria, l'aubergine et le fellah – Archéologie des espaces irrigués dans l'occident musulman médiéval (IX -XV)**. Ghent: Academia Press, 2009, pp. 225-226.

⁶ Existem várias denominações na Península Ibérica que permitem identificar este dispositivo de engrenagens de ângulo reto, sendo a atribuição genérica do termo *nora* a uma ampla gama de aparelhos diferentes resultado de uma criação erudita/académica. Esta informação é mencionada por Jorge Dias e Fernando Galhano – **Aparelhos de Elevar a Água de Rega**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986, p.198; e também por Ana Rodrigues e Magdalena Merlos Romero – *Noras, norias and technology of use*. In RODRIGUES, Ana & TORIBIO MARÍN, Carmen (eds.) – **The History of Water Management in the Iberian Peninsula between 16th and 19th century**. Switzerland: Birkhäuser, 2020, pp. 331-350 (pp.338-339).

⁷ COLIN, George – *La noria marocaine et les machines hydrauliques dans le monde arabe*. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l'institut des hautes études marocaines**. Rabat : Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp. 22-60 (p. 48).

⁸ Uma vez que este termo serve para identificar dois aparelhos diferentes foi feita uma distinção. A primeira é chamada *noria fluvial* enquanto que a segunda é designada como *noria de sangre*. BAZZANA, André, GUICHARD, Pierre, MONTEMESSIN, Yvon – *L'hydraulique agricole dans Al- Andalus : données textuelles et archéologiques*. **L'homme et l'eau en Méditerranée et au Proche-Orient. IV. L'eau dans l'agriculture, Séminaire de recherche 1982-1983 et journées des 22 et 23 octobre 1983**. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1987, pp. 57-76 (p.65).

⁹ SCHIØLER, Thorkid – **Roman and Islamic Water-Lifting Wheels**. Odense: Odense University Press, 1973, p. 40.

¹⁰ COLIN, George – *La noria marocaine et les machines hydrauliques dans le monde arabe*. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l'institut des hautes études marocaines**. Rabat : Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp. 24-25 ; EL FAÏZ, Mohammed – **Os Mestres da Água: História da Hidráulica Árabe**. Olhão: Universidade do Algarve, 2018, pp. 100-101.

¹¹ SCHIØLER, Thorkid – **Roman and Islamic Water-Lifting Wheels**. Odense: Odense University Press, 1973, p. 169; WILSON, Andrew – *Classical water technology in the early Islamic world*. **Technology, ideology, water; from Frontinus to the Renaissance and beyond**. Roma: Insittuti Romani Finlandiae. Vol. n° 31 (2004), pp. 116- 141 (pp. 119-120).

ptolemaica, que a utilizava para irrigar as suas ricas propriedades¹². Posteriormente este dispositivo foi-se vulgarizando, tornando-se gradualmente menos exclusivo e mais acessível. A partir do Egipto, onde o dispositivo era usado, pelo menos, desde este período, a sua expansão parece ter ocorrido de forma muito gradual, encontrando-se, subsequentemente, difundido em grande parte dos países do Mediterrâneo, do Próximo e Médio Oriente¹³, chegando mesmo até ao subcontinente indiano¹⁴.

A disseminação desta tecnologia para o Mediterrâneo Ocidental deverá estar relacionada com a presença dos romanos ou dos árabes, embora seja mais provável que tenham sido os primeiros os responsáveis pela sua introdução e implantação, em especial, nas áreas onde o regadio já era uma realidade¹⁵. Ainda assim, tudo indica que os segundos tenham tido um papel de extrema importância na disseminação destes aparelhos, quer através da sua eventual (re)introdução¹⁶, quer do incremento da sua utilização.

Apesar das dúvidas no que diz respeito à sua introdução¹⁷, a presença destes aparelhos na Península Ibérica é atestada não só pelas escavações arqueológicas em Olivia (no sul de Espanha), que permitiram encontrar vestígios de uma *nora* cuja datação oscila entre os finais do século X e o início do século XI¹⁸, como pelos escritos de Ibn Awwâm onde são abordadas formas de aperfeiçoamento deste dispositivo de eixo curto. Como menciona Thorkid Schiøler “a passagem não aborda a *nora* como uma construção nova, mas

¹² SCHIØLER, Thorkid – **Roman and Islamic Water-Lifting Wheels**. Odense: Odense University Press, 1973, p. 169.

¹³ DIAS, Jorge & GALHANO, Fernando – **Aparelhos de Elevar a Água de Rega**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986, p. 191; BENJELLOUN, Ghita – **L’irrigation des jardins médiévaux au Proche-Orient : Heritage et innovations**. Université Lumière Lyon 2, Ecole doctorale : Sciences sociales, 2013. Vol. 1. 266 pp (p.60). Tese de doutoramento em línguas, história e civilizações do mundo antigo.

¹⁴ FRAENKEL, Peter – **Water Lifting Devices**. Roma: Food and Agriculture organization of the United Nations, 1986.

¹⁵ DIAS, Jorge & GALHANO, Fernando – **Aparelhos de Elevar a Água de Rega**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986, p. 202.

¹⁶ Segundo André Bazzana e Johnny de Meulemeester – **La Noria, l’aubergine et le fellah – Archéologie des espaces irrigués dans l’occident musulman médiéval (IX -XV)**. Ghent: Academia Press, 2009, pp. 229-230, a última referencia a este dispositivo antes do período de ocupação muçulmano da península Ibérica é da autoria de Isidoro de Sevilha.

¹⁷ Uma teoria que tenta explicar a introdução destes mecanismos na Península Ibérica baseia-se na hipótese de que estes possam ter sido introduzidos a partir da Síria, depois de Abd al-Rahman I (natural de Damasco) ter estabelecido em Córdoba um emirado onde, mais tarde, floresceu um centro civilizacional. Na verdade, é bem possível que esta transferência de tecnologia tenha acontecido entre estes locais. Abonam a favor desta suposição dois fatores. O primeiro diz respeito à similaridade existente entre o modelo ibérico de *nora de eixo curto* descrito por Thorkid Schiøler e uma das tipologias de *nora de eixo curto* encontradas na Síria, junto a Hamã. O segundo fator está relacionado com as grandes semelhanças entre os alcatruzes encontrados em Málaga e na Síria. SCHIØLER, Thorkid – **Roman and Islamic Water-Lifting Wheels**. Odense: Odense University Press, 1973, pp.18-21).

¹⁸ BAZZANA, André, GUICHARD, Pierre, MONTEMESSIN, Yvon – **L’hydraulique agricole dans Al-Andalus : données textuelles et archéologiques. L’homme et l’eau en Méditerranée et au Proche-Orient. IV. L’eau dans l’agriculture, Séminaire de recherche 1982-1983 et journées des 22 et 23 octobre 1983**. Lyon : Maison de l’Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1987, pp. 57-76 (p.69).



Figura 1 – Fresco de um túmulo de Al-Wardiyan, Alexandria, Egipto. Adaptado da fotografia de Roland Unger. CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>, via Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AlexMusNileFresco.jpg> e consultado a 12 de janeiro de 2023.

especifica métodos de aprimoramento de um desenho que já é familiar”¹⁹. Isto permite concluir que este aparelho de elevação de água já estava em uso no Al-Andaluz há tempo suficiente para ser bem conhecido nos primórdios do século XII (época em que ibn Awwâm escreveu a sua obra). Em Marrocos, está documentada a presença de vestígios arqueológicos que atestam a utilização deste dispositivo e que remontam, sensivelmente, ao século XII²⁰, o que indicia que as únicas regiões do Mediterrâneo Ocidental onde estes aparelhos estavam em funcionamento durante a Idade Média plena eram os territórios ocupados pelos conquistadores islâmicos (Península Ibérica e Norte de África)²¹. Todavia, a partir do sul da Ibéria esta tecnologia terá sido disseminada para a Catalunha e, posteriormente, para a Occitânica²².

Os sistemas de regadio na província de Al-Hoceïma

Banhado pelo mar Mediterrâneo, o Norte de Marrocos é uma região com um relevo acidentado onde predomina uma cordilheira montanhosa de grande dimensão, conhecida como Rife, que se desenvolve relativamente próxima da faixa costeira. Uma parte

¹⁹ Traduzido pelo autor a partir do original: “the passage does not deal with the noria as a new construction, but specifies methods of improving a design that is already familiar”. SCHIØLER, Thorkid – **Roman and Islamic Water-Lifting Wheels**. Odense: Odense University Press, 1973, p.83.

²⁰ SCHIØLER, Thorkid – **Roman and Islamic Water-Lifting Wheels**. Odense: Odense University Press, 1973, p. 98.

²¹ WILSON, Andrew – Classical water technology in the early Islamic world. **Technology, ideology, water; from Frontinus to the Renaissance and beyond**. Roma: Insittuti Romani Finlandiae. Vol, nº 31 (2004), pp. 116-141 (p.140).

²² BAZZANA, André & MEULEMEESTER, Johnny – **La Noria, l’aubergine et le fellah – Archéologie des espaces irrigués dans l’occident musulman médiéval (IX -XV)**. Ghent: Academia Press, 2009, pp. 229-230.

significativa da província de Al-Hoceïma é atravessada por esta área montanhosa, na qual nascem muitos dos cursos de água que vão descer as vertentes pelos vales mais recônditos e ganhar maior expressão nas áreas mais planas, junto à área costeira, onde desaguam estes *oueds*.

Nas regiões marcadas por um relevo muito acentuado, as comunidades locais trabalharam o solo de forma intensa e contínua e, graças ao seu esforço, conseguiram transformar a paisagem serrana numa infinidade de pequenas parcelas agrícolas organizadas em socalcos que se encontram posicionados nos terços intermédio e inferior da montanha. Aqui, pode verificar-se uma prática agrícola de *regadio* que é conseguida graças a um sistema de condução de água muito laborioso e dependente da cooperação de todos os membros destas pequenas comunidades rurais. Trata-se de um sistema fascinante que beneficia da gravidade para o desenho complexo de uma rede de levadas de distribuição de água com origem no seu desvio de uma determinada fonte. A partir de uma nascente, de um açude, ou de um reservatório, a montante, este precioso líquido é encaminhado através de um canal principal, construído com uma pequena inclinação, de modo a possibilitar a condução da água ao longo de centenas ou milhares de metros até à parcela agrícola. Chegado a este espaço, o canal multiplica-se numa complexa rede composta por canais principais, secundários e *regos*, que vão permitir abastecer com água todas as pequenas parcelas aqui presentes. Para que isso aconteça, torna-se necessário implementar desvios temporários em pontos cruciais. Estes desvios e os consequentes turnos de rega – períodos do dia em que a água é utilizada para regar determinada parcela – encontram-se definidos e são previamente estabelecidos pelos membros da comunidade local que incluem, como é evidente, todos os hortelões.

Nos contextos montanhosos também se pode verificar a presença do *agelmam* que, no dialeto *tamazigh*, indica uma cavidade natural onde a água se encontra acumulada. Todavia, as populações locais também usam esta designação para mencionar bacias artificiais escavadas no solo que servem para armazenar este precioso líquido²³. Estas podem ser subdivididas em três tipologias:

- a. *Agelmam* de nascente
- b. *Agelmam* de jusante
- c. *Agelmam* de chuva



Figura 2– Representações dos diferentes tipos de *agelmam*. À esquerda um *agelmam* junto a uma nascente, no centro, um *agelmam* integrado numa horta, a jusante da nascente e, à direita, um *agelmam* de grande dimensão que permite capturar a água da chuva. Fotografias elaboradas pelo autor.

²³ No *tamazigh* falado no Rife o termo *sharij* (reservatório) só é aplicado para mencionar elementos construídos que permitem reter água e que possuem paredes laterais de alvenaria, como é o caso dos tanques.

Existem nascentes onde a água brota de forma constante e numa quantidade tal que rapidamente se forma um riacho. Noutros casos, o fluxo é irregular e substancialmente menor, ficando a água acumulada numa pequena bolsa natural ou artificial, conhecida também como *agelmam*. Os exemplares que se encontram junto a aldeias ou caminhos foram alvos de intervenção antrópica e sobre estes assenta agora uma estrutura construída de modo tradicional (com pedra, terra e madeira) ou de forma mais moderna (com betão), que funciona como um resguardo para o *agelmam*. Já naqueles que se encontram isolados apenas é colocado um tubo plástico que encaminha a água até ao local desejado.

Nas regiões montanhosas é comum observar estreitas hortas estruturadas num regime de socalcos. Um número significativo destas áreas cultivadas encontra-se associado, integrando um vasto conjunto. Todavia, existem outras que ocorrem de forma isolada, surgindo pontualmente no fundo das montanhas, próximas de um pequeno curso de água. Estes minúsculos terraços são irrigados por via de um pequeno *agelmam* que se encontra a uma cota superior e que recebe a água de montante que é ali depositada e, mais tarde, encaminhada até à parcela. No passado, a água era recebida e encaminhada por intermédio de regos rudimentares escavados na terra, no entanto, estes foram substituídos por tubos plásticos que realizam um transporte mais eficaz, evitando a perda deste precioso líquido. O referido *agelmam* possui um carácter muito rudimentar, uma vez que consiste numa simples concavidade escavada na terra pelo hortelão. Contudo, atualmente alguns destes reservatórios já apresentam uma superfície coberta com plástico, permitindo conservar a água ao impedir a sua infiltração no solo.

Longe dos cursos de água, nos terços intermédio e superior da montanha, pode verificar-se a presença de grandes reentrâncias escavadas no solo (em alguns casos forradas com plástico) que permitem armazenar a água da chuva ou de uma torrente. Esta constitui a terceira tipologia de *agelmam*, e a água aqui armazenada é conduzida até às parcelas quando o orifício que se encontra junto à sua base é destapado.

Nas regiões mais próximas da costa surgem algumas áreas de planície ladeadas por colinas proeminentes e atravessadas por *oueds* que rasgam os vales. Estes espaços são bastante propícios à agricultura e, atualmente, podem ser observados múltiplos talhões com culturas de *sequeiro* e de *regadio* que garantem a subsistência das comunidades locais. Apesar das parcelas se encontrarem tendencialmente próximas destes cursos de água sazonais, a humidade do solo não é suficiente para garantir a viabilidade de algumas culturas e, por isso, os agricultores precisaram de construir poços e recorrer a aparelhos de elevação que permitem erguer água a partir do aquífero subterrâneo. É por esse motivo que nestas regiões podem ser observados centenas de poços circulares que pontuam a paisagem e garantem o acesso a água potável para a agricultura, e mesmo para uso doméstico. Nas aldeias, os sistemas de saneamento e fornecimento de água são ainda raros e, por isso, os poços públicos tornaram-se elementos essenciais de acesso de água às comunidades locais. A tarefa de a recolher para o domicílio parece encontrar-se a cargo das mulheres que, no poço, encontram um dos objetos mais importantes do seu quotidiano: vêem nele satisfeita a necessidade fundamental de água, assim como a oportunidade de momentos de interação social.

As noras do círculo de Bni Boufrah

O norte de Marrocos caracteriza-se por um relevo acidentado na zona litoral, pautado por elevações perpendiculares à faixa costeira que delimitam os vales agrícolas rasgados pela passagem dos *oueds*. Nas periferias destes cursos de água temporários que atravessam as

comunas de Bni Boufrah e de Bni Ittof (Senada) é possível verificar a presença de algumas *noras*, sendo que existiram, no passado, muitas outras. Este facto é colocado em evidência pelo elevado número de vestígios encontrados na região e pelos relatos de André Bazzana e de Johnny de Meulemeester²⁴ que atestam a presença de *noras* no vale



Figura 3 – Vista sobre um conjunto (*mdāra-ndāra*) equipado com uma nora (já muito degradada), Senada, Al-Hoceïma. Fotografia elaborada pelo autor.



Figura 4 – Vista sobre um conjunto (*mdāra-ndāra*) em que o dispositivo já não existe. No seu lugar funciona uma bomba elétrica alimentada por um cabo elétrico (à esquerda), Bni-Boufrah, Al-Hoceïma. Fotografia elaborada pelo autor.

²⁴ BAZZANA, André & MEULEMEESTER, Johnny – *La Noria, l’aubergine et le fellah – Archéologie des espaces irrigués dans l’occident musulman médiéval (IX -XV)*. Ghent: Academia Press, 2009, p. 315.

do *oued* Mestâsa nos séculos XIII e XIV e por Peter Löwe²⁵ que menciona a sua presença no vale de Bni Boufrah. Neste círculo administrativo, os dispositivos existentes pertencem todos ao mesmo grupo tipológico, tratando-se de *noras de eixo curto* construídas em madeira²⁶ e associadas a um conjunto conhecido em Marrocos por *mdârandâra*²⁷ que é composto por uma plataforma elevada, picadeiro, poço retangular e tanque quadrangular. Em alguns casos, acresce ao referido conjunto, um anexo que surge do solo que permite aceder a uma cota inferior do poço, presumivelmente, ao nível a que a água se encontrava.

Estes conjuntos encontram-se inseridos em terrenos de planície, onde o lençol freático está relativamente próximo da superfície, podendo a sua implantação ocorrer em qualquer local da propriedade agrícola, inclusivamente junto à sua entrada²⁸. Depois do poço retangular²⁹ ter sido escavado e consolidado com alvenaria de pedra, a terra retirada das profundezas é usada para construir a plataforma quadrangular (com cerca de um metro de altura) e o dispositivo é colocado no seu centro (parcialmente sobre a boca do poço) de modo que esteja elevado em relação à restante parcela. Junto aos vértices desta *colina* podem ser observadas árvores (por vezes de fruto) que permitem sombrear o equipamento de madeira e o espaço onde o animal de carga realizava o seu percurso circular³⁰. Este era o responsável por acionar a *nora*, caminhando em torno do dispositivo num ritmo constante que exigia um esforço regular. Isto permitia que o animal trabalhasse de forma ininterrupta por longos períodos³¹, erguendo água do lençol freático até à superfície de forma contínua. Depois de elevada, esta era conduzida, por intermédio de um canal, até ao tanque quadrangular³² onde ficava depositada por breves momentos até sair por um pequeno orifício feito ao nível do solo. A horta era regada à medida que a água ia sendo encaminhada pelos canais, previamente delineados e escavados na terra, que possuíam uma ligeira inclinação para permitir, simultaneamente, que a água corresse até aos limites da área plantada e que a sua velocidade fosse suficientemente lenta para que as culturas pudessem absorvê-la à medida que ia passando.

Em torno da *nora* caminhava o animal de carga que, vendado, aciona o dispositivo. Sobre o seu corpo assenta uma canga amarrada à *almanjarra*, uma barra de tração horizontal³³

²⁵ LÖWE, Peter – **Animal Powered Systems: An Alternative Approach to Agricultural Mechanization**. Braunschweig: Vieweg and Sohn, 1986, p.51.

²⁶ As *noras* eram construídas com a madeira disponível na região, entre elas poderiam estar o marmeleiro, a zambujeiro, a azinheira verde, a acácia, entre outras. DELPECH [et al.], 1997, *apud* BENJELLOUN, Ghita – **L'irrigation des jardins medievales au Proche-Orient : Heritage et innovations**. Université Lumière Lyon 2, Ecole doctorale : Sciences sociales, 2013. Vol. 1. 266 pp (p.60). Tese de doutoramento em línguas, história e civilizações do mundo antigo.

²⁷ COLIN, George – La noria marocaine et les machines hydrauliques dans le monde arabe. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l'institut des hautes études marocaines**. Rabat : Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp.22-60 (pp. 24-25).

²⁸ *Ibid* (p.24).

²⁹ Estes poços de formato retangular possuem cerca de 1 a 1,50 metros de largura, enquanto que o seu comprimento oscila entre os 3 e os 4 metros.

³⁰ COLIN, George – La noria marocaine et les machines hydrauliques dans le monde arabe. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l'institut des hautes études marocaines**. Rabat : Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp.22-60 (p. 24).

³¹ LÖWE, Peter – **Animal Powered Systems: An Alternative Approach to Agricultural Mechanization**. Braunschweig: Vieweg and Sohn, 1986, p.51.

³² Todos os tanques estudados possuíam cerca de 4 metros de lado, sendo que a altura poderia variar um pouco (entre os 60 e os 90 cm). Resultando numa capacidade que variava entre os 9,6 e os 14,4m³.

³³ Conhecida pela comunidade *Amazigh* como lamejar e pelos árabes de Marrocos como *mzarr* (palavra que deriva do termo português *almanjarra*) COLIN, George – La noria marocaine et les machines hydrauliques

que permite ligar o animal ao eixo vertical do dispositivo, fazendo com que o movimento da primeira seja transmitido ao segundo³⁴.



Figura 5 – À esquerda, suporte inferior do eixo vertical. À direita, suporte superior desse mesmo eixo e restante aparelho, propriedade de Yusuf e localizada em Bni-Boufrah, Al- Hoceïma. Fotografias elaboradas pelo autor.

Este robusto eixo vertical³⁵ está amparado, na sua metade superior, por uma canga³⁶ que é suportada por uma estrutura de madeira. A primeira permite que este rode e que esteja, simultaneamente, apoiado; a segunda, onde se encontra presa a canga, dá estabilidade ao dispositivo. Já na parte inferior, o eixo encontra-se equipado com uma ponta de ferro arredondada que assenta sobre uma pedra onde está escavada uma pequena cavidade. Para além de suportar o eixo vertical, o encaixe também permite que este rode sobre si próprio.

dans le monde arabe. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l'institut des haute études marocaines**. Rabat: Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp.22-60 (p.26).

³⁴ Apesar de não ter sido possível verificar a seguinte informação no local, autores como Thorkid Schiøler atestam que para além da almanjarra, existia uma outra barra horizontal presa ao eixo. SCHIØLER, Thorkid – **Roman and Islamic Water-Lifting Wheels**. Odense: Odense University Press, 1973, pp. 18-19. Esta, mais fina, era onde estava amarrada a rédea que conduzia o animal vendado pelo percurso circular, o que significa que à medida que a almanjarra avançava e fazia girar o eixo vertical, o movimento era repercutido a esta barra mais fina que também avançava, puxando a rédea e obrigando o animal a acompanhar o movimento e, conseqüentemente, a renovar este processo (cíclico).

³⁵ Conhecida pela comunidade local *Amazigh* como *waraf* e pelos árabes de Marrocos como *sâre*. COLIN, George – La noria marocaine et les machines hydrauliques dans le monde arabe. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l'institut des haute études marocaines**. Rabat : Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp.22-60 (pp.25-26).

³⁶ Os locais chamam-lhe *sannâq*. *Ibid* (p.26).



Figura 6 – Roda de água fixada ao eixo horizontal. Nesta imagem é ainda possível observar os seus longos dentes que em tempos seguraram a corrente de alcatruzes e, simultaneamente, interagiam com os pinos da *roda lanterna*. Fotografia elaborada pelo autor.

Fixado a este eixo existe uma roda horizontal (*roda lanterna*)³⁷ que acompanha o seu movimento de rotação. Esta é composta por dois *aros*³⁸ que se encontram conectados por pinos³⁹ ligeiramente cônicos. Cada *aro* é construído por cinco a sete peças de madeira curvilíneas⁴⁰, entalhadas e unidas por juntas de ferro⁴¹. Além disso, cada *aro* está estruturado com dois *raios*⁴² (duas ripas de madeira cujo comprimento é igual ao diâmetro exterior do aro) que são colocadas de forma a cruzarem e se encontrarem no centro. Esta interseção acontece sob o eixo vertical, no qual são feitas quatro aberturas (duas para cada aro) por onde passam os dois *raios* que se bisetam. Dado que os orifícios são feitos tendo o dobro da altura dos *raios*, depois destes estarem bem colocados são cravados nas aberturas, permitindo assim que a roda horizontal fique bem fixa ao eixo vertical⁴³. O mesmo método é utilizado para construir e prender a pesada *roda de água* (vertical),⁴⁴ de

³⁷ Conhecida em Marrocos como *fnár* ou *fran*, que significa farol/lanterna. *Ibid* (p.25).

³⁸ O termo *sulla* designa estas circunferências de madeira para os *Imazighen*. Já para os árabes estas chamadas *dôr* ou *tára*. *Ibid*.

³⁹ Conhecidos entre os *Imazighen* como *korepar* e pelos árabes como *múzgel*, pl. *mgazêl*. *Ibid*.

⁴⁰ Mencionadas como *gânba*, no trabalho de Georges Colin. *Ibid*.

⁴¹ *Ibid*; SCHIØLER, Thorkid – **Roman and Islamic Water-Lifting Wheels**. Odense: Odense University Press, 1973, p. 19.

⁴² Conhecidos em Marrocos como *sleb*, pl. *solbân*. COLIN, George – La noria marocaine et les machines hydrauliques dans le monde arabe. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l'institut des haute études marocaines**. Rabat : Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp.22-60 (pp.25-26).

⁴³ SCHIØLER, Thorkid – **Roman and Islamic Water-Lifting Wheels**. Odense: Odense University Press, 1973, p. 19.

⁴⁴ Conhecida como *rawese* na língua *Amazigh* falada localmente e como *tsāi*, *sāri*, *hdāsi* ou *tnāsi* pelas pessoas inquiridas por Georges Colin – La noria marocaine et les machines hydrauliques dans le monde arabe. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l'institut des haute études marocaines**. Rabat :

apenas um aro. Esta encontra-se suspensa, suportada pelo eixo horizontal⁴⁵ cujo tamanho é sensivelmente equivalente à largura da boca do poço (com cerca de 1,5 metros).

Ao mover a *almanjarra*, o animal vai fazer com que o eixo vertical vá girando sobre si próprio. Fixa ao referido eixo, a *roda lanterna* vai repercutir o seu movimento de rotação, transmitindo-o à *roda de água* por intermédio da interação dos *pinos* da primeira com os *dentés* da segunda. Esta última, para além de estar em contacto com a roda horizontal, também suporta a *corrente de alcatruzes*, o que significa que à medida que o movimento lhe vai sendo comunicado, a própria corrente se vai deslocando.

Tendo como base as descrições de Abû-l-Khayr⁴⁶, sabe-se que as *correntes de alcatruzes* eram compostas por duas longas cordas paralelas que se encontravam distanciadas em função do diâmetro dos seus recipientes⁴⁷, podendo ser executadas com ramos entrelaçados de murta, romãzeira, marmeleiro, ou com corda de palmeira anã⁴⁸. Todavia, nenhum dos exemplares estudados parece ter conservado a corrente original. O estado de deterioração destes dispositivos é muito significativo e, mesmo naqueles que estão mais bem conservados, nota-se que a corrente já não existe. No seu lugar parece ter sido colocada uma corda com baldes plásticos acoplados.

As *noras* identificadas nesta área parecem ter estado associadas unicamente à irrigação da parcela onde se inserem. Contudo, também existe a possibilidade de terem sido partilhadas por vários agricultores, de acordo com regras que definiam (por sorteio) o período em que cada um tinha o direito à sua utilização⁴⁹. A segunda hipótese é atestada num documento (*la fatwa*) analisado por Lagardère que menciona as leis aplicáveis às *noras* do Magreb e do Al-Andaluz, durante a Idade Média⁵⁰.

Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp.22-60 (p.28). Adicionalmente, Ibn al' Awwâm recomenda que esta roda seja muito espessa e construída de madeira pesada. Cf. TRABELSI, Bouraoui – L'eau dans la littérature agronomique arabo-byzantine. In HARFOUCHE, Romana & POUPET, Pierre (eds.) – **Du Mont Liban aux Sierras d'Espagne. Sols, eau et sociétés en montagne : Autour Du Projet Franco-Libanais CEDRE "Nahr Ibrahim"**. Oxford: Archaeopress, 2015, pp.195-206 (p.204).

⁴⁵ Este é lembrado pela comunidade de Bni Boufrah que o denomina com o termo *rakede*. Já as fontes de Georges Colin referem-se a este elemento pelo nome de *râged* ou *lefta*. COLIN, George – La noria marocaine et les machines hydrauliques dans le monde arabe. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l'institut des hautes études marocaines**. Rabat : Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp.22-60 (p. 28).

⁴⁶ BAZZANA, André, GUICHARD, Pierre, MONT2EMESSIN, Yvon – L'hydraulique agricole dans Al-Andalus : données textuelles et archéologiques. **L'homme et l'eau en Méditerranée et au Proche-Orient. IV. L'eau dans l'agriculture, Séminaire de recherche 1982-1983 et journées des 22 et 23 octobre 1983**. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1987, pp. 57-76 (p.67).

⁴⁷ Conhecidos na região pelo termo *aqôdâs*, pl. *iqôdâsën*. COLIN, George – La noria marocaine et les machines hydrauliques dans le monde arabe. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l'institut des hautes études marocaines**. Rabat : Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp.22-60 (p. 29).

⁴⁸ COLIN, George – La noria marocaine et les machines hydrauliques dans le monde arabe. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l'institut des hautes études marocaines**. Rabat : Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp.22-60 (p.28).

⁴⁹ BAZZANA, André & MEULEMEESTER, Johnny – **La Noria, l'aubergine et le fellah – Archéologie des espaces irrigués dans l'occident musulman médiéval (IX -XV)**. Ghent: Academia Press, 2009, p.102.

⁵⁰ Consultar BAZZANA, André & MEULEMEESTER, Johnny – **La Noria, l'aubergine et le fellah – Archéologie des espaces irrigués dans l'occident musulman médiéval (IX -XV)**. Ghent: Academia Press, 2009, p.102 e [documento V].

Ao longo deste trabalho foram encontrados dispositivos (ou vestígios) em parcelas com áreas que variam entre os 2000 m² e os 6000 m²⁵¹. Contudo, em alguns casos, o perímetro irrigado pelo aparelho não parecia abranger toda a propriedade. É importante ter em conta que muitas destas parcelas pertenciam a famílias que as utilizavam para uma agricultura de subsistência, procurando ter alguma diversidade de produtos hortícolas que enriquecessem a sua dieta. Na prática, isto resulta numa grande diversidade de culturas plantadas, sendo que alguns talhões do terreno estavam dedicados a culturas de sequeiro (que dependem pouco de uma rega artificial), enquanto noutros predominavam culturas de regadio abastecidas com água elevada pela *nora*.

Considerações finais

Concluindo, a maioria dos dispositivos e das técnicas de irrigação utilizadas nesta zona de Marrocos provêm, originalmente, das regiões mais orientais do Mediterrâneo, onde desde cedo as civilizações procuraram pôr em prática uma agricultura regada que permitisse contornar as condições naturais. Este património foi transmitido ao longo dos séculos por rotas comerciais, de peregrinação⁵² e, sobretudo, pelas civilizações que contactaram com o ocidente e com o oriente mediterrâneo e que se estabeleceram nestas regiões. Aos romanos e aos árabes deve-se a importação nas áreas mais ocidentais dos dispositivos de irrigação, sendo que os segundos tiveram um papel fundamental na introdução de novas espécies vegetais vindas do extremo oriente e passíveis de ser aclimatizadas graças aos sistemas que garantem a presença de água nas estações quentes e secas. Todavia, é importante mencionar que a introdução destas culturas e das especificidades da prática agrícola que lhe está associada se deveu menos aos constrangimentos das condições climáticas e mais à vontade das comunidades que, desde o século IX/X, procuraram recriar as paisagens orientais no ocidente⁵³.

Na área do Rife, atualmente integrada na província marroquina de Al-Hoceïma, é possível verificar uma grande variedade de sistemas de irrigação que se encontram adaptados a contextos geográficos e a subunidades da paisagem particulares. Nas zonas de planície aluvial, que se encontram ladeadas por cerros de dimensões consideráveis e atravessadas por cursos de água temporários (*oueds*), existe um grande número de poços, muitos dos quais se encontram equipados com dispositivos que permitem elevar a água existente no aquífero subterrâneo. É aqui que se encontram as *noras* que, até recentemente, estiveram em funcionamento. Por outro lado, nas zonas onde predomina um ambiente de montanha, nas subunidades de paisagem que incluem áreas com um relevo acidentado, o número de poços é diminuto e os dispositivos de irrigação existentes funcionam tendo em consideração a força gravítica. Aqui encontram-se alguns reservatórios rudimentares escavados na terra (*agelmam*), mas são os canais que verdadeiramente se destacam na região e estruturam as áreas regadas. Nas zonas montanhosas do Rife existem grandes sistemas de canais, autênticas redes que permitem irrigar centenas de parcelas estruturadas em socacos e cujo funcionamento depende de uma desenvolvida organização social.

51 Também Peter Löwe menciona números semelhantes. Segundo este autor os aparelhos presentes nesta região poderiam irrigar parcelas cujo tamanho oscilava entre os 1000 m² e os 5000 m². LÖWE, Peter – **Animal Powered Systems: An Alternative Approach to Agricultural Mechanization**. Braunschweig: Vieweg and Sohn, 1986, p.50.

52 BAZZANA, André & MEULEMEESTER, Johnny – **La Noria, l'aubergine et le fellah – Archéologie des espaces irrigués dans l'occident musulman médiéval (IX -XV)**. Ghent: Academia Press, 2009, p.28.

53 *Ibid*, p.438.

Nos dias que correm os sistemas de irrigação em zonas montanhosas ainda sobrevivem, embora tenham sido alvo de adaptações recentes que os tornaram mais eficientes. As tradições administrativas que gerem a repartição e a utilização dos canais ainda se conservam, sendo conhecidos alguns casos em que os regimes foram revistos e adaptados. No caso das planícies a situação é muito diferente. Aqui, as inovações tecnológicas mais recentes, primeiro as bombas acionadas por um motor a combustão e, depois, as bombas elétricas conquistaram o espaço dos aparelhos tradicionais. A disseminação destas novas tecnologias de elevação contribuiu decisivamente para que a *noria* se tornasse um aparelho obsoleto, o que ditou o seu abandono e, em alguns casos, a sua destruição. Atualmente ainda subsistem alguns exemplares que apresentam um estado de degradação considerável. Brevemente, também estes aparelhos irão sucumbir à passagem do tempo e dos processos naturais (isto se a atividade antrópica não se antecipar), tornando a sua existência numa memória de um património associado a uma tradição hidroagrícola centenária que, atualmente, já não parece ter lugar neste mundo.

Bibliografia

BAZZANA, André, GUICHARD, Pierre, MONTEMESSIN, Yvon – L’hydraulique agricole dans Al- Andalus : données textuelles et archéologiques. **L’homme et l’eau en Méditerranée et au Proche-Orient. IV. L’eau dans l’agriculture, Séminaire de recherche 1982-1983 et journées des 22 et 23 octobre 1983.** Lyon : Maison de l’Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1987, pp. 57-76.

BAZZANA, André & MEULEMEESTER, Johnny – **La Noria, l’aubergine et le fellah – Archéologie des espaces irrigués dans l’occident musulman médiéval (IX -XV).** Ghent : Academia Press, 2009.

BENJELLOUN, Ghita – **L’irrigation des jardins medievaux au Proche-Orient : Heritage et innovations.** Université Lumière Lyon 2, Ecole doctorale : Sciences sociales, 2013. Vol. 1. 266 pp. Tese de doutoramento em línguas, história e civilizações do mundo antigo.

COLIN, George – La noria marocaine et les machines hydrauliques dans le monde arabe. **Hespéris : Archives berbères et Bulletin de l’institut des haute études marocaines.** Rabat : Institut des hautes études marocaines. Vol. n° XIV (1932), pp.22-60.

DIAS, Jorge & GALHANO, Fernando – **Aparelhos de Elevar a Água de Rega.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

EL FAÏZ, Mohammed – **Os Mestres da Água: História da Hidráulica Árabe.** Olhão: Universidade do Algarve, 2018.

FRAENKEL, Peter – **Water Lifting Devices.** Roma: Food and Agriculture organization of the United Nations. 1986.

LÖWE, Peter – **Animal Powered Systems: An Alternative Approach to Agricultural Mechanization.** Braunschweig: Vieweg and Sohn, 1986.

RODRIGUES, Ana & MERLOS ROMERO – Noras, norias and technology of use. In RODRIGUES, Ana & TORIBIO MARÍN, Carmen (eds.) – **The History of Water Management in the Iberian Peninsula between 16th and 19th century**. Switzerland: Birkhäuser, 2020, pp. 331-350.

SCHIØLER, Thorkid – **Roman and Islamic Water-Lifting Wheels**. Odense: Odense University Press, 1973.

TRABELSI, Bouraoui – L'eau dans la littérature agronomique arabo-byzantine. In HARFOUCHE, Romana & POUPET, Pierre (eds.) – **Du Mont Liban aux Sierras d'Espagne. Sols, eau et sociétés en montagne : Autour Du Projet Franco-Libanais CEDRE "Nahr Ibrahim"**. Oxford: Archaeopress, 2015, pp.195-206.

WILSON, Andrew – Classical water technology in the early Islamic world. **Technology, ideology, water; from Frontinus to the Renaissance and beyond**. Roma: Insittuti Romani Finlandiae. Vol, n° 31 (2004), pp. 116-141.

YANNOPOULOS, Stavros [*et al.*] – Evolution of Water Lifting Devices (Pumps) over the Centuries Worldwide. **Water**. Basel: MDPI. Vol n° 7 (2015), pp. 5031-5060.

As termas da *villa* romana da Tourega: um sítio patrimonial em risco

Ana Figo

Escola de Ciências Sociais, Universidade de Évora
acdfigo@gmail.com

André Carneiro

Departamento de História da Universidade de Évora; CHAIA/UÉ; CECH/FLUC
ampc@uevora.pt

Sofia Aleixo

CHAIA/IHC-CEHCi/DArq, EArtes, Universidade de Évora
CHAM-SLHI, FCSH – Universidade Nova de Lisboa
saleixo@uevora.pt

Resumo: O tema de investigação que aqui se apresenta surge no âmbito de uma dissertação de mestrado em curso que utiliza o complexo termal da *villa* romana da Tourega, localizada no concelho e distrito de Évora, e classificada como Sítio de Interesse Público desde 2012, para argumentar sobre o seu valor patrimonial. Com proximidade à rede viária romana, uma adequada e privilegiada implantação em termos da paisagem envolvente e recursos, e com uma dimensão significativa, as termas da Tourega suscitam a ideia de existência de uma antiga *villa* com grande potencial produtivo. Habitada, no séc. III d.C., por uma família com cargos profissionais diretamente relacionados com o Senado Romano, esta seria uma *villa* particularmente relevante, destacando-se pela sua importância e emanando através das suas paredes, dos seus mosaicos e de toda a sua arquitetura o poder económico que existiria. Com base nestes aspetos, apresentam-se considerações acerca da importância destas ruínas e o seu estado de conservação, argumentando-se a necessidade da salvaguarda dos seus valores patrimoniais.

Palavras-chave: Termas, Romano, Tourega, Património, Salvaguarda

Introdução

A presente investigação apresenta as ruínas do complexo termal da *villa* romana da Tourega, um relevante testemunho do património histórico, arqueológico e arquitetónico do concelho de Évora. Pretende-se argumentar sobre o valor patrimonial destas ruínas, explorando os conceitos de valor patrimonial em sítios arqueológicos. Com base na descrição da investigação que foi desenvolvida sobre a *villa* até aos dias de hoje, procuram-se explorar ideias relacionadas com o potencial deste sítio na sua época, enquanto elemento de uma paisagem envolvente. Por fim, propõe-se uma reflexão sobre o seu estado atual de conservação e sugere-se a posterior sensibilização para a salvaguarda deste sítio romano. Para isso, irão ser abordados e desenvolvidos conceitos como o valor histórico e patrimonial, princípios de salvaguarda e conservação do património, e defendida a aplicação dessas ideias como necessária para a preservação deste sítio para as gerações futuras.

Enquadramento geográfico, morfológico e geológico do local

A *villa* romana da Tourega fica situada na União de Freguesias de Nossa Senhora da Tourega e Nossa Senhora de Guadalupe, no concelho e distrito de Évora. A 15km para oeste da sede do concelho, este sítio encontra-se próximo da E.N. 380, que liga Évora a Alcáçovas. De acordo com a Carta Militar de Portugal de 1976, o complexo localiza-se nas seguintes coordenadas – N 38°30'7,0261" \ W 8°1'41,91324" (sistema WGS86, formato GMS) (ver Figura 1).



Figura 1 - Localização da *villa* romana da Tourega (asterisco vermelho). Fonte: Carta Militar Portuguesa, folha 459, escala 1:25 000.

Com base nas *Memórias Paroquiais de 1758* é possível enquadrar a freguesia de Nossa Senhora da Tourega relativamente às suas freguesias vizinhas, sendo que da parte do “Nascente tem a freguezia da Sé de Évora (...)”, da parte do Norte a freguesia de S. Matias, a Poente “Ihe ficão a freguezia de Nossa Senhora da Boa Fé e a de S. Brissos (...)”¹, a Sul a freguesia de São Brás do Regedouro e a Sudeste a vila de Aguiar e S. Marcos da Abóbada. O orago desta freguesia é Nossa Senhora da Assunção de Tourega, nome que, segundo *Memórias Paroquiais*, surgiu através da existência de uma suposta antiga cidade que se situava na atual freguesia da Tourega e que teria como designação Tourigia, sendo que, à altura das *Memórias*, o local se chamaria Ourega².

Situada na antiga *Ebora Liberalitas Iulia* (atual cidade de Évora), junto a uma via romana que tinha como destino *Salacia* (Alcácer do Sal) e a 5km de outra via romana em direção a *Pax Iulia* (atual Beja), esta *villa* demonstra proximidade a importantes vias de comunicação, entendendo-se assim como em posição estratégica face a transporte e acessibilidades. Relativamente à via *Ebora-Salacia*, Francisco Bilou afirma que, através de uma linha reta “entre Évora e a zona do marco miliário ereto” seria possível constatar que “o alinhamento da via não estava “refém” da *villa* romana da Tourega e que uma boa parte do percurso não se situaria sobre a atual estrada de Alcáçovas, mas algures entre as herdades do Barrocal e Monte das Flores”³. Tal como outras *villae* romanas do território português, e seguindo os cânones clássicos, a *villa* encontra-se “instalada num ponto ligeiramente elevado em relação aos campos circundantes e perto dum curso de água (...)”⁴.

Sobre o contexto geológico, a fim de enquadrar de modo integral o sítio, a freguesia de Nossa Senhora da Tourega encontra-se localizada numa área onde predomina o quartzodiorito e granodiorito de grão médio, não porfiroide, uma rocha eruptiva de idade hercínica. Do mesmo período geológico, existem três pequenas manchas de gabro e diorito, uma a noroeste, com o topónimo Cabanas, e a sudoeste, perto da ribeira de Valverde e da linha férrea do Tojal, onde se regista também uma nascente. Para além destas características, existe igualmente alguma presença de rochas filonianas. Entre a ribeira de Valverde e a Estrada Nacional localizam-se depósitos de cascalheiras, do período Cenozóico (ver Figura 2).

¹ GRILO, Maria Ludovina - O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão). **A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal**. Évora: Câmara Municipal de Évora. II Série, n.º 1 (1994-1995), p. 111.

² GRILO, Maria Ludovina - O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão). **A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal**. Évora: Câmara Municipal de Évora. II Série, n.º 1 (1994-1995), p. 112.

³ BILOU, Francisco – **O Sistema Viário Antigo na Região de Évora**, Lisboa: Editor Fernando Mão de Ferro, 1960, p. 45.

⁴ PINTO, Inês Vaz, VIEGAS, Catarina, DIAS, Luísa - *A villa romana da Tourega: umas termas em ambiente rural. Paisagens Arqueológicas a Oeste de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora / Divisão Cultural e Desportiva (1997), p. 73.

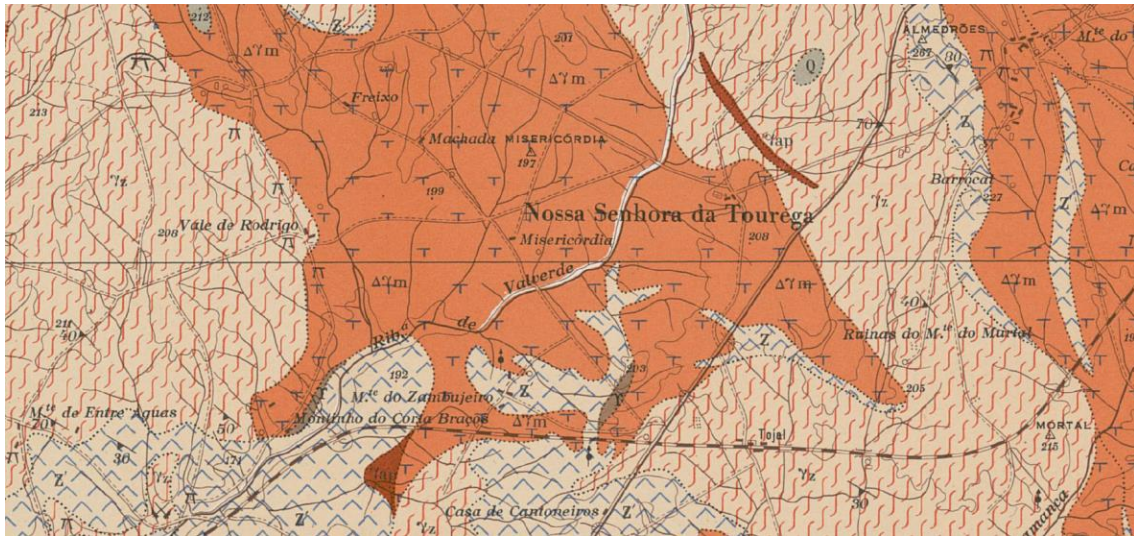


Figura 2 - Secção da zona de Nossa Senhora da Tourega. Fonte: Carta Geológica de Portugal, Folha 40-A, escala 1:50 000.

A rede hídrica tem um papel significativo para a implantação de termas. De facto, situada numa posição de cabeceira da bacia hidrográfica do rio Sado, a paisagem envolvente de Valverde é “drenada por uma rede hídrica do tipo dendrítico e de orientação Norte-Sul (...) [sendo que] os dois cursos de água principais, as ribeiras de Valverde e de Peramanca, apresentam caudal significativo, embora irregular”⁵, brotando toda uma vegetação ripícola ao longo destes troços hídricos.

Outro aspeto importante na interpretação do espaço e da paisagem da Tourega será o seu potencial agrícola, diretamente relacionado com o interesse romano na escolha de solos com boa aptidão para produção. Segundo *Memórias Paroquiais*, esta freguesia produzia com abundância “senteio, trigo e cevada, azeite (...)”⁶, sendo que todas as herdades seriam de boas pastagens. Para além desse facto, os solos desta área teriam também produções de vinho, nomeadamente nas quintas “que são Barrochal, Pomarinho, Valverde, da Ponta e das Almas (...)”, tanto que o Barrocal “só por si [daria] mais que nas outras todas desta freguesia”⁷.

Contextualização patrimonial da zona envolvente

A arqueologia neste território é conhecida há muito tempo, existindo referências desde o século XVI que comprovam os vários testemunhos deixados nesta freguesia e na sua envolvente. Desde os tempos pré-históricos com as antas do Barrocal e a Anta Grande do Zambujeiro, até à Época Moderna, passando pelo notável período romano, onde se destacam os vestígios do complexo termal da *villa* romana da Tourega, conhecidas antigamente como “as Martas” - “(...) mostram que foram antigamente lagos ou tanques

⁵ MASCARENHAS, José Manuel, BARATA, Filipe Themudo - **Preservando a Memória do Território, o parque cultural de Tourega/Valverde**. Évora: CEEM, 2002.

⁶ GRILO, Maria Ludovina - O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão). **A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal**. Évora: Câmara Municipal de Évora. II Série, n.º 1 (1994-1995), p. 117.

⁷ GRILO, Maria Ludovina - O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão). **A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal**. Évora: Câmara Municipal de Évora. II Série, n.º 1 (1994-1995), p. 117.

de banhos que uzavão os romanos (...)”⁸ -, a presença e fixação de populações foi sempre uma constante no território envolvente da *villa*.

A Igreja de Nossa Senhora da Assunção da Tourega constitui um dos elementos patrimoniais que se encontra mais próximo dos vestígios do complexo termal da *villa*, tendo sido o local onde foi encontrada, no séc. XVI por André de Resende, uma pedra tumular datada do século III d.C. que acabou por ser relacionada com a vivência da família de Quinto Júlio Máximo na *villa* romana, segundo interpretação da equipa arqueológica que escavou no local na década de 80 e 90 do séc. XX: “a *villa* romana pertenceu, nessa época e durante um período indeterminado, a uma família de ordem senatorial”⁹. Esta é uma igreja de planta retangular, com uma só nave e associada a outras edificações que atualmente são utilizadas como habitação particular. A arquitetura é bastante modesta, ainda assim destacam-se elementos como a portada de granito com uma inscrição de estilo renascença-popular (século XVI); a capela batismal, com uma pia de mármore (século XVI); o púlpito circular, de mármore (século XVII); e a capela-mor. Segundo descrição em *Memórias Paroquiais de 1758*¹⁰, é interessante observar que a imagem de Santa Comba se encontra no interior desta igreja, estabelecendo a possibilidade de ligação entre a Igreja e a Ermida de Santa Comba, que se encontra a poucos metros de distância. Importa igualmente referir que nesta igreja se encontraram alguns elementos que se poderão identificar como de época romana, podendo ter uma conexão direta com os vestígios da *villa* romana da Tourega, sendo eles “(...) treze colunas de pedra parda [granito?] e algumas de mármore com suas bases e capitéis que se diz forão dezenterradas deste sítio como tãobem huma pedra de mármore enforma de campa de sepultura, de que faz menção do P. Rezende (...)”¹¹.

A cerca de 300 metros da Igreja de Nossa Senhora da Assunção para o lado nascente estão as ruínas da Ermida de Santa Comba, mártir do Agiológio Lusitano juntamente com a sua irmã Anominata (séc. IV), que a tradição sacrificou neste sítio no ano 303 da era cristã, durante o governo do imperador Diocleciano. O pequeno edifício, voltado para oeste, apresenta afinidades barrocas e deve remontar aos finais do séc. XVI ou primórdios do imediato. É todo de alvenaria e apresenta, no frontispício e embebida na parede, uma cruz, a caveira e duas tábias. Da visita ao local, complementando uma notícia manuscrita da Freguesia da Tourega de 1736¹², é possível acrescentar que as janelas teriam grades de ferro e que na perspetiva de entrada se veria “o altar e a imagem da gloriosa Santa Comba”¹³ revestida de ouro e com o seu diadema de prata, colocada num nicho protegido

⁸ GRILO, Maria Ludovina - O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão). **A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal**. Évora: Câmara Municipal de Évora. II Série, n.º 1 (1994-1995), p. 113.

⁹ PINTO, Inês Vaz, VIEGAS, Catarina, DIAS, Luísa - A *villa* romana da Tourega: umas termas em ambiente rural. **Paisagens Arqueológicas a Oeste de Évora**. Évora: Câmara Municipal de Évora / Divisão Cultural e Desportiva (1997), p. 74.

¹⁰ GRILO, Maria Ludovina - O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão). **A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal**. Évora: Câmara Municipal de Évora. II Série, n.º 1 (1994-1995).

¹¹ GRILO, Maria Ludovina - O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão). **A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal**. Évora: Câmara Municipal de Évora. II Série, n.º 1 (1994-1995), p. 112.

¹² MANISOLA – **Notícia da Freguesia da Assumpção de Tourega, Termo de Évora, seu Distrito, e de tudo o mais que nele se contem**, Livraria de Manisola, 1736.

¹³ MANISOLA – **Notícia da Freguesia da Assumpção de Tourega, Termo de Évora, seu Distrito, e de tudo o mais que nele se contem**, Livraria de Manisola, 1736.

com vidro. Temos, por fim, referência de que existiria aqui um culto de romaria, e que já no século XVIII a Ermida se encontrava diminuta.

A poucos metros da Ermida de Santa Comba, encontra-se a Fonte de Santa Comba, descoberta, segundo *Memórias Paroquiais*, no ano de 1704 por “hum pobre romeiro que veyo visitar a Santa Comba”¹⁴. Este romeiro terá reparado num pequeno charco que se conservava por algum tempo. Devido às especiais propriedades daquela água – “levango agoa a varios doentes, forão evidentes os seus milagres (...)”¹⁵ – a devoção daquela fonte e Santa foram renovadas, o culto a Santa Comba e a romaria intensificou-se. À data das *Memórias Paroquiais* já estaria construída uma fonte no local onde o romeiro tinha descoberto o pequeno charco.

Segundo tradição lendária, a água desta fonte terá as suas propriedades milagrosas (curativas, sobretudo de doenças dos olhos) relacionadas com a morte de duas mártires, Santa Comba e sua irmã Anominata, que teriam sido degoladas pelo pretor das Espanhas, Daciano¹⁶, no século IV no exato local onde a fonte surgiu, o que justificará designar também este local como Cova dos Mártires¹⁷. Para além da Fonte de Santa Comba, encontra-se referência de outra fonte, que seria a “Fonte de Santa Innominata”¹⁸, ou seja, a Fonte de Santa Anominata ou Anonimata (?), irmã de Santa Comba. Esta fonte estaria a duzentos passos a norte da *villa* romana da Tourega e seria sempre perene. Sobre este elemento encontra-se escassa informação, sendo que Leite de Vasconcelos, ao transcrever o manuscrito de 1736¹⁹, descreve que esta fonte teria água que lhe vinha por um cano subterrâneo e correria “em um âmbito de feitio de fonte quadrado, e feitio de pedras de cantaria, estão já da agua carcomidas, para mostrar a sua antiguidade”²⁰. Leite de Vasconcelos afirma também que a Fonte de Santa Comba e a Fonte de Santa Anominata seriam “sagradas para os Romanos, e que o Christianismo as santificou também, relacionando-as de mais a mais uma com a outra”²¹.

Para além da existência da Anta Grande do Zambujeiro (uma das maiores da Península Ibérica) em Valverde, podem-se observar mais antas ao longo da herdade da Mitra e, inclusive, na herdade do Barrocal, a poucos quilómetros da *villa*, do lado oposto da estrada com destino a Alcáçovas. A quantidade e diversidade de monumentos aqui referidos, mesmo que fazendo parte de uma amostra do que existe a nível patrimonial na zona envolvente da *villa*, representam um potencial significativo em termos de

¹⁴ GRILO, Maria Ludovina - O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão). **A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal**. Évora: Câmara Municipal de Évora. II Série, n.º 1 (1994-1995), p. 113.

¹⁵ GRILO, Maria Ludovina - O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão). **A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal**. Évora: Câmara Municipal de Évora. II Série, n.º 1 (1994-1995), p. 113.

¹⁶ PEREIRA, Gabriel - **Estudos eborenses**, II vol., 2ª edição, Évora: Edições Nazareth, 1948, pp. 311-312.

¹⁷ Junta de Freguesia Nossa Senhora da Tourega - *N. Sr. da Tourega* [consult. Fev. 2023]. Disponível em <<http://www.evora.net/jfnstourega/historial.htm>>.

¹⁸ GRILO, Maria Ludovina - O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão). **A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal**. Évora: Câmara Municipal de Évora. II Série, n.º 1 (1994-1995), p. 113.

¹⁹ MANISOLA – **Notícia da Freguesia da Assumpção de Tourega, Termo de Évora, seu Distrito, e de tudo o mais que nele se contem**, Livraria de Manisola, 1736.

²⁰ VASCONCELOS, J. Leite de - Excursão archeologica ao Sul de Portugal – Alcacer e arredores – Torrão – Alcáçovas – Evora e vizinhanças. **O Arqueólogo Português**. 1ª série, vol. IV (1898), p. 133.

²¹ VASCONCELOS, J. Leite de - Excursão archeologica ao Sul de Portugal – Alcacer e arredores – Torrão – Alcáçovas – Evora e vizinhanças. **O Arqueólogo Português**. 1ª série, vol. IV (1898), p. 133.

património, em termos culturais e consequentemente em termos turísticos para esta freguesia. Esta relação e importância do património romano entre a freguesia de Nossa Senhora da Tourega, a freguesia de Valverde e a cidade de Évora, que foi cidade romana e se encontra classificada pela UNESCO como Património da Humanidade, exige sentido de responsabilidade de gestão patrimonial por parte da administração da cidade relativamente à preservação dos vestígios do passado.

As termas da *villa*

Apesar do complexo termal da *villa* romana da Tourega ter sido colocado a descoberto a partir do século XX, em séculos anteriores os seus vestígios despertavam já a atenção de alguns entusiastas da História, da Arqueologia e das Antiguidades, que acabaram por se tornar nos primeiros indivíduos a estudar a *villa* e toda a sua envolvência. Por isso, há que destacar a influência dos apontamentos de André de Resende, conhecido Humanista português e autor da descoberta, no séc. XVI, da inscrição tumular que refere uma alegada família proprietária da *villa* no séc. III; Manuel Severim de Faria, Cunha Rivara, José Leite de Vasconcelos, Gabriel Pereira, e Padre Manuel Fialho, escritor de obras sobre a cidade de Évora, sempre interessado pela arqueologia. As notas e referências destes autores contribuíram para uma identificação e descrição inicial do sítio, antes do mesmo ter sido estudado de modo aprofundado.

Embora na primeira metade do século XVI a sede da freguesia da Tourega tenha sido mudada para a aldeia de Valverde, a população continuou a enterrar os seus mortos no cemitério da Tourega, “razão pela qual se sentiu necessidade, nos anos 80, de o alargar”²². A proximidade das ruínas desta *villa* com o cemitério resultou no início de uma intervenção arqueológica de emergência em 1985, tendo continuidade em 1986 e 1987, acabando por demonstrar a importância deste sítio arqueológico. Segundo o relatório da equipa responsável pelas campanhas de escavação²³, quando foi decidido que não se alargaria o cemitério da Tourega, iniciou-se então o *Projeto de Investigação da Villa Romana da Tourega* da Universidade Lusíada²⁴. No âmbito deste projeto realizaram-se escavações anuais desde 1988 até ao ano de 1996, sendo financiadas pelo antigo Instituto Português do Património Arquitetónico (atual Direção Geral do Património Cultural), pela Universidade Lusíada e pela Fundação Calouste Gulbenkian e tendo como responsáveis Maria Luísa Ferrer Dias, Inês Vaz Pinto e Catarina Viegas, com o apoio logístico da Câmara Municipal de Évora e da Junta de Freguesia de Nossa Senhora da Tourega.

As campanhas de escavação arqueológica desenvolvidas entre 1985-1996 permitiram concluir que as primeiras estruturas do complexo termal datam de meados do séc. I d.C., mantendo-se a sua atividade e ocupação até finais do séc. IV d.C.²⁵. Foram colocados a descoberto cerca de 450m² de um complexo termal aparentemente duplo construído em

²² PINTO, Inês Vaz, VIEGAS, Catarina, DIAS, Luísa - A *villa* romana da Tourega: umas termas em ambiente rural. **Paisagens Arqueológicas a Oeste de Évora**. Évora: Câmara Municipal de Évora / Divisão Cultural e Desportiva (1997), p. 73.

²³ PINTO, Inês Vaz, VIEGAS, Catarina, DIAS, Luísa - A *villa* romana da Tourega: umas termas em ambiente rural. **Paisagens Arqueológicas a Oeste de Évora**. Évora: Câmara Municipal de Évora / Divisão Cultural e Desportiva (1997).

²⁴ Portal do Arqueólogo - *Villa Romana da Tourega* [consult. Fev. 2023]. Disponível em <<https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=sitios&subsid=57789>>.

²⁵ MASCARENHAS, José Manuel, BARATA, Filipe Themudo - **Preservando a Memória do Território, o parque cultural de Tourega/Valverde**. Évora: CEEM, 2002, p. 49.

três fases diferentes (ver Figura 3). Esta campanha tornou esta *villa* numa das únicas (se não a única) *villa* que se encontra a descoberto no concelho de Évora.



Figura 3 - Faseamento da construção das termas (1- 1ª fase; 2- 2ª fase; 3- 3ª fase). Fonte: PINTO, Inês Vaz, VIEGAS, Catarina, *As termas da villa romana da Tourega (Évora, Portugal)*, 2000.

Estado atual de conservação

No ano 1996 surgiram os primeiros sinais de interesse em ações de divulgação desta estação arqueológica, com a sua inclusão no Programa LIFE, Projeto “O homem, o Património, o desenvolvimento e o ambiente”, onde se elaboraria um projeto de musealização do complexo termal, com visita aberta ao público e integração em rotas arqueológicas, resultando na colocação de estruturas metálicas de circulação e painéis informativos. No mesmo ano existe registo de duas campanhas intensivas de restauro e conservação de estruturas degradadas no âmbito do mesmo programa, onde se efetuou a limpeza e desmatação da área escavada, a consolidação de estruturas e pavimento, reconstrução e restauro das estruturas, e a conceção de um sistema de drenagem para evitar a concentração de águas pluviais no interior das estruturas. Desde o ano 1996 até ao presente ano, este complexo não sofreu nenhuma outra ação de conservação e restauro, encontrando-se em progressiva degradação e caindo no esquecimento da comunidade, científica, local e internacional.

Após comparação entre registos fotográficos incluídos no Portal do Arqueólogo (sem data) e registos de autoria própria entre os anos de 2020 e 2023, é possível notar, para além do iminente risco de ruína das estruturas, as possíveis ameaças de que este bem patrimonial está constantemente a ser alvo (ver Figura 4). Além do fator climático, a falta de manutenção e restauro de argamassas que se encontram frágeis, constitui um elemento indutor da ruína pela sua exposição a elementos erosivos. O crescimento de vegetação infestante ao longo de todo o complexo termal, incluindo árvores de grandes dimensões, contribui para a progressiva desintegração das estruturas. Outra das ameaças será a presença de gado dentro da zona cercada, possibilitando a sua circulação em redor e por cima das estruturas. Estes vários fatores têm causado fissuras ou até mesmo a derrocada de alguns elementos estruturais em todo o complexo, tornando a *villa* romana da Tourega um local de aparente abandono e de difícil interpretação e compreensão de todo o espaço. A degradação deste local tem avançado a um ritmo elevado, facto observável em regulares visitas de campo num espaço inferior a um ano.

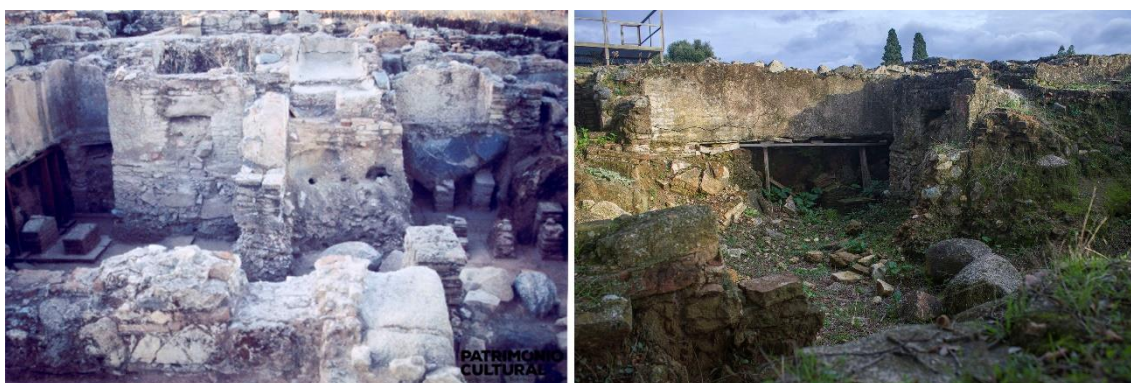


Figura 4 - Comparação entre registos fotográficos da mesma zona, perspetivas diferentes. 1ª imagem: Autoria da DGPC, sem data; 2ª imagem: Ana Figo, 2020.

Salvaguarda: valores em causa

Este é um complexo termal pertencente a uma antiga *villa* romana que, dada a sua proximidade a importantes vias romanas e a sua implementação em paisagem ideal segundo cânones clássicos - numa ligeira elevação da paisagem, perto de recursos hídricos e localizada em solos de boa aptidão agrícola -, seleciona uma localização estratégica. Para além desse fator, as suas características arquitetónicas - apresentando uma elaborada planta termal, existência de decoração em mosaicos e utilização de mármore - testemunham a beleza e poder económico que os proprietários da *villa* teriam, de acordo com os seus cargos de relevância (conforme pedra tumular de época romana encontrada nas imediações²⁶).

Para além de fatores internos à importância da *villa* romana da Tourega como elemento isolado, vale a pena sublinhar igualmente a proximidade que este sítio estabelece com uma diversidade de outros elementos do património, encontrando-se nas suas imediações a Igreja de Nossa Senhora da Assunção da Tourega, a Ermida de Santa Comba, a Fonte de Santa Comba e de Anominata, ruínas identificadas como um antigo Paço, e antas do Barrocal.

²⁶ Segundo transcrição de José Leite de Vasconcelos (1898), a família aqui descrita seria formada pelo pai, Quinto Júlio Máximo, questor da província de Sicília, tribuno da plebe, legado da província narbonense e nomeado pretor; os seus filhos, quadrúviro encarregues das estradas; e a mãe e mulher de família, Calpúrnia Sabina, que teria mandado fazer esta inscrição em honra do marido e filhos.

A fim de reconhecer o valor do sítio, foi publicado em Diário da República, a dezembro de 2012, a classificação da *villa* romana de Nossa Senhora da Tourega como Sítio de Interesse Público, sendo definida uma zona especial de proteção (ZEP) com, inclusive, uma zona *non aedificandi*, devido “ao valor estético e técnico intrínseco do bem, à sua conceção arquitetónica, urbanística e paisagística, à sua extensão e ao que nela se reflete do ponto de vista da memória coletiva, à sua importância do ponto de vista da investigação histórica e científica”²⁷. Conforme se pode ler, a delimitação desta ZEP “visa garantir a preservação das ruínas arqueológicas da *villa* romana, a salvaguarda de áreas de elevado potencial arqueológico localizadas na envolvente e, ainda, a proteção de um importante conjunto de elementos patrimoniais associados ao sítio”²⁸. Ainda assim, tanto quanto se sabe, a partir desse ano nada se fez para se contribuir para a conservação e salvaguarda da *villa*.

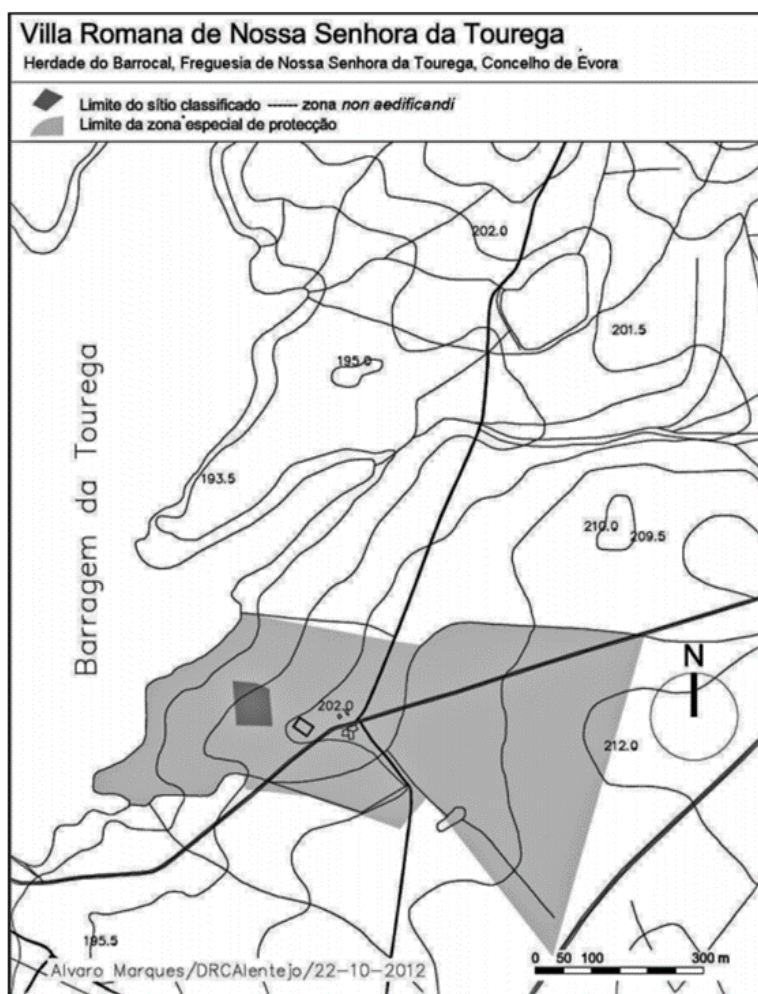


Figura 5 - Delimitação da ZEP e da zona *non aedificandi*. Fonte: Diário da República, 2.ª série – N.º 248 – Portaria n.º 740-CR/2012, de 24 de dezembro.

Segundo Direção Geral do Património Cultural²⁹, o Património Arqueológico é considerado Património Nacional dado que os seus testemunhos têm “valor de civilização ou de cultura, [são] portadores de interesse cultural relevante e refletem valores de

²⁷ Diário da República, 2.ª série – N.º 248 – Portaria n.º 740-CR/2012, de 24 de dezembro, p. 67.

²⁸ Diário da República, 2.ª série – N.º 248 – Portaria n.º 740-CR/2012, de 24 de dezembro, p. 67.

²⁹ DGPC – *Património Arqueológico*, [consult. Junho. 2023]. Disponível em <<https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/patrimonio-arqueologico/>>.

memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade (...)”³⁰. Estando a *villa* romana da Tourega classificada como Sítio de Interesse Público com base nos valores estipulados em Diário da República, e estando igualmente incluída na lista de Património Arqueológico da Direção Geral do Património Cultural, depreende-se que constitui um testemunho reconhecido pelos seus valores intrínsecos: “1 – Entende-se por classificação o acto final do procedimento administrativo mediante o qual se determina que certo bem possui um inestimável valor cultural”³¹. Assim, os fatores anteriormente enumerados acerca da *villa* e da sua envolvente evidenciam o seu valor patrimonial e, com base no seu estado atual de conservação, a sua necessidade de ser conservada imediatamente, evitando colocar em causa os valores culturais associados a este testemunho do património.

Uma das primeiras etapas necessárias à salvaguarda deste testemunho patrimonial - e que está, inclusive, inserida como primeiro princípio presente na Lei de bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural³² -, passa pelo registo integral e exaustivo de estruturas arqueológicas nas suas várias fases (pré, durante e pós escavação/intervenção)³³, para que se garanta um registo completo dos locais e se possa arquivar toda esta informação numa base de dados com os diversos levantamentos, criada com base nas potencialidades tecnológicas que atualmente são possíveis aplicar numa realidade arqueológica e de gestão de património. Este é um aspeto que, muitas vezes, falha ao longo das campanhas arqueológicas, sejam elas em meio rural ou em meio urbano (nomeadamente em acompanhamentos de obras urgentes), criando assim lacunas na organização e registo arqueológico e resultando numa má gestão do património português.

Tendo em conta outro dos princípios incluídos na Lei de bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural – “c) Coordenação, articulando e compatibilizando o património cultural com as restantes políticas que se dirigem a idênticos ou conexos interesses públicos e privados, em especial as políticas de ordenamento do território, de ambiente, de educação e formação, de apoio à criação cultural e de turismo”³⁴ - seria vantajoso executar um roteiro de Património, onde se poderiam visitar diferentes locais com cronologias distintas com vista a formular um núcleo de aprendizagem sobre a História e a Arqueologia de Valverde e de Nossa Senhora da Tourega. Esta ideia iria impulsionar a criação cultural e de turismo, para além de contribuir para uma maior sensibilização da conservação destes monumentos, salvaguardando os seus elementos e evitando assim danos maiores ou, até, o seu abandono.

Apesar de intitulada de *villa* romana da Tourega, este sítio tem, apenas, o complexo termal a descoberto. Com a finalidade de contribuir para o estudo e salvaguarda das restantes estruturas, poderão ser aplicados outro tipo de medidas, não invasivas, como por exemplo a prospeção geofísica, utilizando o método GPR (*Ground Penetrating Radar*), como já

³⁰ DGPC – *Património Arqueológico*, [consult. Junho. 2023]. Disponível em <<https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/patrimonio-arqueologico/>>.

³¹ Diário da República, 1.ª série-A – N.º 209 – Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro de 2001, p. 5811.

³² Diário da República, 1.ª série-A – N.º 209 – Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro de 2001.

³³ “A) Inventariação, assegurando-se o levantamento sistemático, atualizado e tendencialmente exaustivo dos bens culturais existentes com vista à respectiva identificação” – Diário da República, 1.ª série-A – N.º 209 – Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro de 2001, p. 5809.

³⁴ Diário da República, 1.ª série-A – N.º 209 – Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro de 2001, p. 5809.

foi feita numa parcela do sítio, por equipa maioritariamente estrangeira, no ano 2015³⁵. Este tipo de prospeção facilitaria a gestão do território e o planeamento de futuros impactos.

Considerações finais

Dadas as suas características e posição estratégica, a *villa* romana da Tourega constitui um dos elementos patrimoniais romanos de relevo e potencial arqueológico localizado nas imediações da cidade de Évora. O complexo termal da *villa*, cujas ruínas hoje conseguimos observar, tem dimensões consideráveis, o que, só por si, suscita especulações sobre as restantes estruturas que fariam parte desta *villa*, e que se encontrarão (ainda) soterradas.

A ruína e abandono total desta *villa*, que será das únicas (se não a única) *villae* que se encontra a descoberto no concelho de Évora, significa a total negligência e esquecimento de um elemento que pertence a uma rede de povoamento romano e que pode contribuir para o desenvolvimento da investigação deste período e da história deste sítio, não esquecendo que faz parte, desde sempre, de uma memória coletiva que deve ser preservada.

Bibliografia

ALARCÃO, Jorge de - **O Domínio Romano em Portugal**, Publicações Europa-América, 1988.

BILOU, Francisco – **O Sistema Viário Antigo na Região de Évora**, Lisboa: Editor Fernando Mão de Ferro, 1960.

CORREIA, A. M., MAILLOL, J. M., BERARD, B. - *A GPR Study in the Roman Villa of Tourega, Portugal*. (8th Congress of the Balkan Geophysical Society). Grécia: EAGE, 2015.

GRILO, Maria Ludovina - O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão). **A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal**. Évora: Câmara Municipal de Évora. II Série, n.º 1 (1994-1995).

MANISOLA – **Notícia da Freguesia da Assumpção de Tourega, Termo de Évora, seu Distrito, e de tudo o mais que nele se contem**, Livraria de Manisola, 1736.

MASCARENHAS, José Manuel de, BARATA, Filipe Themudo - O Território de *Ebora*, e a Organização e Ordenamento da Paisagem Envolvente. **Paisagens arqueológicas a oeste de Évora**. Évora: Câmara Municipal de Évora / Divisão Cultural e Desportiva (1997).

MASCARENHAS, José Manuel, BARATA, Filipe Themudo - **Preservando a Memória do Território, o parque cultural de Tourega/Valverde**. Évora: CEEM, 2002.

PEREIRA, Gabriel - **Estudos eborenses**, II vol., 2ª edição, Évora: Edições Nazareth, 1948.

³⁵ CORREIA, A. M., MAILLOL, J. M., BERARD, B. - *A GPR Study in the Roman Villa of Tourega, Portugal*. (8th Congress of the Balkan Geophysical Society). Grécia: EAGE, 2015.

PINTO, Inês Vaz, VIEGAS, Catarina, DIAS, Luísa - A *villa* romana da Tourega: umas termas em ambiente rural. **Paisagens Arqueológicas a Oeste de Évora**. Évora: Câmara Municipal de Évora / Divisão Cultural e Desportiva (1997).

PINTO, Inês Vaz, VIEGAS, Catarina - *As termas da villa romana da Tourega (Évora, Portugal)*. Gijón, 2000. (Colóquio Internacional – Termas romanas en el Occidente del Imperio).

VASCONCELOS, J. Leite de - Excursão archeologica ao Sul de Portugal – Alcacer e arredores – Torrão – Alcáçovas – Evora e vizinhanças. **O Arqueólogo Português**. 1ª série, vol. IV (1898).

Documentos oficiais

Carta Militar Portuguesa, folha 459, escala 1:25 000.

Carta Geológica de Portugal, Folha 40-A, escala 1:50 000.

Diário da República, 1.ª série-A – N.º 209 – Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro de 2001.

Diário da República, 2.ª série – N.º 248 – Portaria n.º 740-CR/2012, de 24 de dezembro, [<https://dre.pt/application/dir/pdf2sdip/2012/12/248000001/0006600067.pdf>], consultado a junho de 2023.

Plano Director Municipal – Câmara Municipal de Évora – Estudos de caracterização do território – Anexo IV, dezembro 2007, Inventário do Património Arquitetónico e Arqueológico do Concelho.

Referências eletrónicas

DGPC – *Património Arqueológico*, [consult. Junho. 2023]. Disponível em <<https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/patrimonio-arqueologico/>>.

Junta de Freguesia Nossa Senhora da Tourega - *N. Sr. da Tourega* [consult. Fev. 2023]. Disponível em <<http://www.evora.net/jfnstourega/historial.htm>>.

Portal do Arqueólogo - *Anta Grande do Zambujeiro* [consult. Fev. 2023]. Disponível em <<https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=sitios&subsid=47550>>.

Portal do Arqueólogo - *Castelo do Giraldo* [consult. Fev. 2023]. Disponível em <<https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=sitios&subsid=57410>>.

Portal do Arqueólogo - *Fonte de Stª Comba* [consult. Fev. 2023]. Disponível em <<https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=sitios&subsid=2628803>>.

Portal do Arqueólogo - *Villa Romana da Tourega* [consult. Fev. 2023]. Disponível em <<https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=sitios&subsid=57789>>.

O Modelo Panóptico: a evolução de um ideal e adaptações ao século XXI

Joana Robalo

Dep. Arquitectura – EArtes - Universidade de Évora
135611@alunos.uevora.pt

Sofia Aleixo

CHAIA/IHC-CEHCi/DArq - EArtes, Universidade de Évora
CHAM-SLHI, FCSH –Universidade Nova de Lisboa
saleixo@uevora.pt

Resumo: O tema de investigação apresentado do presente artigo emerge no âmbito da dissertação de mestrado em Arquitectura, atualmente em desenvolvimento, que tem como casos de estudo os atualmente designados Estabelecimentos Prisionais (EP). Estes edifícios contém espaços desenhados para assegurar a privação de liberdade de um indivíduo, após este se ter demonstrado inadaptado para viver em sociedade, e têm demonstrado uma evolução constante de forma a tentarem responder aos problemas que foram surgindo. Neste artigo é estudado o desenvolvimento do modelo espacial de Jeremy Bentham (1791), o Panóptico, o contexto sócio-económico que motivou o seu surgimento, o ideal de vigilância defendido e as suas aplicações. Procura-se ainda compreender quais as principais causas da “utopia do modelo espacial Panóptico” como Foucault o designava. Apesar de nunca ter sido construído, este modelo teve uma grande influência no princípio da vigilância central, que viria a resultar em edifícios com base no ideal. Analisa-se ainda a abordagem do filósofo Michael Foucault à ideia defendida por Jeremy Bentham, para concluir sobre o Panóptico como uma “máquina de poder”. Por fim, aborda-se a influência que o princípio de inspeção do Panóptico teve e continua a ter no século XXI, de que forma é aplicado e utilizado no nosso dia-a-dia.

Palavras-chave: Panóptico, Controlo, Vigilância, Arquitectura Totalitarista, Utopia

Introdução

Este artigo parte da pesquisa realizada no âmbito da dissertação de Mestrado Integrado em arquitetura “As Prisões em Portugal: projetar no século XXI” que aborda a evolução que uma tipologia de edifícios concebidos para a privação de liberdade, atualmente designados por Estabelecimentos Prisionais (EP) registou até à atualidade, e os principais problemas que encontrou no século XXI.

Segundo Roig, a evolução da arquitetura ocorre com o desenvolvimento de “formas pré-existentes” através da reprodução de exemplos integrados na comunidade. O tipo consiste nos critérios e características gerais que tornam os elementos alusivos a “uma mesma classe ou gênero” e a representam a sua ideia geral¹. Quatremere De Quincy², afirma que há uma diferença entre tipo e modelo apesar de serem comumente utilizados como sinónimos. Enquanto o tipo representa a ideia geral a partir da qual podem resultar obras diferentes, o modelo representa a imagem que deve ser copiada exatamente igual³.

A presente comunicação inicialmente apresenta a evolução histórica da arquitetura prisional e o contexto sócio-económico onde foi desenvolvido o modelo Panóptico de Jeremy Bentham, no século XVIII. Apresenta-se o desenvolvimento que Bentham realizou nas décadas seguintes, e os principais problemas com que deparou na época.

Segue-se a evolução deste modelo espacial, que apesar de nunca ter sido construído teve uma influência na arquitetura prisional posterior à sua apresentação. No século XX, a análise do Panóptico é feita com base na perspectiva do filósofo Michel Foucault e no estudo que realizou do modelo de Bentham.

Por fim, aborda-se o Panóptico no século XXI e apresenta-se uma pequena reflexão dos EP com base tipológica de Panóptico existentes nos nossos dias, que seguem o princípio da vigilância total através de câmaras de vigilância distribuídas pelas cidades, pelo controlo dos movimentos bancários entre outras formas de vigiar.

Contexto Histórico Arquitetura Prisional

No século XVI, em Inglaterra foram edificadas as primeiras *Bridwell's*⁴ como resposta ao problema dos “vadios, mulheres levianas e, principalmente, os inúmeros mendigos que, por essa altura, cometiam nas estradas e cidades, toda a casta de exigências e tropelias.(...)”⁵ que originava um aumento da criminalidade e o receio da propagação de doenças⁶. Resultante dos bons resultados das *Bridwell's*, acaba por ser criada uma lei em Inglaterra que fundamentava a sua existência afirmando que eram “sanção para os vagabundos e o alívio para os pobres”⁷.

¹ RIVERA, Javier; ALVAREZ, Dario; MIGUEL, Julio; FRAILE, Eduardo; BUSTELO, Jose; ARNUNCIO, Juan; ROIG, Jose; LLERA, Ramon - **Arquitectura y Orden: Ensayos sobre Tipologías Arquitectónicas**. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988. p.10-11

² Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) foi um arqueólogo, filósofo e político francês e foi autor da Encyclopédie Méthodique entre outras obras.
https://francearchives.gouv.fr/fr/pages_histoire/40069 (Consultado a 28-06-2023)

³ QUINCY, Quatremere - **Encyclopédie Méthodique. Architecture - Tomo 3**. Paris: s.d., 1825. p. 544

⁴ *Bridwell's* a sua denominação tem origem em St. Brid's Well, local onde foram implementadas.

⁵ LIMA, Rodrigues - **Arquitectura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p.9

⁶ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.16

⁷ BITENCOURT, Cezar - **Tratado do direito penal: Volume 1**. São Paulo: Saraiva Educação, 2020.

Na Europa em 1595 com o mesmo propósito surgem as *Zuchthausen*, apesar de diferirem no funcionamento e na arquitetura. A distribuição das celas e das salas de trabalho era feita em torno de um pátio central⁸ e terão sido os primeiros edifícios onde a “cela exterior” foi introduzida⁹. Em Itália, no ano de 1703 são desenhados pelo arquiteto Carlo Fontana¹⁰ dois edifícios anexos ao Hospital de S. Michel encomendados pelo Papa Clemente XI. Estes tinham a finalidade de acolher jovens em “perigo moral” e usufruíam de melhores condições de higiene¹¹. A nível de distribuição assemelhava-se às *Zuchthausen*¹², apenas cobriram o pátio de forma a que pudesse ser utilizado para os jovens trabalharem¹³.

A planta “radial” surge em Ghent, no final do século XVIII, com a Maison de Force mandada construir por Hippolytte Vilain¹⁴. Esta defendia a “melhoria pela educação e trabalho”, em que os prisioneiros à noite estavam isolados na sua cela mas durante o dia partilhavam o espaço das oficinas¹⁵.

As prisões, até ao final do século XVIII procuravam punir e encerrar os condenados até ao seu julgamento físico e possível execução¹⁶, uma vez que a prisão não era utilizada com frequência¹⁷ não havia preocupação com as condições higiénicas destes espaços¹⁸.

No século XVIII ocorreram alterações que resultaram num novo paradigma sócio-económico de onde derivou um aumento da pobreza e consequente aumento de delitos:

“(…) Metade do século XVIII foi assinalada por mudanças políticas, sociais e tecnológicas que marcaram grandemente a sociedade europeia actual. Foi o período em que ocorreram as duas revoluções - a Francesa e a Industrial - e a independência dos Estados Unidos da América. Tudo isto trouxe profundas alterações às estruturas sociais.

A imagem da Revolução Francesa e as guerras napoleónicas tiveram amplas repercussões a todos os níveis. A pobreza de uma população rural, despojada dos emparcelamentos, e a elevada taxa de crescimento urbanização, no final do século, foram fatores que causaram apreensão. O medo manifestou-se nas forças políticas, educacionais, literárias e arquitectónicas.”¹⁹

⁸ LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p.9-10

⁹ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.34

¹⁰ Carlo Fontana (1638-1714) foi um arquiteto Italiano conhecido pela obras da Piazza di San Pietro e da Cappella Cibo, Santa Maria del Pòpolo. Trabalhou em conjunto com o arquiteto Gian Lorenzo Bernini (1662–79).

<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095826861;jsessionid=3D5D69F697FF39E03808E5023154C> (Consultado a 21-06-2023)

¹¹ LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p.10-12

¹² PEVSNER, Nikolaus - **A History of Building Types**. Londres: Thames and Huston Ltd , 1976. p.161

¹³ LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p.11

¹⁴ LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p.12-13

¹⁵ PEVSNER, Nikolaus - **A History of Building Types**. Londres: Thames and Huston Ltd , 1976. p.161

¹⁶ LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p. 9

¹⁷ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.11

¹⁸ADRIANO, Paulo - **O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário**.

Sombras e Luzes, 3 & 4, 2020. p.180

¹⁹ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.21-22

Nesta altura também a Europa e os Estados Unidos começam a pensar na necessidade da criação de espaços para o cumprimento de penas de prisão²⁰, o tema das prisões era bastante discutido e estudado visto ser necessária uma resposta ao aumento da criminalidade e as manifestações relativas às punições físicas e públicas²¹.

John Howard (1726-1790), xerife em Bedfordshire, Inglaterra em 1773, fez uma série de viagens onde confirmou a falta de condições nos edifícios prisionais²². Do seu empenho resulta uma nova lei no parlamento inglês “que estabelecia e ordenava a imediata construção de casas penitenciárias (...)” bem como a introdução do “(...) sistema celular individual e o aproveitamento da mão de obra de todos os internados (...)”²³ que priorizava a necessidade de aprimorar a qualidade das prisões²⁴. A primeira cadeia penitenciária projetada de acordo com esta lei, foi a de Vymondham, no Norfolk, e foi mandada erguer por Sir Thomas Beever²⁵ em 1785²⁶.

No ano de 1791, o filósofo Jeremy Bentham²⁷ divulga o *Panopticon*. Segundo Conceição Trigueiros, “*Pan* etimologicamente quer dizer “tudo” e *optícon* é o mesmo que “visível” (...)”²⁸ ou *The Inspection House* (Fig. 1) um modelo que tinha desenvolvido para ser aplicado numa penitenciária e representava “um novo conceito de arquitectura prisional”²⁹.

Apesar da ideia ter sido desenvolvida no ano de 1786, após Bentham se ter deparado com um jornal inglês onde constavam um anúncio de uma Casa de Correção³⁰ e recorda a viagem à Rússia que tinha feito para visitar o seu irmão Samuel (1757-1831) e de um projeto que Samuel tinha desenhado para uma oficina na propriedade onde trabalhava³¹.

²⁰ LIMA, Rodrigues - **A Arquitectura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p.14

²¹ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.135

²² BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.10

²³ LIMA, Rodrigues - **A Arquitectura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p.14

²⁴ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.31

²⁵ Sir Thomas Beever (1726-1814) originário de Yorkshire mudou-se com os seus pais para Norfolk e tornou-se JP, justiça da paz de onde deriva a sua participação na reforma prisional. <https://bracon-ash-and-hethel-history.webnode.page/beevor/> (consultado a 20-06-2023).

²⁶ LIMA, Rodrigues - **A Arquitectura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p.14

²⁷ Jeremy Bentham (1748-1832) foi um juiz e filósofo inglês conhecido pelo desenvolvimento do modelo Panóptico e pelas suas ideias moralistas.

²⁸ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico**: As Ordens de Vigilância. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.35

²⁹ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico**: As Ordens de Vigilância. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.19

³⁰ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.19

³¹ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.58

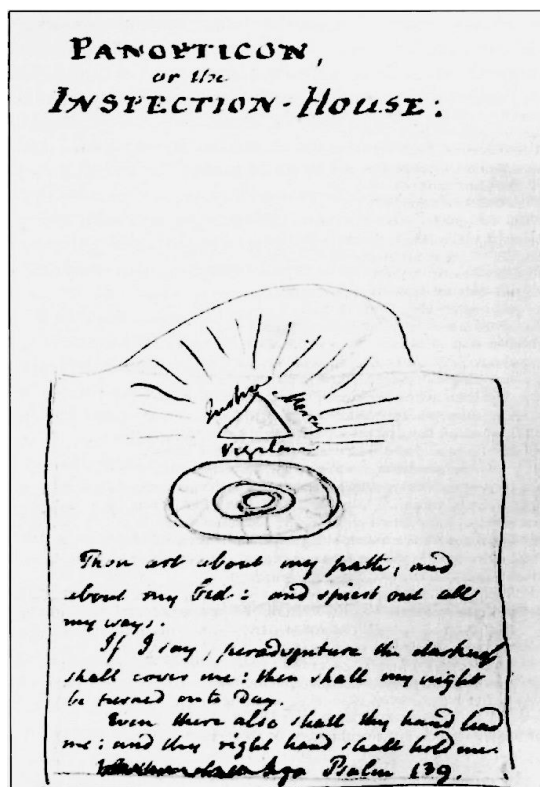


Figura 1 – “Esboço da primeira página do Panopticon”. (Obra original de Jeremy Bentham)
Disponível em: TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico**: As Ordens de Vigilância. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.31

Modelo Panóptico de Jeremy Bentham (1791): Ideal Defendido

O Modelo Panóptico de Jeremy Bentham baseava-se na ideia de “*ver sem ser visto*”³² e originou o princípio da inspeção que o filósofo defendia que podia ser empregue a qualquer tipologia de estabelecimento, se o objetivo fosse controlar os utentes:

“Não importa quão diferentes, ou até mesmo quão opostos, sejam os propósitos: seja o de *punir o incorrigível, encerrar o insano, reformar o viciado, confinar o suspeito, empregar o desocupado, manter o desassistido, curar o doente, instruir os que estejam dispostos* em qualquer ramo da indústria, ou *treinar a raça em ascensão* no caminho da educação, em uma palavra, seja ele aplicado aos propósitos das *prisões perpétuas* na câmara da morte, ou *prisões de confinamento* antes do julgamento, ou *casas penitenciárias*, ou *casas de correção*, ou *casas de trabalho*, ou *manufaturas*, ou *hospícios*, ou *hospitais*, ou *escolas*.”³³

A ideia de Bentham, era um modelo espacial (Fig.2) que consistia numa edificação com planta em forma de círculo composta por celas ao longo de toda a circunferência. Com uma torre de vigilância ao centro, designada por o “*alojamento do inspetor*” entre esta e a zona das celas havia um vazio denominado por “*área intermediária ou anelar*”. Através da janela colocada na parede exterior da cela seria feita a iluminação, e na parede oposta

³² BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.28

³³ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.19-20

que dava para o interior do edifício havia uma grade com uma porta para facilitar o acesso à cela³⁴.

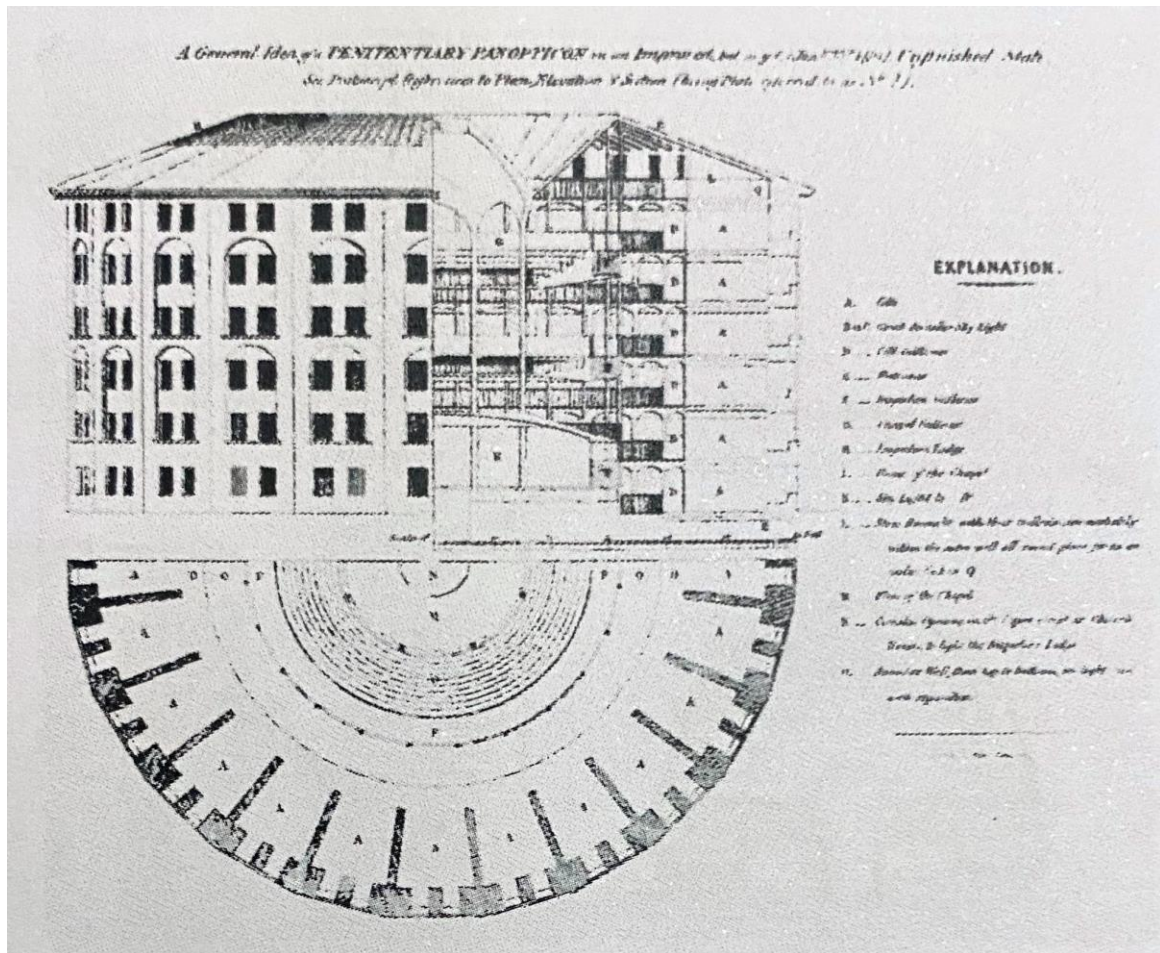


Figura 2– “Penitentiary Panopticon” de Jeremy Bentham.
Disponível em: PEVSNER, Nikolaus - A HISTORY OF BUILDING TYPES. Londres: Thames and
Huston Ltd , 1976. p.163

Bentham continuou a aperfeiçoar o modelo, e em 1792 publicou o *Postscript I*, onde efetuou algumas mudanças ao ideal inicial (1791). As principais alterações foram o número de reclusos em cada cela e retirou a casa do governador da torre central:

“(…) he favoured holding up to four inmates in larger rooms. Initially he envisaged the governor living in the centre, but later he placed the house in a separate block beside the exterior of the prison. Originally inmates were to worship from their cells but in later versions a separate chapel was provided. Included in the design were elaborate systems of heating and ventilation tubes and he proposed providing conversation tubes for communication around the prison. He proposed that his prison would have a cast-iron structure.”³⁵

³⁴ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.20-21

³⁵ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.58

Defendia que a planta circular era a mais favorável dado que a visão era facilitada, no entanto esta não era uma “circunstância absolutamente essencial”³⁶, chegando ainda a sugerir o octógono e a planta “semicircular”. Preferia a ideia do “multipanoptismo” à tipologia radial, ou seja quando fosse necessário seria preferível multiplicar os módulos e uni-los³⁷.

Um dos pontos fundamentais para o filósofo, era o bom comportamento que o modelo induzia nos presos (Fig.3) através da “*aparente omnipresença do inspetor*”:

“(…) arquitectura permitisse que os detidos pudessem ser vistos em qualquer momento, sem saberem se e quando estavam a ser espiados, e ficando, por isso, em qualquer acto que praticassem, constrangidos e condicionados, no seu comportamento, à sensação de que estavam sob vigilância 24 horas por dia.”³⁸

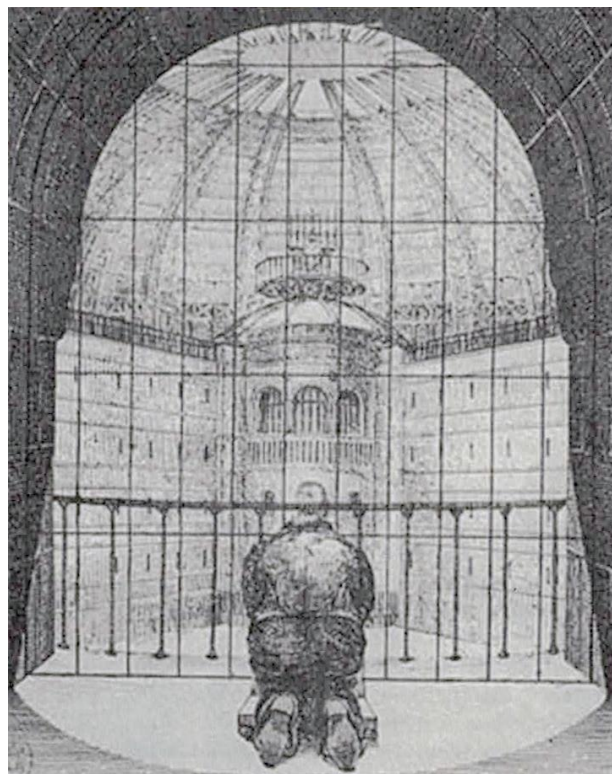


Figura 3– “Nicolas Philippe Harou-Romain, perspectiva de penitenciária panóptica.”
Disponível em: TRIGUEIROS, Conceição - Panóptico: As Ordens de Vigilância. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. P.78

Contudo frisava a relevância de que a observação real deveria acontecer na maior quantidade temporal possível. Relacionado com a observação, encontra-se a vantagem de que somente um inspetor por modelo, conseguiria manter a capacidade de uma boa inspeção. E ainda de conseguir dar a resposta à questão: “[quem guarda os próprios guardas]?” através da supervisão que o “inspetor-mor” conseguia fazer aos

³⁶ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.28-29

³⁷ PEVSNER, Nikolaus - **A History of Building Types**. Londres: Thames and Huston Ltd , 1976. p.163

³⁸ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.11-12

“subinspetores”. Acrescia ainda a possibilidade de o povo efetuar visitas ocasionais que controlavam os superiores com o objetivo de aprimorar o comportamento de todos³⁹.

O modelo Panóptico retrata “um conceito funcional de espaço”⁴⁰ e reflete o início da arquitetura funcional:

“(…) O Panóptico de Bentham não foi só, nem sobretudo, o projeto de uma prisão. Foi também um primeiro exemplo, e bem claro, da arquitetura funcional. Uma arquitetura possível e necessária, em que o poder se escapa da mão do homem e se instala nas relações deste.(…)”⁴¹.

Influência na Arquitetura Prisional

Independentemente dos esforços de Bentham, o seu modelo espacial nunca foi edificado contudo desempenhou uma ampla influência na arquitetura prisional⁴². Inúmeros projetos erguidos entre os finais do século XIX e o século XX seguiram o modelo Panóptico na sua distribuição, como é o caso da prisão Stateville Joliet nos Estados Unidos(1919)⁴³ (Fig.4-6). Calcula-se que só entre 1801 e 1833 na Inglaterra e no País de Gales foram projetadas trinta e sete prisões a partir do modelo⁴⁴.

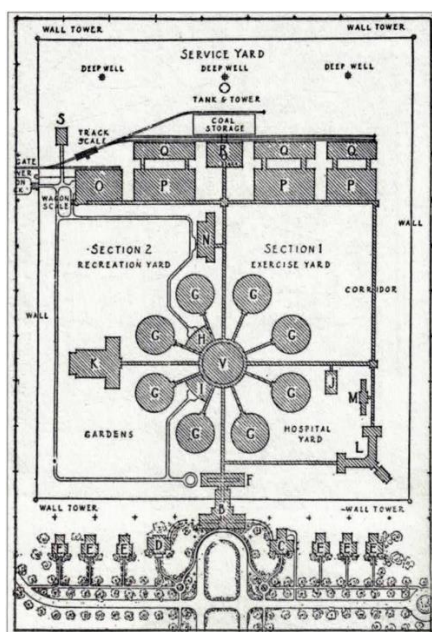


Figura 4– Prisão Joliet, Stateville (1919): Planta

Disponível em: TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.80

³⁹ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.29-32

⁴⁰ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.157-158

⁴¹ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.22

⁴² TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.19

⁴³ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.156

⁴⁴ PEVSNER, Nikolaus - **A History of Building Types**. Londres: Thames and Huston Ltd , 1976. p.164



Figura 5– Prisão Joliet, Stateville (1919): Vista Interior
Disponível em: TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.82

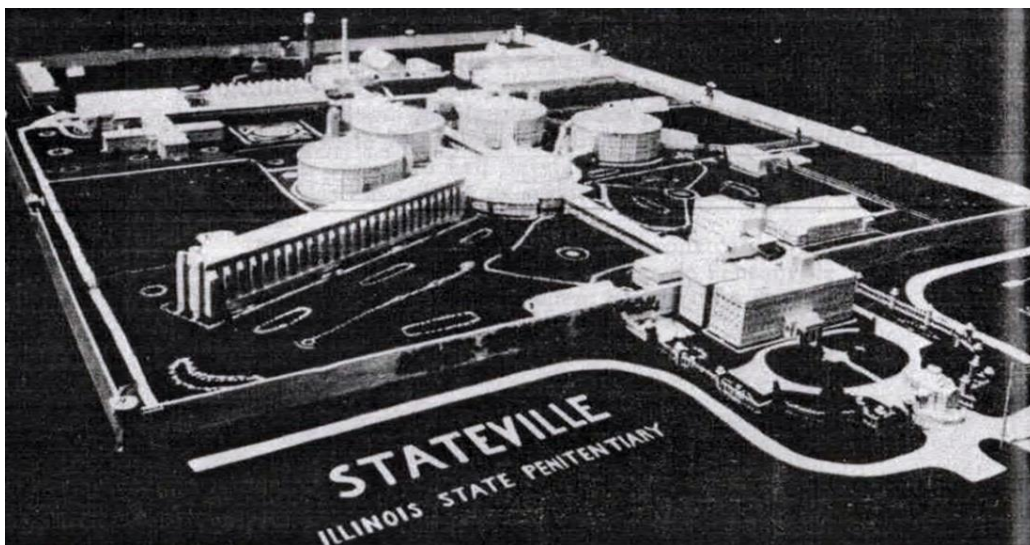


Figura 6 – Prisão Joliet, Stateville: Vista exterior (1919)
Disponível em: LIMA, Rodrigues - **A Arquitectura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p.18

Podemos constatar que o “princípio de vigilância central” alterou a forma como as prisões eram pensadas e consequentemente a arquitetura prisional⁴⁵.

A Utopia

Inicialmente o modelo instigou interesse, e ainda viu a possibilidade de ser edificado bem real no entanto acabou por ser substituído pela prisão de Millbank com conceitos que divergiam das ideias de Bentham⁴⁶.

Além do consistente apoio demonstrado à tipologia radial comparado com a escassa atenção para com o modelo de Bentham⁴⁷, a queda da Constituição e da Monarquia em França é igualmente considerada justificção para a não construção do modelo. “O Panóptico é, pois, uma vítima do 10 de agosto de 1792 e da queda do rei!”⁴⁸.

Também a fraca difusão da ideia na época, derivado da publicação tardia dos pormenores⁴⁹ e o ceticismo na altura quanto às “virtudes da vigilância central e do trabalho” em contraste com a ideia apoiada na época da “solidão e da punição” incentivaram a não utilização do modelo Panóptico. O conceito da “solidão e da punição” dos prisioneiros era criticado por Bentham⁵⁰.

Na altura, a tipologia radial tornou-se a tipologia padrão nos projetos prisionais sendo o mais importante a prisão de Millbank (Fig.7-8), este projeto de William Williams, foi construído entre 1813 e 1821⁵¹, após a publicação do relatório que definia as leis para as casas penitenciárias (1811) que atraiu atenções para esta tipologia de espaços⁵².



Figura 7– Prisão Millbank, Inglaterra. (1821)

Disponível em: PEVSNER, Nikolaus - **A HISTORY OF BUILDING TYPES**. Londres: Thames and Huston Ltd , 1976. p.165

⁴⁵ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.150

⁴⁶ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.58

⁴⁷ PEVSNER, Nikolaus - **A History of Building Types**. Londres: Thames and Huston Ltd , 1976. p.163

⁴⁸ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.147

⁴⁹ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.59

⁵⁰ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.149-150

⁵¹ PEVSNER, Nikolaus - **A History of Building Types**. Londres: Thames and Huston Ltd , 1976. p.164

⁵² BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.149-150

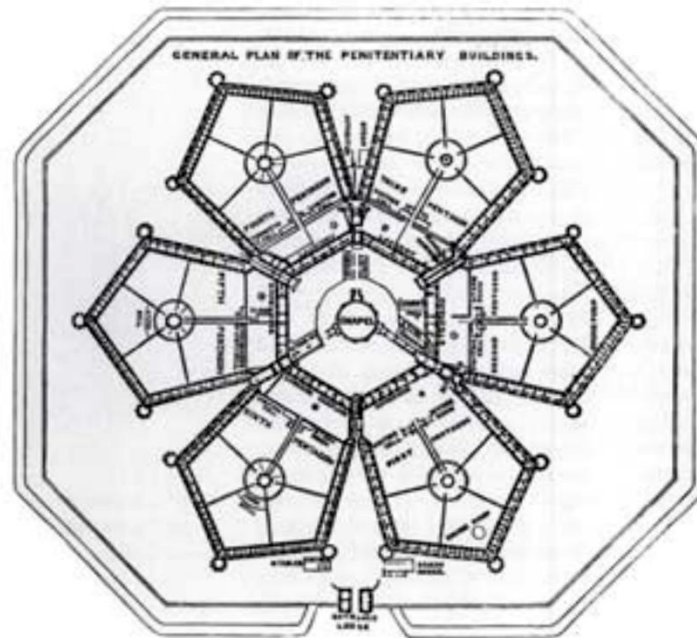


Figura 8– Prisão Millbank, Inglaterra (1821): Planta
 Disponível em: BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.60

Nos anos 1823 e 1824 estabeleceram-se dois novos “Acts of Parliament” de forma a gerar uniformização nas regras e funcionamento das prisões no Reino Unido. Também Howard tenta contribuir, e com o seu livro *The State of the Prisons* acaba por definir uma forma de distribuição dos presos, em especial a separação dos menores dos restantes, este método acabou por ser colocado em prática no fim do século XVIII e início do século XIX⁵³.

A maior parte projetos prisionais até o ano 1830, seguia o tipo radial, no entanto, houve projetos que seguiram um formato menos comum como as plantas “Quadrangulares”, as “Poligonais” e as “Curvas”⁵⁴. Nesta época os Estados Unidos da América (EUA) dominavam o tema da arquitetura prisional⁵⁵ e como os “Acts of Parliament” implementados em 1823 e 1824 não estavam a demonstrar os efeitos favoráveis e era necessário encontrar uma nova resposta para os problemas. Recorreram a dois sistemas dos EUA, ambas seguiam tipologias e ideias diferentes: enquanto Auburn (1819) predominou nos EUA e seguia o silêncio total apesar de espaços de trabalho comum durante o dia, e o modelo desenvolvido para a Filadélfia (1829) defendia a separação e foi o mais utilizado na Europa⁵⁶.

⁵³ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.61-62

⁵⁴ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.70-75

⁵⁵ PEVSNER, Nikolaus - **A History of Building Types**. Londres: Thames and Huston Ltd , 1976. p. 166

⁵⁶ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.84-85

Em 1839, uma lei viria a autorizar o sistema separado, ainda que com algumas restrições⁵⁷. Mais tarde, na lei de 1865 este sistema viria a ser obrigatório⁵⁸. A prisão de Pentonville (1842) por Joshua Jebb⁵⁹ (Fig.9-10), foi construída com base neste sistema e viria a inspirar a construção de inúmeras prisões em Inglaterra e no resto da Europa durante o século XIX⁶⁰.

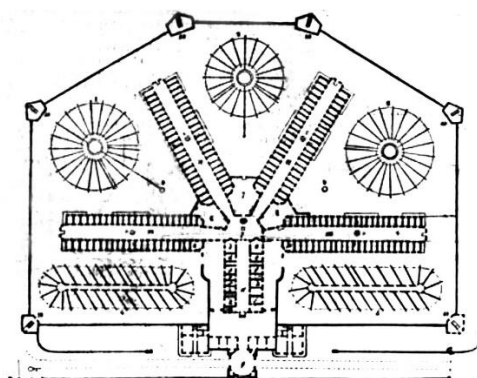


Figura 9– Prisão Pentonville, em Inglaterra (1842): Planta
Disponível em: BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.93



Figura 10– Prisão Pentonville, em Inglaterra (1842): Fotografia do interior
Disponível em: BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.94

⁵⁷ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.90-92

⁵⁸ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.119

⁵⁹ Joshua Jebb (1793-1863) foi um engenheiro designado para desenvolver um modelo de prisão com base no sistema de separação dos reclusos. Autor do livro *Notes on the Construction and Ventilation of Prisons* em 1844.

⁶⁰ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.92-96

No ano de 1878, a tipologia radial a mais usada nas décadas anteriores, foi substituída pela tipologia de “poste telegráfico”, “telegraph-pole” utilizada pela primeira vez na prisão de Wormwood Scrubs (1891) por Edmund Du Cane⁶¹. (Fig.11) Lima defendeu que era uma tipologia mais lógica e a única que possibilitava a orientação das “celas em relação aos raios solares”⁶².

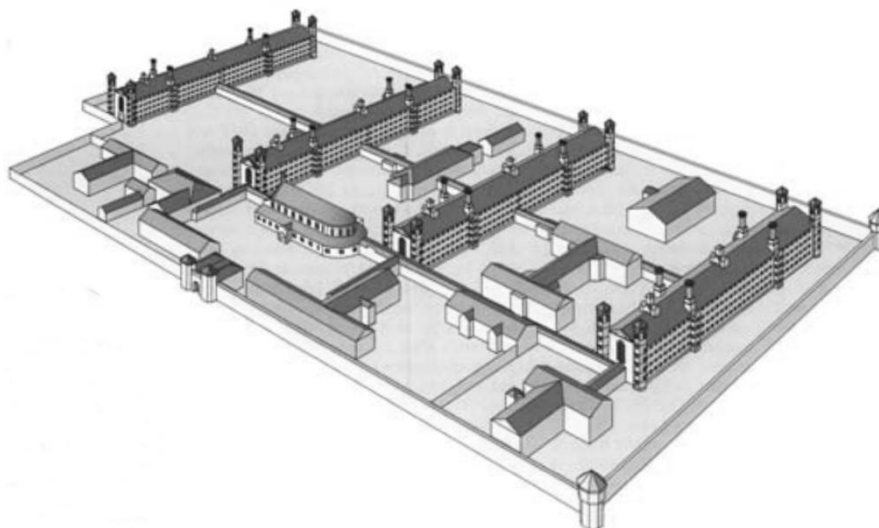


Figura 11 – Prisão Wormwood Scrubs, no Reino Unido (1891): Perspectiva aérea da tipologia “poste telegráfico”, Disponível em: BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.148

A população prisional diminuiu durante a I guerra mundial que levou o fecho de muitas prisões. No ano de 1922, são delineadas novas directrizes para serem aplicadas nas prisões como o silêncio ser abolido enquanto trabalhavam⁶³.

Com o início da II Guerra Mundial em 1939, todas as alterações previstas no sistema prisional foram adiadas. Contudo, em 1945 no fim da guerra pretendiam retomar as ideias suspensas mas o aumento da população prisional e a situação pós-guerra não possibilitaram novas construções⁶⁴.

Adaptação de Michel Foucault (1975): Ideia Defendida

No ano de 1975, Michel Foucault um filósofo francês interessado no poder e as variações deste, faz uma análise desde os suplícios corporais até às prisões do século XX e estuda o Panóptico de Bentham. Alegava que este não se baseava num sistema arquitectónico mas num programa de poder e igualava-o uma “máquina de poder”⁶⁵.

⁶¹ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.147-148

⁶² LIMA, Rodrigues - **A Arquitectura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p. 27-28

⁶³ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.172-173

⁶⁴ BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002. p.177-181

⁶⁵ FOUCAULT, Michel - **Vigiar e Punir.Nascimento da Prisão**. Lisboa: Edições 70, 2013. ISBN 978-972-44-1809-4 (e-book)

Os suplícios que Foucault refere eram as punições e execuções públicas comuns no século XVII, e tinham como objetivo através dos espetáculos educar o povo. No entanto com algumas mudanças socio-económicas no fim do século XVIII início do século XIX ocorre “desaparecimento dos suplícios” e as punições e reabilitações dos presos realizam-se através da vigilância e o isolamento. As execuções continuavam a existir, mas agora com o uso da guilhotina evitando o prolongamento do sofrimento e as “mil mortes”. O filósofo define ainda o conceito de “corpos dóceis”, e que estes podiam ser transformados e melhorados através da disciplina⁶⁶.

Refere-se ao Panóptico de Bentham como “uma máquina maravilhosa que, a partir dos mais diferentes desejos, fabrica efeitos homogêneos de poder” e que o poder no modelo tem origem na ideia de “omnipresença” suscitada nos presos. O filósofo ainda compara as celas a “pequenos teatros” e afirma que “A visibilidade é uma armadilha.” Atribuí ao modelo um “carácter de laboratório” e que este se assemelha a um “laboratório do poder” e justifica com a possibilidade de efetuarem experiências e de se conseguirem testemunhar todas as modificações⁶⁷.

Quando compara as prisões antecipadamente usadas (Fig.12) com o modelo de Bentham caracteriza-o como “uma jaula cruel e engenhosa”⁶⁸.



Figura 12 – “The Man on the Rack” por Piranesi (1761): Ilustração de um *Carcere*. Disponível em: <https://artmuseum.princeton.edu/object-package/giovanni-battista-piranesi-imaginary-prisons/3640>

⁶⁶ FOUCAULT, Michel - **Vigiar e Punir.Nascimento da Prisão**. Lisboa: Edições 70, 2013. ISBN 978-972-44-1809-4 (e-book)

⁶⁷ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.196

⁶⁸ FOUCAULT, Michel - **Vigiar e Punir.Nascimento da Prisão**. Lisboa: Edições 70, 2013. ISBN 978-972-44-1809-4 (e-book)

Acredita que o modelo espacial provém “de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal” e na possibilidade de este ser aplicado em tipologias com o intuito de “aperfeiçoar o exercício do poder”. Bentham, dizia ser possível o povo visitar como forma de vigilância e Foucault considera que:

“A máquina de ver era uma espécie de câmara escura de onde se espiavam os indivíduos; torna-se um edifício transparente, no qual o exercício do poder é controlável por toda a sociedade.”⁶⁹

Foucault defende “a idéia de que o Panóptico constituiu - ou ajudou a constituir- uma nova forma de poder no final do século XVIII”⁷⁰.

Evolução dos Modelos Panópticos: século XXI

O Panóptico de Bentham não foi edificado, mas a sua influência no controlo e na vigilância mantêm-se e nos nossos dias “o Panóptico de Bentham existe e a uma escala gigantesca.”⁷¹. Hoje em dia “as tecnologias electrónicas monitorizam as nossas vidas infinitamente”⁷² induzindo que no nosso dia-a-dia “é possível ver tudo, ouvir tudo, fiscalizar tudo.”⁷³.

Hoje em dia o propósito do Panóptico “não é apenas controlar o corpo, mas também a informação”, a ideia de Bentham amplificou-se para lá dos “limites das instituições fechadas” e “o princípio aparece sob a forma de câmeras colocadas nas ruas da cidade e o controle ficou mais difuso, mais invisível, mas sem abandonar o princípio desenvolvido por Bentham”⁷⁴. (Fig.13-14)

⁶⁹ FOUCAULT, Michel - **Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão**. Lisboa: Edições 70, 2013. ISBN 978-972-44-1809-4 (e-book)

⁷⁰ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p.174

⁷¹ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2011. p.13

⁷² TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2011. p.19

⁷³ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2011. p.12

⁷⁴ MENDES, Luiz - **“O Panóptico” - Visão Contemporânea**. Anápolis: Revista Jurídica. Nº7/8 (2013) 75–83.



Figura 13– Fotografia câmara de vigilância nas estações de metro em Paris. (2023)
Elaborado pela autora.



Figura 14 – Fotografia câmara de vigilância nas estações de metro em Paris. (2023)
Elaborado pela autora.

A tecnologia hoje em dia facilita a recolha de informações pessoais e permite que sejam armazenados registos de cartões bancários, de mensagens, chamadas e emails trocados. Por intermédio das câmaras dispostas nas ruas, nas estradas, no metro, lojas há a possibilidade de reconstituir o percurso diário de um indivíduo e cada um de nós é convertido a números e rastros⁷⁵. A evolução da tecnologia é favorável, no caso do Google Earth é uma ferramenta que facilita o nosso dia-a-dia mas se mudarmos o cenário apercebemo-nos que as nossas habitações estão ao dispor de qualquer utilizador da internet, incluindo os criminosos⁷⁶.

Esta recolha de informação ocorre em prol da segurança dos cidadãos e foi implementada depois dos ataques terroristas às Torres Gêmeas em 2001, intitulada de “medida de prevenção contra o terrorismo”⁷⁷.

Surge um novo conceito derivado do Panóptico de Bentham, o “Panóptico participativo” aplicável quando “os vigiados também vigiam”⁷⁸. Este conceito tem principal destaque com o aparecimento das redes sociais em que todos vigiamos mas também somos vigiados: “The participatory panopticon has turned us all into the prison guards and the inmates at the same time. It has blurred the lines between private and public, online and offline. It might well bring about the end of public misbehaviour.”⁷⁹. Tendo em conta esta ideia, em que “ao mesmo tempo em que o indivíduo observa as postagens do outro ele também está sendo observado”, o Facebook chega a ser designado “panóptico binário” e esta realidade irá promover autocensura e contribuindo para com um controle mundial do pensamento e da opinião.”⁸⁰.

Segundo Trigueiros, nas prisões atuais o modelo de Bentham é representado através do uso de câmaras de vigilância em circuito fechado, para aumentar o corntolo e a capacidade de vigilância⁸¹.

Considerações finais

A arquitetura prisional evolui desde espaços que apenas confinavam os presos até ao momento das punições e execuções físicas, até às prisões que com a alteração do paradigma sócio-económico surgem no século XVIII que encerram indivíduos para cumprir penas.

Momento em que surge o modelo Panóptico desenvolvido por Bentham numa tentativa de dar resposta aos problemas existentes no âmbito prisional. Época em que o tema das prisões era bastante debatido, uma vez que este modelo deixou de ser um projeto

⁷⁵ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.19-20

⁷⁶ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.11-13

⁷⁷ VALTER, Hugo - **O Novo Panóptico Russo: A Vigilância na Rússia do Século XVIII à Era Digital**. *Observatorio (OBS*)*. 8, N°3 (2014) 131-147

⁷⁸ FANTECELLE, Gyllard. - **Modelo Panóptico e o Controle Social Na Sociedade Mdiatizada**. Águia: Revista Científica Da FENORD, (2016) p.139

⁷⁹ SCHAİK, Richard - **The participatory panopticon: Discipline through social media**. (2015).

⁸⁰ ALVES, Carlos; ARRUDA, Sérgio - **Facebook como panóptico moderno: como a vontade de controle emana do indivíduo**. 5 N°1 (2016)

⁸¹ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.48

arquitetônico para uma prisão evoluiu para um modelo espacial e o princípio de vigilância mantêm-se presente no século XXI. Quando o filósofo Michel Foucault estuda o Panóptico em 1975, afirmava que não era um modelo de arquitectónico mas uma “máquina de poder”⁸².

Apesar de representar uma utopia na época e nunca ter sido edificado, o ideal defendido pelo filósofo representou uma grande influência na arquitetura prisional, evoluiu e adaptou-se à “era da informação”. Tendo em conta que os inspetores foram substituídos pelas câmaras de vigilância distribuídas pelas cidades, e as celas pelas ruas ou rastos de comunicações o intuito de vigilância total mantêm-se e podemos concluir que “o Panóptico de Bentham existe e a uma escala gigantesca.”⁸³.

Atualmente a cidade, as redes sociais, os centros comerciais, o extrato dos movimentos bancários representam alguns dos Panópticos do século XXI. No caso das redes sociais ocorreu um desenvolvimento e surge o “Panóptico participativo” que além de sermos vigiados também vigiamos os outros⁸⁴.

Bibliografia

ADRIANO, Paulo - **O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário**. Sombras e Luzes, 3 & 4, 2020.

ALVES, Carlos; ARRUDA, Sérgio - **Facebook como panóptico moderno: como a vontade de controle emana do indivíduo**. 5 N°1 (2016)

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/anais_linguagem_tecnologia/article/viewFile/10485/9417 (consultado a 03-06-2023)

BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

BRODIE, Allan; CROOM, Jane; DAVIES, James - **English Prisons: An Architectural History**. S. I.:English Heritage, 2002.

FANTECELLE, Gyllard. - **Modelo Panóptico e o Controle Social Na Sociedade Mídia**. Águia: Revista Científica Da FENORD, (2016) p.139

FOUCAULT, Michel - **Vigiar e Punir.Nascimento da Prisão**. Lisboa: Edições 70, 2013. ISBN 978-972-44-1809-4 (e-book)

FREIRE, Vítor - **Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda: O mais Importante edifício de finais do século XIX, princípios do século XX, em Portugal**. Pedra & Cal. N°46

LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962.

⁸² FOUCAULT, Michel - **Vigiar e Punir.Nascimento da Prisão**. Lisboa: Edições 70, 2013. ISBN 978-972-44-1809-4 (e-book)

⁸³ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.13

⁸⁴ FANTECELLE, Gyllard. - **Modelo Panóptico e o Controle Social Na Sociedade Mídia**. Águia: Revista Científica Da FENORD, (2016) p.139

MENDES, Luiz - **“O Panóptico” - Visão Contemporânea**. Anápolis: Revista Jurídica. Nº7/8 (2013) 75–83.

<http://periodicos.unievangelica.edu.br/index.php/revistajuridica/article/view/584/583>
(consultado 20-06-2023)

PEVSNER, Nikolaus - **A History of Building Types**. Londres: Thames and Huston Ltd, 1976.

QUINCY, Quatremere - **Encyclopédie Méthodique. Architecture - Tomo 3**. Paris: s.d., 1825.

RIVERA, Javier; ALVAREZ, Dario; MIGUEL, Julio; FRAILE, Eduardo; BUSTELO, Jose; ARNUNCIO, Juan; ROIG, Jose; LLERA, Ramon - **Arquitectura y Orden: Ensayos sobre Tipologías Arquitectónicas**. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988.

SCHAIK, Richard - **The participatory panopticon: Discipline through social media**. (2015). <https://wpmu.mah.se/nmict151group2/> (consultado 20-06-2023)

TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens de Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011.

VALTER, Hugo - **O Novo Panóptico Russo: A Vigilância na Rússia do Século XVIII à Era Digital**. *Observatorio (OBS*)*. 8, Nº3 (2014) 131-147
<https://doi.org/10.15847/obsobs832014703> (consultado 20-06-2023)

Obra de Raúl Chorão Ramalho no arquipélago da Madeira: um património a conhecer

Vanessa Costa

Dep. Arquitetura – EArtes, Universidade de Évora
146026@alunos.uevora.pt

Sofia Aleixo

CHAIA/IHC-CEHCi/DArq - EArtes, Universidade de Évora
CHAM-SLHI, FCSH – Universidade Nova de Lisboa
saleixo@uevora.pt

Resumo: Raúl Chorão Ramalho (1914-2002), foi um arquiteto português do séc. XX que deixou um significativo legado arquitetónico a nível nacional. A obra deste arquiteto é influenciada pelo período do modernismo, e os seus significativos arquitetos; como Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, e por arquitetos nacionais como Keil do Amaral e Carlos Ramos, com quem trabalha em algum momento da sua carreira. Apesar da vasta obra, projetada e construída, é no Arquipélago da Madeira que se encontra uma parte dos seus projetos. Neste texto dá-se a conhecer o património deixado por Raúl Chorão Ramalho ao longo do séc. XX na Ilha da Madeira e Porto Santo.

Palavras-chave: Arquitetura, Modernismo, Raúl Chorão Ramalho, Arquipélago da Madeira, Património

Introdução

O Movimento Moderno surge durante o início do século XX como resposta às mudanças sociais e tecnológicas causadas pela Revolução Industrial na Europa, especialmente o aumento populacional nos centros urbanos e a necessidade de construção rápida de habitações; influenciando até aos dias de hoje os estudos e práticas arquitetónicas. Em Portugal, o Moderno aparece mais tarde e ainda com traços de uma arquitetura muito tradicional. Raúl Chorão Ramalho (RCR) é um dos nomes incontornáveis da Arquitetura Moderna Portuguesa e, apesar da vasta obra construída, é no Arquipélago da Madeira que se destaca o seu legado, sendo o primeiro arquiteto a apresentar o Modernismo nas ilhas, mas mantendo uma certa tradicionalidade nos seus projetos. Neste artigo apresenta-se a vida de RCR e as obras erguidas nas Ilhas da Madeira e Porto Santo entre 1946 e 1982, com apoio de 3 casos de estudo.

Raúl Chorão Ramalho: percurso de vida

Raúl Chorão Ramalho nasce, a 23 de fevereiro de 1914, no Fundão. Nos anos 30, frequenta o liceu em Coimbra, onde vai formar um grupo de artistas denominados “Os Divergentes” e, cujas amizades participam nos seus projetos mais tarde. Em 1932, inscreve-se na Escola de Belas Artes de Lisboa em Arquitetura, uma vez que o seu pai se opõe à sua primeira escolha, pintura. Três anos mais tarde, em 1935, transfere-se para a Escola de Belas Artes do Porto, cuja direção estava a cargo de Carlos Ramos (1897-1969) e de quem Chorão Ramalho vai receber grande influência. É no Porto que vai contactar com “uma arquitetura moderna, tão distante da ministrada em Lisboa” (Aleixo et. al., 2022, p.36). Em 1941 conclui a parte letiva do curso.



Figura 1 – Raúl Chorão Ramalho. Fonte: Raúl Chorão Ramalho - [Consult. 28 mai. 2023]. Disponível em WWW:<URL:https://www.wikidata.org/wiki/Q16940590>.

Em 1942 começa a trabalhar nos Serviços de Urbanização da Câmara Municipal de Lisboa, onde trabalha para Keil do Amaral (1910-1975) e Faria da Costa (1906-1971). Entre 1942 e 1945 é chamado por Carlos Ramos, para tirocinar com Paulo Cunha (1909-?) e em 1945 começa a sua carreira em regime profissional. É em 1944 que inicia atividade na Madeira na Direção-Geral dos Serviços de Urbanização para a Comissão Administrativa dos Aproveitamentos Hidráulicos da Madeira, órgãos do Ministério das Obras Públicas.

Em 1946, por iniciativa de Keil do Amaral, é formado o ICAT¹ de que RCR é fundador. Ainda no mesmo ano participa com Keil do Amaral, na Iª Exposição Geral de Artes Plásticas onde apresenta uma Casa de Habitação e passa a integrar a comissão das exposições seguintes. Em 1947, constitui-se, no Porto, a ODAM² e Fernando Távora publica o ensaio “O Problema da Casa Portuguesa”. É, também, em 1947, que se diploma com a apresentação do Concurso de Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA) com o “Projeto dum bairro para pescadores” e inscreve-se no Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA)³ onde virá a fazer parte do conselho diretivo entre 1951 e 1962 e do conselho disciplinar entre 1957 e 1962. Ao longo da sua vida, RCR e em conjunto com outros grandes nomes portugueses, participa em diversos congressos e atividades/programas ligados à arte e à arquitetura (ver Figura 2).

Em 1950, abre atelier em parceria com Manuel Tainha, Nuno Teotónio Pereira, Manuel Alzina de Menezes e Bartolomeu da Costa Cabral; trabalhando cada um independentemente nos seus projetos. Este atelier é mantido por RCR “mesmo depois da saída dos sócios, (...), e até ao final da sua vida” (Freitas, 2010, p.26).

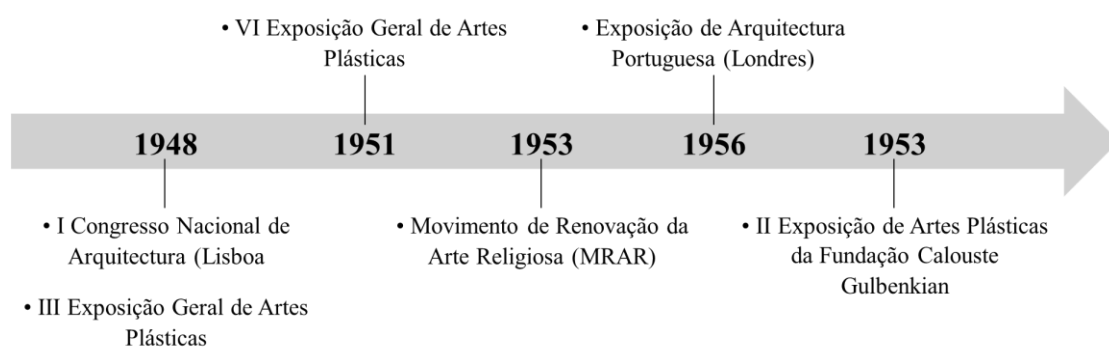


Figura 2 – Cronologia Gráfica dos congressos e atividades em que RCR participa entre 1948 e 1953.
 Fonte: Adaptado de: ALEIXO, Sofia; MESTRE, Victor – Registos da Arquitectura de Raúl Chorão Ramalho: de arquivo do atelier a coleção de documentação do SIPA. Vol. 35 N.º 2: Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022. P.15-71. / FREITAS, Jani Anjo Travassos - Tradição e Modernidade na Obra de Chorão Ramalho na Madeira. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2012. Dissertação de Mestrado Integrado.

É de anotar que, apesar de não ter participado diretamente no Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa⁴, o contacto com os arquitectos que o realizaram e com a “produção de arquitectura atenta ao clima, aos materiais e às técnicas construtivas locais, aos problemas funcionais, económicos e sociais” (Aleixo et. al., 2022, p.38) vai influenciar a arquitetura de RCR.

A partir de 1960, começa a projetar obra fora do território nacional nomeadamente para os Estados Unidos, Macau e Brasília, esta última, a partir de 1971 enquanto faz parte do Conselho Consultivo da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

¹ “Iniciativas Culturais de Arte e Técnica” – conjunto de arquitectos que defendia a arquitetura moderna internacional em oposição ao modelo defendido pelo Regime

² Organização dos Arquitectos Modernos – conjunto de arquitectos com os mesmos princípios do ICAT

³ Atual Ordem dos Arquitectos

⁴ Implementado por Keil do Amaral em 1949 através do programa “Arquitectura Popular em Portugal” – levantamento sistemático realizado de norte a sul do país da construção popular portuguesa e que resultou em uma coleção de livros com 3 volumes intitulados “Arquitectura Popular em Portugal” e que posteriormente originou mais 2 volumes, um sobre a Arquitectura Popular na Madeira e outro nos Açores

(DGEMN) entre 1961 e 1973, mas mantendo a sua atividade na Madeira até 1987, quando inaugura a Assembleia Regional. A partir dos anos 90 a atividade de RCR diminui fazendo com que o arquiteto reapareça em colóquios, exposições e publicações – em 1997 a sua obra é homenageada na “Exposição Raúl Chorão Ramalho – Arquitecto” na Casa da Cerca em Almada, tendo itinerado para a Madeira onde foi exposta no Salão Nobre da Assembleia Regional⁵. Ainda nesse mesmo ano, recebe o Prémio de Arquitetura AICA-Ministério da Cultura e o grau de Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique. Em janeiro de 2002 falece em Lisboa.

Com cerca de 250 projetos produzidos, RCR apresenta, em Portugal, registo de 68 em que é de notar que a maioria se encontra no Arquipélago da Madeira sendo edifícios públicos e privados e que contam um total de 40 projetos construídos, sendo 31 apenas no Funchal.

Data	Projeto	Localização
1956	Centro Comercial e Habitacional do Restelo	Lisboa
1957	Capela e Ossário das Angústias	Funchal, Madeira
1960-69	Caixa de Providência do Funchal	Funchal, Madeira
	Caixa de Providência de Setúbal	Setúbal
	Caixa de Providência de Angra do Heroísmo	Angra do Heroísmo, Açores
1963-69	Escola Comercial Pedro Nolasco	Macau
1973-78	Embaixada de Portugal em Brasília	Brasília, Brasil
1979-84	Hospital Distrital de Viana do Castelo	Viana do Castelo
1979-91	Caixa Geral de Depósitos de Leiria	Leiria
	Caixa Geral de Depósitos de Guarda	Guarda
	Caixa Geral de Depósitos do Fundão	Fundão
1982	Edifício da Assembleia Legislativa Regional	Funchal, Madeira

Tabela 1 – Projetos relevantes de RCR ao longo do século XX. Adaptado de: FREITAS, Emanuel Gaspar - **A obra de Raúl Chorão Ramalho no Arquipélago da Madeira**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010.

⁵ Organizada por Victor Mestre e Sofia Aleixo; e de onde resultou um Catálogo que conta com 25 autores listados



Figura 3 – Centro Comercial e Habitacional do Restelo em Lisboa (1956) Fonte: Monumentos - [Consult. 27 jun. 2023]. Disponível em WWW:<URL:http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=16560>.

É de referir que os projetos que RCR realiza no Arquipélago da Madeira, são, de certa forma, influenciados pela Arquitetura Vernacular da ilha, o que confere a estes projetos um caráter moderno, mas tocado por uma certa tradicionalidade que só torna a obra do arquiteto mais característica e de fácil destaque.

Arquipélago da Madeira

O Arquipélago da Madeira é constituído por duas ilhas habitadas, a Madeira e o Porto Santo, e dois grupos de pequenas ilhas classificadas como reservas naturais – as Desertas e as Selvagens.

Com um clima subtropical, e temperaturas amenas o ano inteiro, a ilha da Madeira é caracterizada pela sua origem vulcânica, o seu terreno declivoso, sendo um dos seus picos o terceiro mais alto de Portugal. O relevo é a característica mais marcante da ilha: 65% do território tem declive superior a 25% e apenas 12% tem declive inferior a 16%; no alinhamento central da ilha distinguem-se dois maciços que compõem uma barreira física entre norte e sul; e cerca de 80% da costa é composta por achadas, falésias e arribas.

Já o Porto Santo, em contrapartida, é maioritariamente plano, com um extenso areal que lhe concede o nome de “Ilha Dourada” e clima seco.

O Arquipélago faz parte da região biogeográfica da Macaronésia em conjunto com o Arquipélago dos Açores, Canárias e Cabo Verde que partilham certas características como a origem vulcânica, os ventos provenientes de NE em direção ao equador, e a Floresta Laurissilva; uma floresta subtropical húmida com origem no Terciário e que atualmente é exclusiva destes arquipélagos. É de anotar que a maior área remanescente da Laurissilva primária está presente na Madeira, consiste 15000 hc da ilha, ou seja, 20% do território e foi declarada património da UNESCO em 1999.

Sendo a Madeira uma das primeiras ilhas a ser povoada de raiz, é importante realçar as diferenças geográficas da ilha com o que já se conhecia e a necessidade, como diz Victor Mestre, de “*reinvenção da civilização*”, e a forma de uma cultura local”. Assim sendo,

a Arquitetura Popular da Madeira é influenciada pela Arquitetura Popular de Portugal Continental, que se adaptou às condições oferecidas pela ilha: terreno, materiais e necessidades da população.

Sistemas Construtivos Tradicionais

As primeiras povoações surgiram nos terrenos férteis de aluvião junto aos leitos das ribeiras e, com o aumento da população e da produção agrícola, foram gradualmente alcançando cotas mais altas onde aparecem os primeiros vestígios de humanização da paisagem. Para combater o declive e subjugar a terra são criadas plataformas em socacos, regionalmente chamados de “poios”, construídos em trechos de terrenos em alvenaria de pedra basáltica e que possibilitam a implantação de terrenos agrícolas (ver Figura 4). A necessidade de água potável, para consumo e rega de ditos terrenos, deu origem às veredas, caminhos “esculpidos” na natureza que permitiam a comunicação entre os vários povoamentos da Ilha, uma vez que as estradas propriamente ditas só foram construídas no século XX; e sistemas de irrigação denominados de “levadas” que transportam a água que cai abundantemente no Norte para o Sul, que é armazenada em tanques de retenção regionalmente chamados de “poços”.

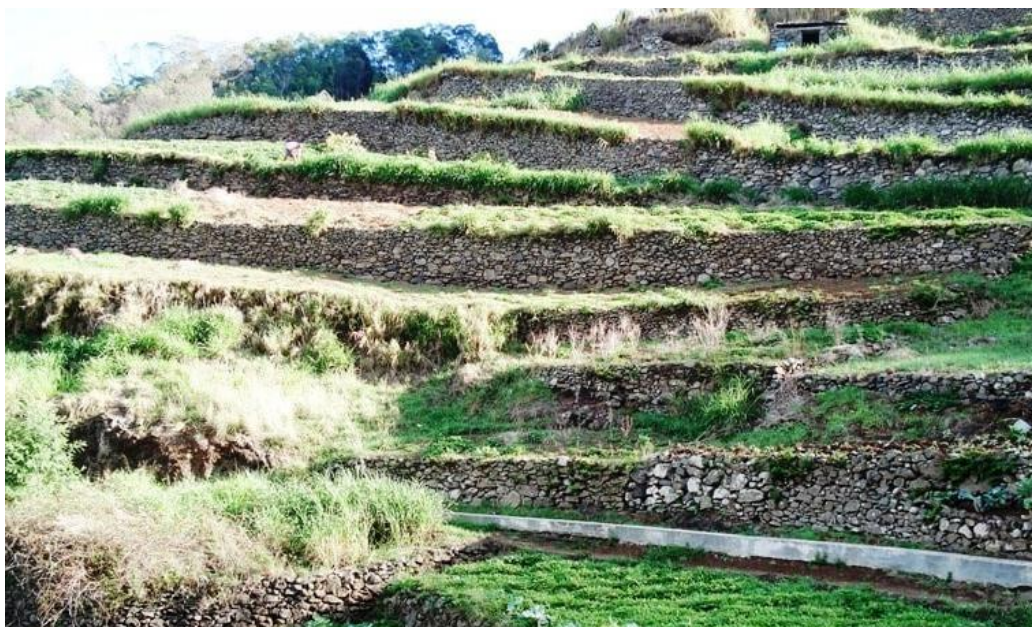


Figura 4 – Exemplo de Poios na Vereda das Fonduras, Ilha da Madeira, atualmente. Fonte: SYSTEMS, Wow - **PR5 Vereda das Fonduras Hiking Trail**. [Consult. 27 jun. 2023]. Disponível em WWW:<URL:https://madeira.best/product/pr5-vereda-das-fonduras-hiking-trail.</p></div>

Como referido anteriormente, a ilha da Madeira tem origem vulcânica, o que se traduz numa predominância de pedras vulcânicas como o basalto, os tufos vulcânicos de cor avermelhada e o seixo rolado; utilizadas essencialmente em paredes estruturais, cantarias, cunhais e pavimentos exteriores. A existência da Laurissilva garante, numa fase inicial⁶, a madeira para a construção, mais utilizada na zona norte como forma integral de construção ou decoração de tetos. É ainda neste material que são construídos os “tapa-sóis”, ripas sutadas comandadas por uma ripa vertical que são colocadas nas janelas e

⁶ Com a Classificação da Laurissilva em 1999, qualquer tipo de mudanças no território foi proibido, o que inclui construção e utilização de madeira proveniente da mesma

portas. Estes materiais começam a ser utilizados na construção desde o início da povoação da ilha, o que lhes a ser elementos identitários da arquitetura popular madeirense.

As argamassas tradicionais traduzem-se numa “mistura de cal com a areia das ribeiras, areia do monte, areia da furna, areia argilosa e, recentemente, areia extraída do mar.” (Mestre 2002: 199) e no barro cru que é utilizado no assentamento das pedras e no reboco de revestimento antes da caiação.

Quando Raúl Chorão Ramalho chega à Madeira “encontra uma ilha muito atrasada económica e culturalmente, com uma sociedade muito fechada, dominada por uma excessiva influência da igreja” (MESTRE, 2010, p.34), mas são as paisagens que o fascinam e a arquitetura popular que acabam por ser influencias notáveis nos seus projetos realizados na ilha.

Obra de Raúl Chorão Ramalho no Arquipélago da Madeira

(Cronologia de acordo com o ano de Projeto)

Ano	Projeto	Estado	Localização ⁷
1946	Edifício de Escritórios na Rua João Gago	Construído	Funchal
1948	Adaptação da Central Hidroelétrica da Calheta	Construído	Calheta
	Central Hidroelétrica da Serra de Água		Ribeira Brava
1949	Igreja Paroquial do Porto da Cruz	Construído	Machico
1951	Capela e Ossário das Angústias	Construído	Funchal
	Edifício Blandy		
	Bairros de Pescadores de Câmara de Lobos, Madalena, Seixal e Machico	Não construído	Vários ⁸
1952	Central Térmica do Funchal	Construído	Funchal
1954	Central Hidroelétrica do Porto Santo	Construído	Porto Santo
	Adega Experimental do Porto Santo		
	Edifício João de Freitas Martins na Avenida do Mar		Funchal
	Plano de Remodelação da Av. do Mar	Não construído	Sem inform.
	Parque de Material da J. G. D. F.		
1956	Plano de urbanização da Ilha do Porto Santo	Não construído	Porto Santo
1957	Igreja do Imaculado Coração de Maria	Construído	Funchal
	Edifício Acciaiuolli		
	Posto de Transformação da Ribeira Brava	Não construído	Ribeira Brava
	Adro e Alameda da Igreja da Ribeira Brava		
1958	Arranjos Exteriores da Igreja do Porto da Cruz	Construído	Machico
	Posto de Transformação do Porto da Cruz		Porto Moniz
	Central Hidroelétrica da Ribeira da Janela		Santana
	Central Hidroelétrica da Fajã da Nogueira e Conjunto de Habitações para Funcionários		Câmara de Lobos
	Adega Experimental de Câmara de Lobos		
1959	Residência Paroquial do Porto da Cruz	Construído	Machico
	Casa Bianchi		Funchal

⁷ Localização por concelho

⁸ Câmara de Lobos, Ponta de Sol, Porto Moniz e Machico, respetivamente

	Escola Primária do Porto Santo		Porto Santo
	Remodelação do Banco Nacional Ultramarino		Funchal
1960	Habitacões Económicas – Conjunto da Caixa de Previdência do Funchal	Construído	Funchal
	Alameda Infante D. Henrique no Porto Santo		Porto Santo
	Balneários Municipais da Praia da Fontinha		
1961	Edifício Carlos Monteiro	Construído	Funchal
	Banco Português do Atlântico		
	Plano de Urbanização da Ribeira Brava	Não construído	Ribeira Brava
1962	Edifício Milpan	Construído	Funchal
	Posto de Transformação do Monte		
	Sede da Ilma		
	Hotel Bela Vista		
	Escola Básica da Ribeira Brava	Não construído	Ribeira Brava
1963	Policlínica – Conjunto da Caixa de Previdência do Funchal	Construído	Funchal
1964	Central Térmica do Curral das Freiras	Construído	Funchal
	Hotel do Infante	Não construído	Funchal
	Mercado da Ribeira Brava		Ribeira Brava
1965	Posto de Transformação do Caniço	Construído	Santa Cruz
	Casa Homem da Costa		Machico
1966	Edifício Guilloteau	Construído	Funchal
	Reabilitação e Ampliação da Sede do Banco Madeira		
1967	Edifício dos Serviços Administrativos – Conjunto da Caixa de Previdência do Funchal	Construído	Funchal
	Hotel Quinta do Sol		
	Restaurante Caravela	Demolido	
1970	Hotel Madeira	Construído	Funchal
	Posto de Transformação do Bom Sucesso		
1971	Cervejaria Coral	Demolido	Funchal
1972	Posto de Transformação da Água de Pena	Construído	Machico
	Edifício de Habitação na Rua da Carne Azeda		Funchal
1973	Edifício Paixão	Construído	Funchal
1974	Ampliação da Central Térmica do Funchal	Construído	Funchal
1982	Assembleia Legislativa Regional	Construído	Funchal

Tabela 2 – Projetos de RCR no Arquipélago da Madeira entre 1946 e 1982. Adaptado de: FREITAS, Emanuel Gaspar - **A obra de Raúl Chorão Ramalho no Arquipélago da Madeira**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010.

Raúl Chorão Ramalho projeta, para o Arquipélago da Madeira, vários tipos de Arquitetura, dos quais são exemplos Arquitetura Religiosa, Industrial, Habitacional, que inclui unifamiliar e coletiva; Arquitetura Pública/Privada, onde projetou escritórios, edifícios de serviços, hotelaria, escolas, equipamentos e ainda reabilitação do património.

Entre os vários projetos de RCR na Ilha da Madeira, foram escolhidos 3 casos de estudo para serem falados neste texto como exemplos da arquitetura de Chorão Ramalho no arquipélago.

Casos de Estudo

A *Igreja do Imaculado Coração de Maria*, primeiro caso de estudo a ser apresentado, está implantada num terreno, limitado por duas ruas, a Norte e a Sul, localizado a meio da encosta que caracteriza a baía do Funchal, marcado pelo desnível acentuado, e respeitando a orientação Nascente-Poente.

O edifício é constituído por uma Igreja com uma única nave, um Centro Social e Paroquial e uma capela, que aproveitam o declive do terreno e albergam-se debaixo da nave; uma Casa Paroquial a poente e uma Torre Sineira. O conjunto apresenta estrutura de betão aparente, emoldurando grandes panos de parede branca que encimam uma espécie de galerias comunicantes de altura aproximada de um terço da nave. A nave da igreja, a partir do momento de entrada, tem foco na zona do altar, onde a parede de cabeceira é revestida a cantaria de tufo vulcânico, já anteriormente referido como um dos materiais característicos da arquitetura popular regional. A cobertura é composta por lajes de betão aparente, desniveladas entre si e que são ligadas através de vãos que permitem uma iluminação uniforme à nave. No remate entre as paredes e a cobertura localizam-se frestas cujo objetivo é ventilar o edifício. Nas laterais da nave, abrem-se galerias, reinterpretando naves laterais, que percorrem todo o comprimento da nave.



Figura 5 – Vista aérea do edifício da Igreja do Imaculado Coração de Maria e torre sineira. Fonte: Freguesia do Imaculado Coração de Maria promove passeio cultural - atual. 10 fev. 2020. [Consult. 27 jun. 2023]. Disponível em WWW:<URL:https://www.jm-madeira.pt/regiao/ver/83457/Freguesia_do_Imaculado_Coracao_de_Maria_promove_passeio_cultural>.

A fachada principal, a Poente, remata com as fachadas laterais através de vãos verticais, que se parecem com rasgos, decorados com vitrais de desenhos geométricos; enquanto o resto da fachada é revestida a cantaria regional, igual à referida anteriormente, e termina em empena, protegida por uma pala de betão aparente que avança em relação à mesma. Em frente, surge a Casa Paroquial, cujo acesso é feito pela rua a Sul, sendo esta composta por dois pisos, um a nível da estrada, e outro acima do adro da Igreja que são separados através de uma guarda em betão armado que suporta a varada e protege um alpendre no andar inferior. A cobertura é semelhante aos planos que cobrem a galeria. No lado oposto, a Nascente, ergue-se a Torre Sineira, um paralelepípedo em betão aparente e cantaria regional, que se separa do corpo da igreja, tornando-a num volume isolado. Na fachada

Sul, é decorada com uma grelha de betão aparente, travada por uma varanda que olha sobre a baía do Funchal (ver Figura 5).

Esta construção, sobre um declive, apresenta um tipo de arquitetura vernacular uma vez que tanto os edifícios como os jardins exteriores que os rodeiam são assentes em plataformas de socalcos de pedra basáltica, os “poios” regionais. Outro exemplo de adaptação desta forma de projetar, adicionando elementos vernaculares ao modernismo, é *Conjunto da Caixa de Providência do Funchal*, que também utiliza a construção em plataformas para se erguer. Este, está implantado num quarteirão no centro-este do Funchal e, tal como o caso de estudo anterior, conta com um declive acentuado: “uma pendente de arrepiar” (Pereira et. al., 1997, p.28).

O Conjunto é constituído por uma policlínica, um edifício de serviços administrativos ocupado pela segurança social e habitações económicas. Este projeto envolve, principalmente, uma implantação urbana “sábua, reveladora de um grande sentido cívico e de um grande rigor profissional” (Pereira et. al., 1997, p.28). O declive é resolvido em plataformas, apesar de mais subtil do que o caso anterior, uma vez que neste as plataformas dão origem aos pisos dos edifícios.

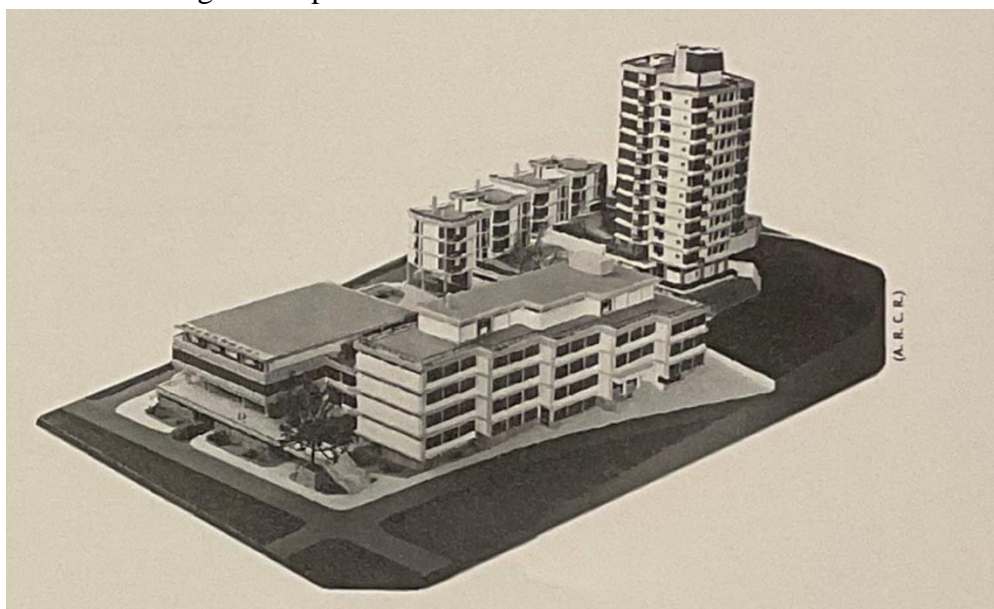


Figura 6 – Maquete da Implantação do Conjunto da Caixa de Providência do Funchal. Fonte: PEREIRA, Nuno Teotónio Pereira [et al.] – **Património da Segurança Social. Sedes dos Serviços Regionais 1965/1993**. Santa Maria da Feira: Secretaria de Estado da Segurança Social, 1997. P.28.

Na cota mais baixa, situada a sul e equivalente à cota da estrada que limita o lote, surge o edifício dos serviços administrativos que apresenta uma planta retangular com embasamento em pedra basáltica em muros que remetem aos socalcos madeirenses e vencidos por uma escadaria e que nos leva à primeira plataforma, onde se encontra o piso térreo envolto em vãos envidraçados que são apenas interrompidos pela estrutura do edifício em betão aparente, as vigas projetam-se além da fachada e o último piso, à semelhança de outros edifícios já referidos, apresenta um volume recuado em comparação à laje de cobertura que acaba por criar uma pala. É ainda nesta cota que surge a policlínica, no lado Nascente, que mantém a leitura de fachada do edifício dos serviços administrativos e é, sem dúvida, um exemplo indispensável de arquitetura moderna com elementos tradicionais que lhe dão carácter único e mantêm o património português; destes

elementos tradicionais são exemplos os pavimentos em calçada de seixo rolado, os tapa-sóis pintados de verde o uso de pedra basáltica nas molduras das janelas e embasamentos e as paredes caiadas a branco.

Na plataforma seguinte está a habitação coletiva em banda, sendo que este conjunto exhibe dois blocos de apartamentos, um em torre com 11 pisos e que alberga 30 habitações, que começa numa plataforma seguinte, e um em banda com 3 pisos e 11 apartamentos. É de se notar a audácia de construir uma torre no centro de uma cidade cuja única arquitetura em altura se faz na Torre da Sé. Esta torre situa-se no extremo Norte do terreno, o que significa que se encontra na cota mais alta, a nível do arruamento que limita o terreno. A ponte, é levantada sobre pilares, protegendo a zona de entrada e proporcionando um espaço de comunicação do interior para o exterior através de um pátio exterior. Todos os apartamentos possuem varandas de serviço, que também podem ser usufruídas por um dos quartos; e uma varanda de lazer, cujo acesso é dado pela sala que avança sobre a mesma com vãos protegidos por “tapa-sóis” verdes, como é tradicional. Uma característica deste projeto é a varanda de serviço ser fechada por tapa-sóis de forma a oferecer privacidade aos usuários. Os andares são ritmados pelas vigas das lajes em betão aparente e que formam “cintas” cinzentas em torno do edifício que quebra a austeridade dos panos brancos que formam as fachadas. A laje de cobertura é, também, de betão aparente e dá origem a um terraço que mantém vista de 360° do Funchal (a Sul para o mar e horizonte, e a Norte para as zonas altas da cidade).

Os apartamentos em banda seguem a topografia do terreno, o que confere ao edifício, cotas de soleira e cotas de cobertura diferentes. As fachadas mantêm a mesma leitura e expressão plástica da torre, com o betão aparente, as fachadas caiadas a branco e o verde dos “tapa-sóis” que caracterizam a arquitetura deste conjunto.

A vasta obra projetada de raiz na ilha não limita o legado de Raúl Chorão Ramalho na ilha. Ao longo dos anos que trabalhou para a Direção Regional, RCR projeta algumas obras de reabilitação, apesar de algumas se focarem maioritariamente no interior dos edifícios, dos quais são exemplos: o Banco Nacional Ultramarino, o Banco Português do Atlântico, o Edifício Guilloteau e a Sede do Banco da Madeira; e é nesta categoria de reabilitação do Património que o seu último projeto no arquipélago se enquadra, trazendo ao seu legado um dos mais importantes projetos que realizou na ilha.

Em 1981, o Conselho do Governo Regional encomenda um projeto de reabilitação e ampliação do edifício da Antiga Alfândega do Funchal, classificado como Monumento Nacional desde 1940, para ser a nova *Assembleia Legislativa Regional*. Este edifício, do período manuelino que ocupa um quarteirão um pouco abaixo da Sé e tem fachada Sul para a Avenida principal do Funchal, acaba por preservar no piso térreo os arcos em cantaria de tufo vermelho que acedem a uma arcada interior; uma porta manuelina na fachada norte; os tetos hispano-árabes das salas no piso superior e duas portas em arcos maneiristas com cantaria de basalto.



Figura 7 – Assembleia Legislativa do Funchal. Fonte: COURTHOUSELOVER - Assembleia Legislativa da Região Autónoma Madeira (Funchal, Madeira), 26 Set. 2018. [Consult. 31 mai. 2023]. Disponível em WWW:<URL:https://www.flickr.com/photos/courthouselover/46464925982/>.

Ao reabilitar este edifício, o arquiteto adapta os princípios da “Carta de Veneza”⁹, e tem em particular atenção a recuperação dos espaços manuelinos. Num antigo fosso do séc. XIX, é projetado um hemiciclo, semienterrado de forma a não se impor no espaço, cujas paredes exteriores são revestidas a calcário e a cobertura é ajardinada. “O areópago é envolvido por um corredor circular, os chamados "passos perdidos", decorado com serigrafias e tapeçarias de artistas conceituados contemporâneos do arquiteto” (Freitas; 2010: 100). A sul, é projetado o Plenário, num corpo modernista, inicialmente de planta retangular, mas que sofre alterações após a descoberta das antigas muralhas durante escavações, que acaba por assumir uma forma circular, e assim forma-se um volume cilíndrico envolto em volumes radiais. A fachada Sul apresenta-se cega para a Avenida, permitindo o acesso a este edifício apenas pelo pátio interior preexistente, e cujos únicos vão estão entre os panos dos volumes radiais, que permanecem fechados por “tapa-sóis” garantindo uma entrada de luz controlada e íntima para o interior.

A cobertura é ajardinada e possui canais de água que caem numa cascata artificial construída em betão para um tanque revestido a cantaria basáltica que se liga ao edifício na fachada Poente.

Considerações Finais

Raúl Chorão Ramalho é um nome incontornável na Arquitetura Portuguesa do século XX. É a oportunidade de trabalhar com a Direção Regional na Madeira que lhe abre o caminho para o projeto de várias obras no arquipélago, embora estudos afirmem a falta de documentos formais de alguns edifícios, impossibilitando a comprovação de tais como obra do RCR, apesar dos elementos arquitetónicos que caracterizam o seu trabalho estarem presentes.

⁹ Carta criada pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) durante o II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos. Esta carta, resumidamente, defende a carência de um plano internacional para conservar e restaurar os bens culturais numa ação interdisciplinar.

É importante realçar que o património arquitetónico deve ser preservado, mas a real importância da arquitetura é ser utilizada, e é interessante perceber como esta obra é utilizada no dia a dia dos madeirenses que, provavelmente, nem se apercebem dos espaços que frequentam, mas que fazem, sem dúvida, parte de um quotidiano comum.

Concluimos então que, apesar da vasta obra, e da possibilidade de apenas apresentar 3 casos de estudo, a Obra de Raúl Chorão Ramalho no Arquipélago da Madeira, apresenta um carácter único, com semelhanças entre si mas com características únicas que os distinguem uns dos outros, e que os enquadram na paisagem tão peculiar da Madeira e que torna esta obra insubstituível no Património Arquitetónico do Arquipélago.

Bibliografia

ALEIXO, Sofia; MESTRE, Victor – Registos da Arquitectura de Raúl Chorão Ramalho: de arquivo do atelier a coleção de documentação do SIPA. Vol. 35 N.º 2: **Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022. P.15-71.

CALDEIRA, Cláudia Sofia Sousa – Ilha da Madeira _ a importância do Lugar como método de aproximação ao projeto da habitação unifamiliar _ 3 casos de estudo. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2012. Dissertação de Mestrado Integrado.

DIAS, Ana Silva; PINTO, Jorge Farelo; PEREIRA, Luís Manuel – **Percursos de Carreira**. [S.l.]: Associação dos Arquitectos Portugueses, [s.d.]. p.9-23.

FREITAS, Emanuel Gaspar - **A obra de Raúl Chorão Ramalho no Arquipélago da Madeira**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010.

FREITAS, Jani Anjo Travassos - **Tradição e Modernidade na Obra de Chorão Ramalho na Madeira**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2012. Dissertação de Mestrado Integrado.

GASPAR, Emanuel – A Obra do Arquitecto Raúl Chorão Ramalho no Arquipélago da Madeira. **Isleña**. Funchal. 46 (jan/jun. 2010), 123–140.

iAPXX - [Consult. 18 mai. 2023]. Disponível em WWW:<URL:http://iap20.pt/Site/FrontOffice/default.aspx>.

MESTRE, Victor – **Arquitectura Popular da Madeira**. Lisboa: Editora Argumentum. 2002.

MESTRE, Victor – **Levantamento da Arquitectura Popular do Arquipélago da Madeira. Bases para a sua Reabilitação Enquanto Património Cultural**. Évora: Universidade de Évora, 1997. Dissertação de IIº Mestrado.

OAPIX - [Consult. 18 mai. 2023]. Disponível em WWW:<URL:http://www.oapix.org.pt/300000/1/index.htm>.

PEREIRA, Maria Francisca Pernet Rodrigues – **Um Território em Socalcos. Proposta de uma Casa Experimental na ilha da Madeira.** Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2021. Dissertação de Mestrado Integrado.

PEREIRA, Nuno Teotónio Pereira [et al.] – **Património da Segurança Social. Sedes dos Serviços Regionais 1965/1993.** Santa Maria da Feira: Secretaria de Estado da Segurança Social, 1997. P.22-29.

QUINTAL, José Raimundo Gomes – **Estudo Fitogeográfico dos Jardins, Parques e Quintas do Concelho do Funchal.** Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007. Tese de Doutoramento.

RIBEIRO, Rogério - **Exposição Raúl Chorão Ramalho, Arquitecto.** Almada : Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea. Câmara Municipal de Almada, 1997.

O alojamento local e a reabilitação de edifícios habitacionais em Lisboa: exploração a partir de casos na Sétima Colina

Marta Vicente

Laboratório Nacional de Engenharia Civil
DINÂMIA'CET-ISCTE – Iscte- Instituto Universitário de Lisboa
magvicente@lnec.pt

Paula André

DINÂMIA'CET-ISCTE – Iscte- Instituto Universitário de Lisboa
paula.andre@iscte-iul.pt

João Branco Pedro

Laboratório Nacional de Engenharia Civil
jpedro@lnec.pt

Resumo: O turismo e, em particular, o Alojamento Local são amplamente referidos como fatores que têm dinamizado a reabilitação do património edificado das zonas históricas da cidade de Lisboa. No entanto, existe pouca informação sobre a forma como essa reabilitação está a ser realizada. Com vista a contribuir para o conhecimento sobre as transformações que os edifícios têm vindo a sofrer, neste ensaio são analisadas as intervenções de reabilitação adotadas em 85 frações, em regime de Alojamento Local, localizadas no eixo Cais do Sodré – Rato. Como resultado, são identificadas as dimensões e as práticas de reabilitação predominantes. Verifica-se que existe uma ampla variedade de formas de intervenção, assim como uma diversidade no grau de autenticidade e integridade dos edifícios reabilitados. Estes resultados evidenciam que existem valores orientadores das intervenções muito diversos e permitem constatar que grande parte das intervenções ocorre sem acompanhamento técnico especializado (*i.e.*, arquitetos ou engenheiros). Conclui-se que é necessário prosseguir esta linha de investigação para compreender as motivações e os valores que orientam as intervenções de reabilitação, especialmente aquelas que são realizadas sem apoio técnico especializado.

Palavras-chave: reabilitação de edifícios; práticas de reabilitação; alojamento local; turismo; Lisboa.

Introdução

O presente ensaio enquadra-se no estudo de doutoramento, em curso, intitulado “Culturas de reabilitação de edifícios antigos (1980-2020): o caso do eixo Cais do Sodré – Rato”, em Lisboa. O estudo tem como objetivo contribuir para o conhecimento sobre a evolução das culturas de reabilitação de edifícios antigos de uso predominantemente habitacional, focando não só as grandes intervenções mas também as pequenas alterações, realizadas por proprietários e inquilinos de forma mais ou menos formal, com ou sem apoio técnico especializado, sobre as quais existe pouco (re)conhecimento apesar de representarem parte significativa das alterações e adaptações destes edifícios aos modos de viver (n) a cidade e (n) o edifício. Como é natural, estas transformações no património edificado refletem, em parte, aquilo que são as mudanças e as dinâmicas urbanas da própria cidade ao longo do tempo.

É inegável que atualmente parte significativa dessas transformações no património edificado se encontra intimamente relacionada com a atividade turística, que se verifica por toda a cidade de Lisboa, mas com maior incidência em alguns bairros das zonas históricas. Como tal, é relevante compreender como a *turistificação* da cidade de Lisboa tem vindo a afetar a forma como se reabilitam os edifícios antigos com uso predominantemente habitacional.

Para o efeito, este ensaio toma como objeto do estudo a “Sétima Colina” de José-Augusto França, isto é, o eixo urbano que compreende o Largo Duque da Terceira, a Rua do Alecrim, a Praça Luís de Camões, a Rua da Misericórdia, o Largo Trindade Coelho, a Rua de São Pedro de Alcântara, a Rua Dom Pedro V, a Praça do Príncipe Real, a Rua da Escola Politécnica e o Largo do Rato. Neste eixo, a presença de Alojamento Local e de outras atividades turísticas é particularmente intensa, o que se comprova por todas as ruas do eixo integrarem zonas de contenção, onde a Câmara Municipal de Lisboa impediu o registo de novos estabelecimentos neste regime.

Num eixo urbano onde as fachadas tendem a permanecer inalteradas apesar da passagem do tempo, questiona-se quais são as práticas de intervenção que são adotadas na reabilitação dos edifícios e frações. Pretende-se, assim, contribuir para o conhecimento sobre as transformações que os edifícios têm vindo a sofrer e para a discussão sobre a autenticidade e a integridade da sua espacialidade e materialidade.

Para tal, é realizada uma análise qualitativa exploratória de imóveis registados em regime de Alojamento Local localizados em edifícios antigos do eixo urbano em estudo. Consideram-se edifícios antigos aqueles que foram originalmente construídos antes da introdução do betão armado, ou seja, cuja data inicial de construção se situa entre a segunda metade do século XVIII (pós-sismo 1755) e a primeira metade do século XX (gaioleiros tardios). A análise incide sobre imagens disponibilizadas nas plataformas de arrendamento de curta duração, e sempre que possível, na documentação proveniente dos processos de obra do Arquivo Municipal de Lisboa.

O ensaio está organizado em sete secções. Após a presente introdução, enquadra-se o fenómeno do Alojamento Local na cidade de Lisboa (2), e apresenta-se uma breve síntese sobre a relação entre o Alojamento Local e a reabilitação do património edificado (3). Depois abordam-se as orientações e valores subjacentes às intervenções de reabilitação em análise (4) e definem-se dimensões e práticas de intervenção a partir da exploração de

um conjunto de casos de estudo (5). Por último, apresenta-se a discussão dos resultados obtidos (6) e as considerações finais e caminhos de pesquisa futuros (7).

O turismo, o alojamento local e a cidade de Lisboa

O crescimento da atividade turística, em particular do turismo urbano ou do *city break tourism*, foi muito incentivado pelo crescimento das companhias aéreas *low-cost*¹. Paralelamente verificou-se um aumento da oferta de Alojamento Local, que proliferou por todas as cidades da Europa.

Em Portugal, a figura legal de Alojamento Local surge em 2008 com a publicação do Decreto-Lei n.º 39/2008, de 7 de março, que estabeleceu o Regime Jurídico da Instalação, Exploração e Funcionamento dos Empreendimentos Turísticos. No artigo 3.º deste diploma, o Alojamento Local é definido, como “as moradias, apartamentos e estabelecimentos de hospedagem que, dispondo de autorização de utilização, prestem serviços de alojamento temporário, mediante remuneração, mas não reúnam os requisitos para serem considerados empreendimentos turísticos”. No referido artigo 3.º, é ainda definida a obrigatoriedade de registar os estabelecimentos deste tipo na Câmara Municipal territorialmente competente.

Em 2012, a alteração do Novo Regime de Arrendamento Urbano (NRAU), pela Lei n.º 31/2012, de 14 de agosto, que previu o descongelamento das rendas e a possibilidade de arrendar uma habitação por um dia, constituiu um estímulo significativo para os setores da reabilitação e do Alojamento Local. Na sequência desta e de outras medidas, para Fernandes *et al.*² “a ligação entre o turismo e o investimento imobiliário é cada vez mais evidente no sentido em que grande parte do edificado tem sido reabilitada (...) para dar lugar a hotéis, *hostels*, apartamentos de luxo e apartamentos turísticos”.

Mais tarde, em 2014, foi publicado pelo Decreto-Lei n.º 128/2014, de 29 de agosto, o Regime Jurídico da Exploração dos Estabelecimentos de Alojamento Local. Por esta altura, tal como aponta o relatório *Novas Dinâmicas Urbanas no Centro Histórico de Lisboa*³, já se verificava nas Juntas de Freguesias do centro histórico de Lisboa (*i.e.*, Misericórdia, Santa Maria e São Vicente), um reflexo das novas dinâmicas urbanas sobretudo “na intensificação dos processos de reabilitação do edificado, na presença de novos *city users*, na aceleração das alterações funcionais e (...) na subida significativa de preços do setor imobiliário”. Estas novas dinâmicas foram particularmente marcadas por um aumento significativo do investimento no setor imobiliário a partir de 2012⁴, associado à reabilitação do edificado e ao aumento dos fluxos turísticos que chegavam, sobretudo, às zonas históricas da cidade de Lisboa.

Em Lisboa, tal como em muitas outras cidades, o Alojamento Local tem sido indissociável da plataforma Airbnb. Esta plataforma digital, que assegura a intermediação entre os proprietários dos imóveis (também designados de “anfitriões”) e os clientes (*i.e.*, quem procura arrendar ou utilizar os imóveis), é tida como algo que veio “transformar

¹ DUNNE, Gerald; BUCKLEY, Joan; FLANAGAN, Sheila – Towards an Understanding of International City Break Travel. *International Journal of Tourism Research*. Vol. n.º 12 (5) (2010), 409-417.

² FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. p. 25.

³ COSTA, Artur; MAGALHÃES, Andreia; BABO, Elisa – **Novas Dinâmicas Urbanas no Centro Histórico de Lisboa**. Lisboa: Quatenaire Portugal, Consultoria para o Desenvolvimento, SA, 2017. p. 3.

⁴ *Idem, ibidem*.

todo o setor do turismo e do alojamento”⁵. A plataforma Airbnb foi orientada inicialmente pelo princípio de “economia de partilha”, mas segundo o *Atlas da Airbnb*⁶, na Área Metropolitana de Lisboa, o rácio de propriedades por proprietário tem vindo a aumentar, passando de 1,28, em 2011, para 2,16, em 2018. Esta evolução indica que cada vez mais existem proprietários que detêm várias habitações em regime de Alojamento Local, sugerindo uma “profissionalização” desta atividade.

É frequente que grandes proprietários (*i.e.*, pessoas coletivas), que operem na indústria do turismo e da gestão do património imobiliário, tenham capacidade para adquirir edifícios inteiros, proceder à sua reabilitação e, depois, explorar todas as frações em regime de Alojamento Local. Em todo o caso, deve ser sublinhado que, independentemente da evolução do rácio de propriedades por proprietário, o número de proprietários que têm apenas um registo de Alojamento Local continua a ser dominante.

Embora persista alguma polémica, os efeitos da atividade turística e do Alojamento Local, em particular, têm sido extensamente estudados. Estes fenómenos são associados à transformação das cidades em “lugares de monocultura turística”⁷, a processos de “expulsão de residentes da cidade” e ao “aumento das rendas e do custo de vida em geral”⁸. É argumentado que estes fenómenos contribuem para a “gentrificação turística”⁹, pois contribuem para a transformação dos bairros históricos em produtos de consumo para os turistas e para a gradual passagem da habitação de arrendamento de longa duração para o arrendamento de curta duração. Em suma, são considerados dos principais aceleradores de processos de *turistificação*, *gentrificação* e *financeirização* da habitação¹⁰.

A relação entre o Alojamento Local e a reabilitação

É frequentemente estabelecida na literatura uma relação de causa-efeito entre a reabilitação do edificado das zonas históricas das cidades e os processos de gentrificação e de turistificação¹¹. Esta associação, com sentido crítico para a reabilitação de edifícios,

⁵ FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. p. 11.

⁶ *Idem, ibidem*. p. 27.

⁷ *Idem, ibidem*. p. 19.

⁸ *Idem, ibidem*. p. 21.

⁹ MENDES, Luís – Airbnb, gentrificação turística e injustiça espacial. In FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. p. 66.

¹⁰ ANTUNES, Gonçalo; FERREIRA, Jorge – Short-term rentals: how much is too much – spatial patterns in Portugal and in Lisbon. **Tourism and Hospitality Management**. Vol. n.º 27 (3) (2021), 581-603.

FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019.

SEIXAS, João – Habitação e Alojamento Local em Lisboa. In FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. 71-74.

¹¹ CABRAL, João – Airbnb, reabilitação urbana e “direito à cidade”. In FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. 59-61.

CRUZ, Tomás – **O impacto do alojamento local na reabilitação urbana em Lisboa**. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2016. Tese de Mestrado.

FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019.

apenas pode ser estabelecida olhando para o passado mais recente da cidade de Lisboa, uma vez que os processos de reabilitação urbana e de edifícios conduzidos nas décadas de 80 e 90 do século XX, tinham uma maior orientação para a melhoria das condições de segurança e salubridade das zonas históricas onde viviam populações mais desfavorecidas¹². Contudo, será seguro afirmar que essa abordagem não perdurou muito além da crise económica e financeira de 2008 e das medidas, adotadas posteriormente, orientadas para uma economia de mercado e com o objetivo de recuperar o setor da construção. A partir do início do século XXI, verifica-se uma maior participação e promoção privada nas intervenções de reabilitação do edificado e um, gradualmente, menor envolvimento do Estado nessas operações¹³. Adicionalmente, o redirecionamento das operações de reabilitação para uma lógica privada e orientada para a economia de mercado, encontra no crescimento do turismo uma oportunidade para o crescimento económico necessário¹⁴.

Em Lisboa, a relação direta entre o Alojamento Local e a reabilitação é desde logo estabelecida pelo Regulamento Municipal do Alojamento Local (RMAL), publicado pelo Aviso n.º 17706-D/2019, de 6 de novembro. Este regulamento prevê que mesmo em áreas de contenção absoluta, onde não é possível o registo de novos estabelecimentos de Alojamento Local, tal possa acontecer quando os novos registos “digam respeito a operações de reabilitação de edifícios em ruínas ou reabilitação integral de edifícios totalmente devolutos há mais de três anos e quando sejam considerados de especial interesse para a cidade”, conforme definido no n.º 2 do artigo 5.º do regulamento.

O conhecimento, compreensão e caracterização destas transformações no património construído, são sobretudo pertinentes quando são frequentemente associadas a processos de larga escala e que têm como consequência o contributo para a *perda de identidade* e

MENDES, Luís – Os Equívocos e os Consensos na Relação entre Reabilitação Urbana e Gentrificação. **Ur – Cadernos de Urbanismo**. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. Vol. n.º 8 (2010), 52-59.

MENDES, Luís – Gentrificação e políticas de reabilitação urbana em Portugal: uma análise crítica à luz da tese rent gap de Neil Smith. **Cadernos Metrópole**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Vol. n.º 16 (32) (2014), 487-511.

SEIXAS, João – Habitação e Alojamento Local em Lisboa. In FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. 71-74.

¹² MENDES, Luís – Gentrificação e políticas de reabilitação urbana em Portugal: uma análise crítica à luz da tese rent gap de Neil Smith. **Cadernos Metrópole**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Vol. n.º 16 (32) (2014), 487-511.

AGUIAR, José – **Algumas breves notas sobre a história da reabilitação urbana**. In Encontro “UNIVER(SC)IDADE - desafios e propostas de uma candidatura a património da humanidade”. Coimbra: Universidade de Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra e ICOMOS-Portugal, 2007.

PINHO, Ana – **Conceitos e políticas europeias de reabilitação urbana: Análise da experiência portuguesa dos Gabinetes Técnicos Locais**. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 2009. Tese de Doutoramento.

¹³ AGUIAR, José – **Algumas breves notas sobre a história da reabilitação urbana**. In Encontro “UNIVER(SC)IDADE - desafios e propostas de uma candidatura a património da humanidade”. Coimbra: Universidade de Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra e ICOMOS-Portugal, 2007.

MENDES, Luís – Gentrificação e políticas de reabilitação urbana em Portugal: uma análise crítica à luz da tese rent gap de Neil Smith. **Cadernos Metrópole**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Vol. n.º 16 (32) (2014), 487-511.

¹⁴ ANTUNES, Gonçalo; FERREIRA, Jorge – Short-term rentals: how much is too much – spatial patterns in Portugal and in Lisbon. **Tourism and Hospitality Management**. Vol. n.º 27 (3) (2021), 581-603.

de *autenticidade* das cidades e dos centros históricos¹⁵, como parece ser o caso das transformações provocadas pela atividade turística. Estas questões ainda mais relevantes quando considerada a perspetiva de Aguiar¹⁶ sobre a reabilitação do património construído: “a transformação cautelosa do edificado preexistente é considerada a única fórmula adequada à manutenção da autenticidade e integridade patrimoniais e sua adequação às novas formas de uso e de procura que hoje estão a ocorrer”.

Vários autores sublinham os perigos do aumento da atividade turística e do alojamento local de forma não regulada. Mendes¹⁷ alerta para o esvaziamento dos centros históricos por via do incremento do turismo, e consequentemente dos alojamentos locais e outras atividades de apoio ao turismo, como fenómeno que provoca uma perda do “tecido social e económico que lhe(s) conferia identidade, memória, enfim, a dita «autenticidade» que, justamente, constitui recurso turístico”. Fica assim evidenciada a complexa interligação entre as questões da autenticidade e da identidade das zonas históricas, o seu tecido socioeconómico e as transformações que acontecem no seu património construído.

Por sua vez, o relatório *Novas Dinâmicas Urbanas no Centro Histórico de Lisboa*¹⁸ aponta para a possibilidade de “perda, eventualmente irreversível, dos elementos que (hoje e sempre) valorizam o centro histórico: a sua identidade cultural, o seu tecido social, as suas especificidades construtivas e o seu padrão urbano e funcional”, no caso da não regulação e controlo destas novas dinâmicas urbanas.

Não obstante, por vezes, os mesmos autores reconhecem os efeitos positivos que a atividade turística pode ter nas cidades, nomeadamente a dinamização da reabilitação do edificado.

Mendes¹⁹ refere que as transformações impostas pelo alojamento turístico podem ter “efeitos positivos na regeneração dos centros urbanos” e na “requalificação do património”. Mendes²⁰ defende também que o investimento na reabilitação do edificado degradado das zonas históricas da cidade não tem necessariamente de se traduzir num processo automático de gentrificação dessas zonas.

¹⁵ COSTA, Artur; MAGALHÃES, Andreia; BABO, Elisa – **Novas Dinâmicas Urbanas no Centro Histórico de Lisboa**. Lisboa: Quatenaire Portugal, Consultoria para o Desenvolvimento, SA, 2017.

MENDES, Luís – Airbnb, gentrificação turística e injustiça espacial. In FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. 65-67. (Costa, Magalhães & Babo, 2017; Mendes, 2019)

¹⁶ AGUIAR, José – Reabilitação ou fraude. **Revista Património**. Lisboa: Imprensa Nacional/DGPC. Vol. n.º 2 (2014). p. 66.

¹⁷ MENDES, Luís – Airbnb, gentrificação turística e injustiça espacial. In FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. p. 66.

¹⁸ COSTA, Artur; MAGALHÃES, Andreia; BABO, Elisa – **Novas Dinâmicas Urbanas no Centro Histórico de Lisboa**. Lisboa: Quatenaire Portugal, Consultoria para o Desenvolvimento, SA, 2017. p. 8.

¹⁹ MENDES, Luís – Airbnb, gentrificação turística e injustiça espacial. In FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. p. 66.

²⁰ MENDES, Luís – Os Equívocos e os Consensos na Relação entre Reabilitação Urbana e Gentrificação. **Ur – Cadernos de Urbanismo**. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. Vol. n.º 8 (2010), 52-59.

Fernandes *et al.*²¹ reconhece que é notável “uma transformação do edificado, em especial nos bairros históricos (mas não só), boa parte para ocupação por alojamento local”, enquanto Cabral²² acrescenta que esta rentabilização do património habitacional edificado só é possível após um investimento na melhoria daquele bem imóvel, por via da sua reabilitação, resultando daí um conjunto de transformações “na estrutura e qualidade do parque habitacional” que representam, para o autor, impactos positivos no que respeita o contributo para a preservação do edificado.

A reabilitação de edifícios e frações em regime de Alojamento Local

Num momento em que se discute qual será o limite da presença do Alojamento Local em Lisboa, isto é, “*how much is too much?*”²³, é de todo pertinente conhecer as alterações que este fenómeno tem introduzido no património edificado.

Porém, existem ainda poucos estudos sobre a forma como se está a proceder à reabilitação de edifícios e frações para acolher a atividade de Alojamento Local. Parte significativa dos estudos existentes centram-se na análise, mais ou menos detalhada, de intervenções de reabilitação específicas, conduzidas por *ateliers* de arquitetura geralmente de forma meritória quanto à preservação e valorização do património edificado.

Em todo o caso, esse tipo de intervenção não se afigura predominante no processo de adaptação de frações de uso habitacional para a sua disponibilização no mercado do arrendamento turístico de curta-duração. Por exemplo, segundo a inquirição de Cruz²⁴, das 193 unidades de Alojamento Local inquiridas na freguesia de Santa Maria Maior, 87% foram objeto de uma intervenção de reabilitação com vista ao funcionamento como Alojamento Local e, das frações intervencionadas, 61,5% recorreram apenas a serviços de construção civil (*i.e.*, não recorreram a apoio técnico especializado de arquitetura ou de engenharia civil).

No mesmo estudo, Cruz²⁵ refere que as intervenções de reabilitação são orientadas para o lucro do futuro estabelecimento de Alojamento Local, sendo essa a orientação a condicionar parte significativa das opções tomadas na reabilitação dos edifícios ou frações. Segundo Cruz²⁶, “projetar um alojamento local não é apenas conceber habitações tradicionais que serão utilizadas com fins turísticos, mas sim conceber um produto turístico eficaz”.

Parte dessas opções, condicionadas pela orientação para o lucro, são facilmente reconhecidas a partir da consulta de projetos de reabilitação de edifícios ou frações, muitas vezes conduzidos por grandes proprietários ou, como refere a plataforma Airbnb, *anfitriões profissionais*. Algumas dessas opções estão relacionadas com o seguinte:

- a) Organização funcional da fração (*e.g.*, criar mais quartos de dormir e menos ou menores compartimentos para ser utilizados como espaços de estar e de trabalho);

²¹ FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. p. 7.

²² CABRAL, João – Airbnb, reabilitação urbana e “direito à cidade”. In FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. p. 60.

²³ ANTUNES, Gonçalo; FERREIRA, Jorge – Short-term rentals: how much is too much – spatial patterns in Portugal and in Lisbon. **Tourism and Hospitality Management**. Vol. n.º 27 (3) (2021), 581-603.

²⁴ CRUZ, Tomás – **O impacto do alojamento local na reabilitação urbana em Lisboa**. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2016. Tese de Mestrado.

²⁵ *Idem, ibidem*.

²⁶ *Idem, ibidem*. p. 99.

- b) Instalação de equipamentos (*e.g.*, equipamentos de climatização e de cozinha);
- c) Melhoria, sempre que possível, da acessibilidade (*e.g.*, instalação de elevador);
- d) Aumento do número de frações autónomas disponíveis (*e.g.*, subdividir uma fração com grandes dimensões, por vezes mantendo o acesso único, ou redesenhar totalmente a planta de cada piso, prevendo mais frações).

Regista-se também que estas intervenções de reabilitação podem variar no que respeita a sua extensão:

- a) **Intervenções totais**, onde todo o edifício é intervencionado (este tipo de intervenção representa mais de dois terços das intervenções analisadas por Cruz em 2016) envolvendo frequentemente um elevado nível de alteração face à pré-existência podendo contemplar a manutenção da fachada e a demolição total ou parcial do seu interior;
- b) **Intervenções parciais**, duas ou mais frações do mesmo edifício são intervencionadas na mesma operação de reabilitação;
- c) **Intervenções pontuais**, uma fração intervencionada por operação de reabilitação. As intervenções podem também variar consoante o seu nível de profundidade, isto é, conduzirem a uma maior ou menor alteração à pré-existência.

Exploração de práticas a partir de casos na Sétima Colina

Método

Segundo a base de dados do Registo Nacional do Alojamento Local (RNAL), no eixo urbano em estudo existem 213 registos de frações em regime de Alojamento Local. Desses 213 registos, 185 referem-se a alojamentos da modalidade de *Apartamento*, ou seja, “o estabelecimento de alojamento local cuja unidade de alojamento é constituída por uma fração autónoma de edifício ou parte de prédio urbano suscetível de utilização independente” (n.º 3 do artigo 3.º do Decreto-Lei n.º 128/2014).

Para melhor caracterizar os diferentes tipos de intervenção em edifícios e frações autónomas, do ponto de vista das suas dimensões e das práticas de reabilitação implementadas, analisou-se um conjunto de 85 frações em regime de Alojamento Local, na modalidade de “Apartamento”. Estas frações correspondem a aproximadamente 45% das frações registadas em regime de Alojamento Local, no eixo urbano em estudo, nesta modalidade.

A recolha e análise da informação decorreu da seguinte forma:

- 1) Consulta da base de dados do RNAL para todos os registos de Alojamento Local do Concelho de Lisboa.
- 2) Filtragem da base de dados de modo a identificar os registos de imóveis com morada no eixo urbano em estudo (*vd.* introdução).
- 3) Separação dos registos por modalidade (*i.e.*, apartamento ou estabelecimento de hospedagem).
- 4) Verificação da existência de imagens do interior das frações em regime de Alojamento Local, na modalidade de *apartamento*, em plataformas *online* (*e.g.*, *Airbnb* e *Booking*).
- 5) Recolha, a partir da informação disponibilizada nas plataformas, dos registos fotográficos e das descrições dos alojamentos (*i.e.*, descrição do imóvel pelo proprietário) referentes às 85 frações.

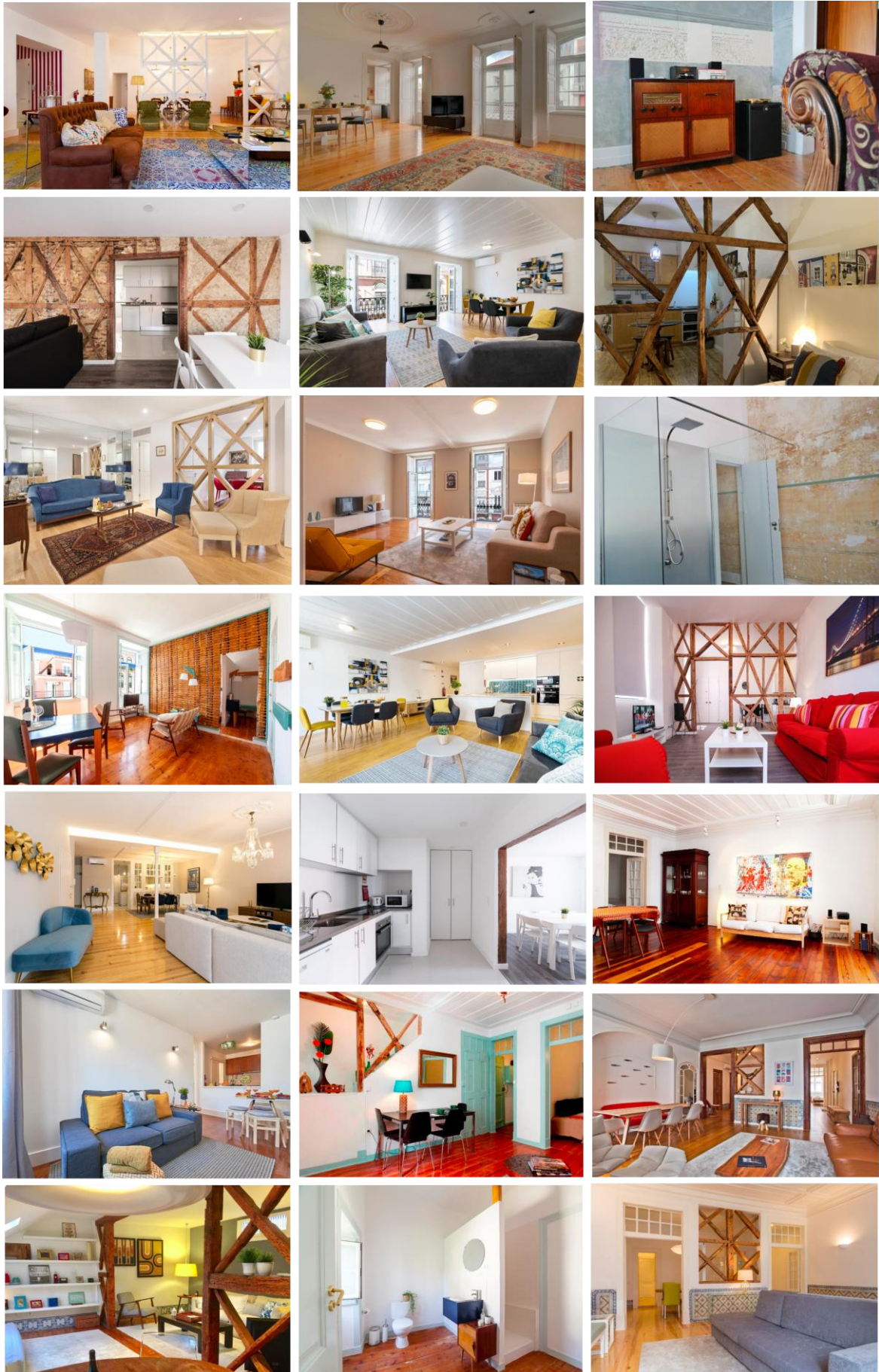


Figura 1 – Painel de imagens de parte das frações analisadas

- 6) Agrupamento dos registos por fração e, posteriormente, por edifício. Este aspeto foi particularmente importante para confirmar a variedade de situações existentes no interior de cada edifício.
- 7) Observação e análise dos registos fotográficos, registando as principais práticas de intervenção. Para este registo revelou-se fundamental a identificação prévia da tipologia construtiva do edifício em que se encontrava cada fração em análise. Esta identificação foi realizada a partir do cruzamento de informação recolhida na plataforma “Lxi – Lisboa Interativa” e por observação direta.
- 8) Identificação dos principais tipos de intervenção, dimensão e práticas implementadas.
- 9) Sistematização dos resultados num quadro (Quadro 1) e em imagens-síntese das práticas dominantes.

Sobre o processo de recolha e análise da informação importa ressaltar o seguinte:

- a) Para alguns casos, não foi possível encontrar imagens respeitantes aos alojamentos existentes na base de dados. Pelo contrário, noutras situações encontraram-se nestas plataformas anúncios de alojamentos, localizados no eixo urbano em estudo, mas cujo número de licença de utilização indicado no anúncio não se encontra registado na base de dados descarregada a partir do RNAL.
- b) Existem, na base de dados do RNAL, situações em que a mesma morada está atribuída a mais que um registo na modalidade de apartamento. Nestas situações, nem sempre foi possível identificar a que imóvel corresponde, efetivamente, o registo.

Pretendeu-se identificar as características frequentes destes imóveis que permitam conhecer e caracterizar as dimensões e práticas mais frequentes na reabilitação de edifícios ou frações para Alojamento Local.

Práticas em edifícios objeto de uma intervenção total

Nos edifícios objeto de uma *intervenção total*, sobretudo naqueles em que existe uma alteração profunda em relação à pré-existência, prevalece uma maior homogeneidade de soluções. No eixo urbano em estudo, existem vários casos em que após consulta dos respetivos processos de obra no Arquivo Municipal de Lisboa, é possível verificar que os mesmos foram adquiridos por fundos de investimento ou sociedades de gestão imobiliária e que o seu avançado estado de degradação (na maioria das vezes devido a décadas de ausência de trabalhos de manutenção e beneficiação geral) surge como o argumento utilizado para proceder, muitas vezes, a uma demolição total do seu interior. Esta ação, resulta na introdução de uma nova lógica construtiva mediante o recurso ao betão armado que, por sua vez, possibilita a reorganização e otimização em planta. Neste tipo de operações, licenciadas sobretudo para uso habitacional, é frequente que posteriormente parte significativa das suas frações (se não todas) sejam registadas em regime de Alojamento Local.

Exemplo 1

Deste tipo de *intervenção total*, é exemplo o caso do edifício com o n.º 55 da Rua de São Pedro de Alcântara. O imóvel foi adquirido por uma empresa de gestão imobiliária, em 2005, estando devoluto e em estado avançado de degradação após décadas de ausência de intervenções de beneficiação ou manutenção (o que se constatou na consulta do Processo de Obra correspondente). Foi submetido um primeiro projeto de licenciamento para uso habitacional na Câmara Municipal de Lisboa (Processo de Obra n.º 527, Processo n.º 987-DMGU-EDI-2005). Mais tarde, após a crise económica e financeira de

2008, foi entregue na Câmara Municipal de Lisboa um projeto de alterações que modifica as opções de projeto de arquitetura inicialmente adotadas (Processo de Obra n.º 527, Processo n.º 298-DMGU-EDI-2013). Neste projeto de alterações, as cozinhas (em compartimentos encerrados) são substituídas por *kitchenettes* integradas nas salas e áreas mais generosas nas várias divisões (Figura 2). Em 2015, uma vez concluída a obra todas as frações são registadas em Regime de Alojamento Local.

A memória descritiva do projeto de arquitetura, consultada no Processo de Obra, refere que “a principal intenção foi a de se poder recuperar um edifício que não apresentava condições mínimas de segurança, habitabilidade e que ameaçava ruir a qualquer momento” acrescentando que “se por um lado, ao nível estrutural ter-se-á de optar por uma solução que consolide as paredes exteriores de alvenaria de pedra, por outro lado a demolição total do interior parece-nos inevitável tendo em atenção o elevado estado de putrefação quer dos pavimentos e suas estruturas quer das paredes interiores, redes de águas, esgotos, energia elétrica, gás, cobertura, etc” (Figura 3).

À semelhança do que acontece em outras intervenções deste tipo, a fachada não sofre qualquer tipo de alteração com exceção da mudança de cor da pintura da face exterior das paredes (Figura 4).

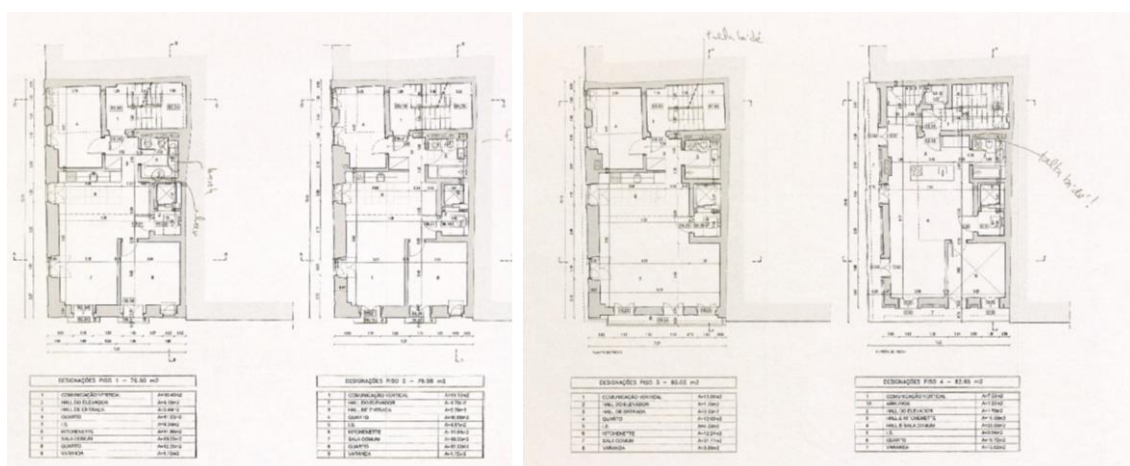




Figura 4 – Desenho “Amarelos e encarnados dos alçados sul e nascente” onde se verifica a quase inexistência de alterações às fachadas do edifício. Processo n.º 987-DMGU-EDI-2005, folha 44.

Exemplo 2

Outro exemplo deste tipo de **intervenção total** é o edifício com os n.ºs 106 a 116 da Rua da Misericórdia. Neste imóvel (Figura 5 e 6), após uma intervenção profunda de manutenção da fachada e demolição do interior do edifício pré-existente, é estabelecida uma nova lógica de organização funcional em planta. Atualmente, todas as 16 frações do edifício se encontram registadas em regime de Alojamento Local, pertencendo a um único proprietário.



Figura 5 – Fotografia da fachada para a Rua da Misericórdia.
Fonte: GoogleMaps (Consultado a 4 de julho de 2023)

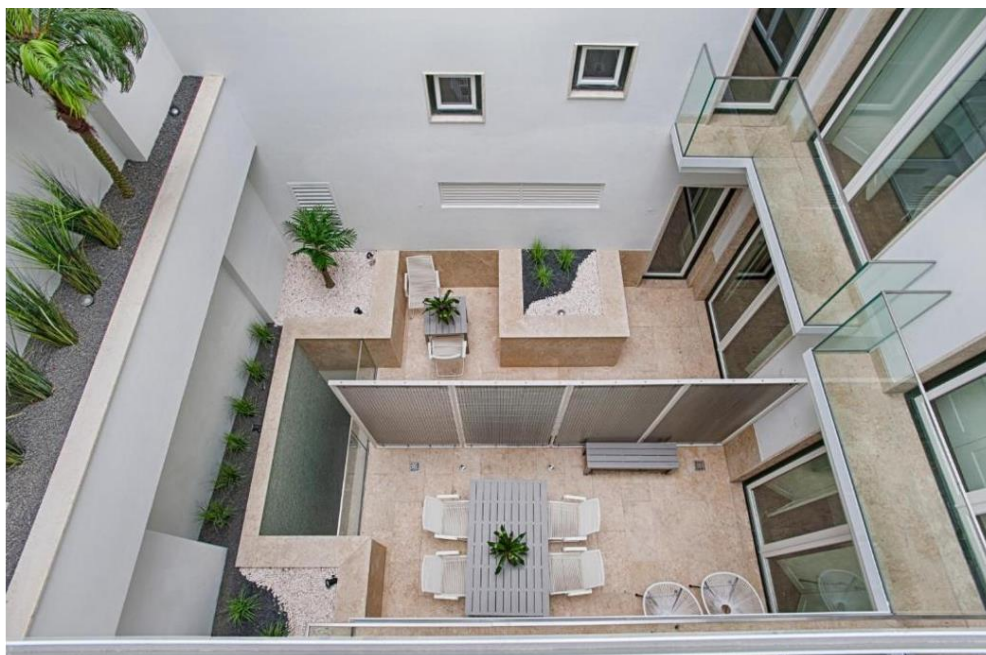


Figura 6 – Fotografia das fachadas do pátio interior.
Fonte: Booking (Consultado a 4 de julho de 2023)

Práticas em edifícios objeto de intervenções parciais ou pontuais

Não obstante os exemplos apresentados na secção anterior, a forma mais corrente de intervir nos edifícios é fração a fração, através de obras promovidas pelos respetivos proprietários. Como se compreende, daí resultam formas muito diversas de intervir sobre o património edificado.

Verificou-se que estes edifícios tendem a manter as suas características gerais e aparentam ter vindo a ser alvo de intervenções de conservação, beneficiação, manutenção ou reabilitação pontual ao longo do tempo. Ainda que, a análise das 85 frações em regime de Alojamento Local sugira que as intervenções realizadas nestes edifícios são, sobretudo parciais ou pontuais, tal não anula a possibilidade de terem existido intervenções de manutenção totais (*i.e.*, onde todo o edifício foi intervencionado), sem alterações significativas à pré-existência.

A recolha dos registos fotográficos e textuais, da amostra analisada, permitiu captar a vasta variedade de soluções adotadas nas intervenções sobre as frações habitacionais destes edifícios antigos. Com base na análise destes registos fotográficos, foram identificadas cinco dimensões que agrupam dezassete práticas predominantes de intervenção (Figuras 7 a 12 e Quadro 1).

As cinco dimensões de intervenção nestes edifícios, identificadas a partir da análise da amostra selecionada, são: *organização em planta*; *estrutura*; *revestimentos em paredes*; *revestimentos em tetos*; e, *revestimentos em pavimentos*.

No que respeita a dimensão da *organização em planta*, é possível verificar um conjunto de alterações que decorrem da natural necessidade de adaptação de frações habitacionais de edifícios antigos às exigências atuais de conforto e salubridade. É frequente que os edifícios antigos tenham compartimentos com dimensões reduzidas (condição muitas vezes decorrente das suas características construtivas) e sem vãos de iluminação e ventilação natural. Como tal, verificou-se que parte significativa das alterações realizadas

nesta dimensão se caracterizam por práticas de demolição de paredes divisórias interiores que podem ter como objetivo ampliar um compartimento existente ou juntar dois compartimentos com funções complementares (*e.g.*, sala e cozinha). Também decorrente das características da organização interior original destas frações, nomeadamente da existência de situações em que todas as divisões são comunicantes (*i.e.*, vários espaços com vãos de acesso entre si), surge por vezes a necessidade de encerrar alguns desses vãos de passagem entre divisões. Antecipa-se também uma necessidade de redistribuir as funções de alguns compartimentos (*e.g.*, passagem de salas ou espaços sociais para quartos). Em casos onde as imagens parecem sugerir um fracionamento de uma única fração de habitação em mais que um alojamento parece existir uma reorganização profunda da planta da fração, recorrendo-se à construção de novas paredes divisórias para apoiar a necessária divisão dos espaços.

Esta dimensão (*i.e.*, *organização em planta*) relaciona-se de forma direta com a dimensão das intervenções ao nível da estrutura, uma vez que as práticas de demolição de paredes divisórias interiores podem afetar, em maior ou menor escala, o comportamento estrutural do edifício em causa.

A dimensão de intervenção ao nível da **estrutura** é aquela onde se identificaram as práticas mais recorrentes nos vários casos analisados. Nesta dimensão, é possível verificar que parte significativa das frações analisadas apresentam situações em que a estrutura se apresenta como um elemento marcante do espaço e da sua autenticidade enquanto elemento com valor histórico. Estas situações traduzem-se em práticas que envolvem a exposição de estruturas de paredes de frontal, com remoção dos seus revestimentos e, na maioria das vezes, com a remoção das alvenarias de enchimento dos frontais. A mesma prática foi também identificada em paredes divisórias interiores, ou seja, paredes de tabique em que as tábuas verticais e o fasquiado veem removidos os seus materiais de revestimento. A perceção de que o valor acrescentado que estas estruturas representam quando exibidas como elemento decorativo e identitário do espaço é reforçada quando, em alguns casos analisados, se verifica uma introdução de elementos decorativos e de divisão do espaço que procuram reproduzir a estrutura de uma parede de frontal original.

No que respeita às dimensões de intervenção em **revestimentos em paredes**, **revestimentos em tetos** e **revestimentos em pavimentos**, as práticas podem dividir-se em quatro abordagens:

- a) Manter os revestimentos originais, garantindo a sua manutenção e eventual reparação ao longo do tempo;
- b) Expor camadas (*e.g.*, frescos ou têmperas), no seu todo ou apenas em alguns recortes de paredes e tetos, descobertas por baixo de outras camadas de revestimento mais recentes;
- c) Reproduzir a estética de formas de revestimento originais recorrendo a materiais de revestimento contemporâneos;
- d) Alterar, substituindo, os materiais de revestimento originais por materiais contemporâneos e que se compatibilizam melhor com os *standards* atuais (*e.g.*, introdução de tetos falsos que permitem a instalação de iluminação embutida e permitem a passagem de cabelagem diversa).



Figura 7 – Alojamento Local na Praça Duque da Terceira.
Elaboração dos autores, a partir de registo fotográfico da plataforma [Booking](#), consultado a 28 de junho de 2023.

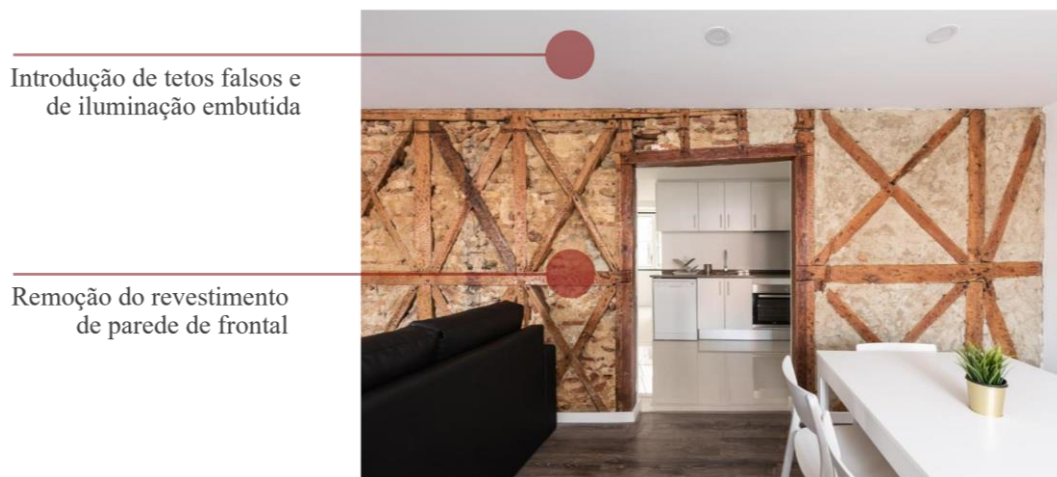


Figura 8 – Alojamento Local na Praça Duque da Terceira.
Elaboração dos autores, a partir de registo fotográfico da plataforma [Booking](#), consultado a 28 de junho de 2023.

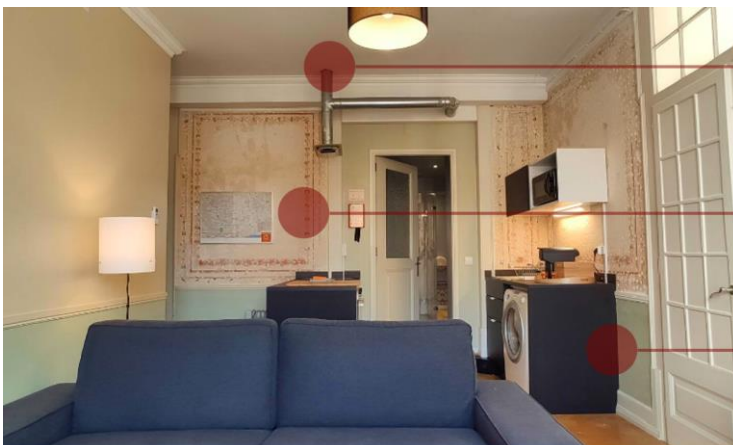
Preservação de painéis de revestimento de azulejos

Preservação de revestimentos em madeira (e.g., saia e camisa)



Encerramento de vãos de passagem entre divisões

Figura 9 – Alojamento Local na Rua do Alecrim.
Elaboração dos autores, a partir de registo fotográfico da plataforma [Airbnb](#), consultado a 15 de abril de 2020.



Instalação de sistema de exaustão

Exposição de estuque pintado descoberto

Integração de cozinha no espaço de estar e redistribuição dos espaços

Figura 10 – Alojamento Local na Rua do Alecrim.
Elaboração dos autores, a partir de registo fotográfico da plataforma [Airbnb](#), consultado a 15 de abril de 2020.

Remoção de revestimentos
de parede divisória de
tabique



Manutenção de pavimento de
soalho de réguas de madeira

Figura 11 – Alojamento Local na Rua da Escola Politécnica.
Elaboração dos autores, a partir de registo fotográfico da plataforma [Airbnb](#),
consultado a 13 de abril de 2020.

Preservação de
tetos trabalhados

Redistribuição de funções

Demolição de parede
divisória interior



Figura 12 – Alojamento Local na Rua da Escola Politécnica.
Elaboração dos autores, a partir de registo fotográfico da plataforma [Booking](#),
consultado a 28 de junho de 2023.

No seu conjunto, o levantamento fotográfico evidenciou a diversidade de práticas de reabilitação que têm vindo a ser implementadas isoladamente. Sem prejuízo disso, há duas *ideias gerais* que se podem retirar.

Primeiro, existe uma tendência para a adoção de uma linguagem estética que procura contrapor elementos contemporâneos com elementos originais dos edifícios. O mobiliário, os equipamentos, as cores são elementos de contemporaneidade quer pela sua funcionalidade quer pela própria estética. A exposição das estruturas de paredes de frontal e de tabiques em madeira, a preservação de soalhos antigos e a exibição de frescos de paredes (muitas vezes encontrados por baixo de outras camadas mais recentes), são evidências do valor histórico e cultural dos edifícios, valor esse que lhes é conferido pelos próprios proprietários.

Segundo, nenhuma das intervenções introduz alterações significativas ao nível da fachada do edifício. Ou seja, a face mais visível deste património edificado permanece *autêntica* e, traduz uma ideia de aparente imutabilidade ao longo do tempo. Ora, essa é uma ideia enganadora pois na prática, lenta e paulatinamente através de muitas pequenas obras no interior dos edifícios, muitas vezes sem acompanhamento técnico especializado e sem processo de licenciamento, são efetuadas alterações, com potencial para comprometer a autenticidade e integridade da organização espacial dos edifícios e dos seus elementos construtivos. Esta é uma questão que deve assumir grande centralidade no debate sobre as culturas de reabilitação de edifícios antigos, por colocar em confronto aquilo que pode ser desejável do ponto de vista da preservação do património edificado com aquilo que é necessário para a sua (re)utilização ativa no momento presente e no futuro.

Discussão

Segurança estrutural

Os resultados permitiram constatar que os valores que orientam as intervenções de reabilitação dos edifícios e frações destinados ao Alojamento Local são muito diversos, e que parte significativa destas intervenções ocorre sem o devido acompanhamento técnico especializado. Este segundo aspeto afigura-se particularmente relevante no que respeita a integridade de elementos que desempenham funções estruturais e que surgem frequentemente com o seu carácter estrutural comprometido, assumindo muitas vezes um papel aparentemente decorativo. Esta questão é, desde logo, reforçada pelas preocupações de Costa, Magalhães & Babo²⁷ que apontam como riscos da não-regulação, controle ou conhecimento das novas dinâmicas urbanas de Lisboa, uma possível redução na qualidade da construção nas operações de reabilitação (*e.g.*, resistência sísmica) que se prende, precisamente, com o facto de parte significativa destas operações de intervenção sobre o património construído estarem isentas da necessidade de licenciamento e, por isso, poderem decorrer sem o devido apoio técnico especializado.

²⁷ COSTA, Artur; MAGALHÃES, Andreia; BABO, Elisa – **Novas Dinâmicas Urbanas no Centro Histórico de Lisboa**. Lisboa: Quatenaire Portugal, Consultoria para o Desenvolvimento, SA, 2017.

Organização em planta	<i>Demolição de paredes divisórias interiores, juntando dois ou mais compartimentos</i>
	<i>Construção de novas paredes divisórias para fracionamento de divisões existentes</i>
	<i>Encerramento de vãos de passagem entre divisões</i>
	<i>Redistribuição das funções nos compartimentos</i>
	<i>Introdução de cozinhas integradas no espaço de estar</i>
Estrutura	<i>Exposição de estrutura em madeira de paredes de frontal – com remoção de materiais de revestimento</i>
	<i>Exposição de estrutura em madeira de paredes de frontal – com remoção de revestimentos e de alvenarias de enchimento</i>
	<i>Exposição de elementos de madeira de paredes de tabique – com remoção de materiais de revestimento</i>
	<i>Reprodução de estruturas de paredes de frontal, aparentemente, sem função estrutural (i.e., para decoração e divisão de espaços)</i>
Revestimentos em paredes	<i>Preservação de painéis, lambris e rodapés de revestimento de azulejos (originais)</i>
	<i>Reprodução, com elementos de origem ou com elementos novos/contemporâneos, de painéis, lambris ou rodapés de azulejos</i>
	<i>Preservação ou exposição de revestimentos de estuque pintado (i.e., frescos ou têmperas)</i>
Revestimentos em tetos	<i>Preservação de revestimentos de reboco e de estuque pintado</i>
	<i>Preservação de revestimentos de madeira (e.g., tetos de madeira de saia e camisa)</i>
	<i>Introdução de tetos falsos para colocação de iluminação embutida</i>
Revestimentos em pavimentos	<i>Preservação de pavimentos de soalho de régua de madeira</i>
	<i>Introdução de novos revestimentos de pavimento</i>

Comparação com resultados de outros estudos

As práticas de reabilitação que têm vindo a ser implementadas na cidade de Lisboa e os princípios que as guiam permanecem pouco estudados, sobretudo se tais práticas disserem respeito a intervenções conduzidas sem o apoio técnico especializado de equipas de arquitetura e/ou engenharia. Não é, por isso, possível estabelecer uma relação ou comparação direta com resultados obtidos noutras investigações deste carácter. Mas é possível reforçar a visão de Monteys²⁸, que encara a forma como se desenha, reabilita e ocupa a fração ou edifício habitacional como um produto da cidade que não pode ser separado “das suas vicissitudes, do seu crescimento, desenvolvimento”. Assim, também a relação entre o aumento do turismo e dos imóveis em regime de Alojamento Local, e a reabilitação desses mesmos imóveis (isoladamente ou em conjunto), é hoje inseparável daquilo que caracteriza a cidade de Lisboa.

Limitações do método

Ao analisar os resultados importa ter presente que a análise se limitou aos registos fotográficos consultados num momento específico no tempo e na história de um determinado edifício ou fração habitacional, não sendo por isso possível, afirmar com certeza, que as intervenções realizadas foram consequência da decisão de registar a fração em regime de Alojamento Local. Acresce que foram apenas analisados registos fotográficos do eixo em estudo, pelo que a generalização dos resultados a outros contextos requer prudência.

Implicações para a prática

Os resultados da análise afiguram-se particularmente relevantes para o conhecimento do atual estado de autenticidade, integridade e conservação do interior dos edifícios antigos de uso predominantemente habitacional. Estes são edifícios compostos por múltiplas frações, propriedades de proprietários distintos e que, na maioria dos casos, tem vindo a ser alvo de intervenções muito diversas. Estas descobertas devem alertar-nos para a necessidade de conhecer mais e melhor as várias formas de reabilitação que têm vindo a ser conduzidas, sobretudo porque o facto de não terem de ser alvo de licenciamento não quer dizer que (i) não aconteçam, (ii) cumpram as boas práticas estabelecidas na doutrina ou na legislação aplicável. Considera-se imprescindível conhecer como está a ser feita a reabilitação dos edifícios, para poder desenhar políticas bem fundamentadas (*e.g.*, criando ferramentas de apoio técnico, adequando o quadro regulamentar, concebendo programas de apoio eficazes).

Questões em aberto

Constatou-se não ser possível identificar os valores que orientam a reabilitação realizada nas frações dos edifícios antigos, onde existe Alojamento Local, sem conhecer as motivações dos proprietários que decidem sobre as práticas de reabilitação a adotar. Ainda que, a partir da consulta destes registos fotográficos, seja possível identificar o tipo de soluções de intervenção implementadas, só será possível compreender qual o racional que motiva a adoção dessas soluções, em detrimento de outras, chegando à fala com os proprietários destas frações. Urge, sobretudo, conhecer as motivações e valores que orientam as intervenções de reabilitação dirigidas sem apoio técnico especializado (*i.e.*,

²⁸ MONTEYS, Xavier – O Edifício Comum – Casas Lisboaetas. In DIAS COELHO, Carlos – **Cadernos de Morfologia Urbana – Estudos da cidade portuguesa: Os Elementos Urbanos**. Lisboa: Argumentum, 2015. p. 193.

arquitetos, engenheiros), sobretudo quando este parece ser o tipo de atuação predominante nas intervenções pontuais no património edificado.

Não obstante, e embora careça de fundamentação científica, o cruzamento da literatura com a observação decorrente do estudo realizado conduziu à convicção de que existem duas abordagens predominantes na reabilitação de edifícios:

- a) Uma abordagem orientada para a criação de um produto turístico que procura dar resposta, dentro do possível, ao que o cliente (*i.e.*, o turista) procura e assim gerar lucro a partir da rentabilização da propriedade;
- b) Uma abordagem orientada para a preservação e manutenção do património imobiliário individual com recurso também à sua rentabilização por via do arrendamento de curta duração.

A primeira abordagem estará mais relacionada com intervenções de maior extensão e profundidade, conduzida por grandes proprietários (*i.e.*, profissionais), com especial foco no lucro e na produção de um “produto turístico eficaz”²⁹. A segunda será a abordagem privilegiada pelos proprietários individuais (*i.e.*, pessoa singular), que procuram conjugar a conservação e valorização do seu património imobiliário, com a oportunidade de o rentabilizar economicamente. Em todo o caso, esta especulação só poderá ser confirmada contactando os principais intervenientes destas operações de reabilitação, ou seja, os proprietários, sejam eles profissionais ou não.

Considerações Finais

Com base na análise qualitativa exploratória realizada a 85 frações em regime de Alojamento Local, localizados em edifícios antigos do eixo urbano em estudo, foram identificadas cinco dimensões gerais de intervenção, que agrupam dezassete práticas predominantes de reabilitação de edifícios ou frações de edifícios antigos.

Estes resultados evidenciaram que (i) existe uma ampla variedade de soluções que têm vindo a ser adotadas nas intervenções sobre património edificado em análise (*i.e.*, edifícios antigos de uso predominantemente habitacional), (ii) parte significativa dessas intervenções ocorre sem o devido acompanhamento técnico especializado, e (iii) o grau de autenticidade e integridade da organização espacial interior e dos elementos construtivos das frações objeto de reabilitação varia significativamente. Estes resultados verificaram-se mesmo no caso de diferentes frações pertencentes a um único edifício.

A análise exploratória permitiu conhecer e refletir sobre o estado interior dos edifícios antigos onde existem frações em regime de Alojamento Local, e suscitou novas questões investigação para a continuação do estudo, destaca-se em particular a questão: *Quais as motivações e os valores que orientam a reabilitação realizada nas frações dos edifícios antigos, onde existe Alojamento Local?*

Para terminar, importa sublinhar que embora de forma invisível aos olhos do cidadão comum que deambula pela cidade, muitas pequenas obras no interior dos edifícios decorrem, por detrás de fachadas (quase) inalteradas. Essas obras, mesmo que muitas vezes pequenas, têm o potencial para comprometer a autenticidade e integridade do património edificado. Apesar dos riscos deste processo, não pode deixar de se reconhecer

²⁹ CRUZ, Tomás – **O impacto do alojamento local na reabilitação urbana em Lisboa**. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2016. Tese de Mestrado. p. 99.

que a transformação do edificado preexistente, por forma a assegurar a sua adequação às necessidades e padrões contemporâneos, é a melhor forma de assegurar a sua preservação. Assim, para desenhar políticas bem fundamentadas e ajustadas à contemporaneidade, urge conhecer e compreender aquelas que são as culturas de reabilitação de edifícios e frações habitacionais.

Agradecimentos

Este ensaio foi elaborado no âmbito de uma investigação de doutoramento intitulada “Culturas de reabilitação de edifícios antigos (1980-2020): o caso do eixo Cais do Sodré – Rato”, que tem o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (Ref.^a 2022.13799.BD) e do Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

Bibliografia

AGUIAR, José – **Algumas breves notas sobre a história da reabilitação urbana**. In Encontro “UNIVER(SC)IDADE - desafios e propostas de uma candidatura a património da humanidade”. Coimbra: Universidade de Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra e ICOMOS-Portugal, 2007.

AGUIAR, José – Reabilitação ou fraude. **Revista Património**. Lisboa: Imprensa Nacional/DGPC. Vol. n.º 2 (2014), 56-69.

ANTUNES, Gonçalo; FERREIRA, Jorge – Short-term rentals: how much is too much – spatial patterns in Portugal and in Lisbon. **Tourism and Hospitality Management**. Vol. n.º 27 (3) (2021), 581-603.

CABRAL, João – Airbnb, reabilitação urbana e “direito à cidade”. In FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. 59-61.

COSTA, Artur; MAGALHÃES, Andreia; BABO, Elisa – **Novas Dinâmicas Urbanas no Centro Histórico de Lisboa**. Lisboa: Quaternaire Portugal, Consultoria para o Desenvolvimento, SA, 2017.

CRUZ, Tomás – **O impacto do alojamento local na reabilitação urbana em Lisboa**. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2016. Tese de Mestrado.

DUNNE, Gerald; BUCKLEY, Joan; FLANAGAN, Sheila – Towards an Understanding of International City Break Travel. **International Journal of Tourism Research**. Vol. n.º 12 (5) (2010), 409-417.

FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019.

MENDES, Luís – Os Equívocos e os Consensos na Relação entre Reabilitação Urbana e Gentrificação. **Ur – Cadernos de Urbanismo**. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. Vol. n.º 8 (2010), 52-59.

MENDES, Luís – Gentrificação e políticas de reabilitação urbana em Portugal: uma análise crítica à luz da tese *rent gap* de Neil Smith. **Cadernos Metrópole**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Vol. n.º 16 (32) (2014), 487-511.

MENDES, Luís – Airbnb, gentrificação turística e injustiça espacial. *In* FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. 65-67.

MONTEYS, Xavier – O Edifício Comum – Casas Lisboetas. *In* DIAS COELHO, Carlos – **Cadernos de Morfologia Urbana – Estudos da cidade portuguesa: Os Elementos Urbanos**. Lisboa: Argumentum, 2015. 191-207.

PINHO, Ana – **Conceitos e políticas europeias de reabilitação urbana: Análise da experiência portuguesa dos Gabinetes Técnicos Locais**. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 2009. Tese de Doutoramento.

SEIXAS, João – Habitação e Alojamento Local em Lisboa. *In* FERNANDES, José; CARVALHO, Luís; CHAMUSCA, Pedro; GAGO, Ana; MENDES, Thiago – **Lisboa e a Airbnb**. Porto: BKC. Book Cover Editora, 2019. 71-74.

Legislação

Decreto-Lei n.º 39/2008 [Estabelece o regime jurídico da instalação, exploração e funcionamento dos empreendimentos turísticos]. **Diário da República**, 1.ª Série. N.º 48 (2008-03-07) pp. 1440-1456.

Decreto-Lei n.º 128/2014 [Estabelece o regime jurídico da exploração dos estabelecimentos de alojamento local]. **Diário da República**, 1.ª Série. N.º 166 (2014-08-29) pp. 4570-4577.

Aviso n.º 17706-D/2019 [Regulamento Municipal do Alojamento Local do Município de Lisboa]. **Diário da República**, 2.ª Série. N.º 2014 (2019-11-07) pp. 264-(6)-264-(17).

Da Art Déco à evangelização: a conversão dos cinemas Império e Carioca

Gustavo Borges Corrêa

IHA / FCSH, Universidade NOVA de Lisboa
gtbcorrea@gmail.com

Paula Ribeiro Lobo

IHA / FCSH, Universidade NOVA de Lisboa
pribeirolobo@fcs.unl.pt

Resumo: Este artigo centra-se no estudo sobre dois antigos cinemas Art Déco que hoje funcionam como filiais da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), empresa neopentecostal brasileira. Em Lisboa trataremos do Cinema Império, aberto ao público em 1952, fechado na década de 1980 e reinaugurado em 1992 como filial da IURD. No Rio de Janeiro trataremos do Cinema Carioca, onde se exibiram filmes de 1941 a 1999, ano em que foi comprado pela supracitada empresa cristã e teve o mesmo destino do seu congénere lisboeta. O texto propõe uma análise de como o estilo artístico e arquitetónico Art Déco, popularizado a partir da *Exposition Internationale des Artes Décoratifs et Industriels Modernes* realizada em Paris, em 1925, se refletiu nos cinemas da capital portuguesa e da antiga capital brasileira, através daqueles dois edifícios que ainda hoje são considerados ícones da arquitetura moderna e cujas características ajudam a explicar a sua transformação em templos.

Palavras-chave: Cinemas, Art Déco, Arquitetura, Lisboa, Rio de Janeiro

Introdução

A partir da década de 1980 muitas das salas de cinema lisboetas e cariocas construídas durante a primeira metade do século XX foram adaptadas a outros ramos de actividade, incluindo a sua conversão em templos religiosos da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD)¹, empresa neopentecostal brasileira. Em Lisboa, foi o caso do Cinema Império, inaugurado em 1952, fechado três décadas depois e reaberto em 1992 como filial da IURD. E foi igualmente o caso, no Rio de Janeiro, do Cinema Carioca, que funcionou como espaço de projecção de 1941 a 1999, quando foi comprado pela mesma empresa.

No amplo universo Art Déco, as salas de cinema não só simbolizam uma época como permitem encontrar alguns dos mais extravagantes e duradouros exemplos do estilo. Criando uma nova relação entre o público e o quotidiano, interferindo em hábitos culturais e sociais, esses cinemas poderão assim ser pensados como agentes pedagógicos da vida moderna, por integraram os cidadãos na urbanidade². Como explica Ferraz,

“[...] os cinemas são vistos como equipamentos físicos que traziam para a rua não apenas portas de entrada para a fruição de filmes, mas aspectos arquitetónicos que coloriam as calçadas. Marcavam o espaço citadino com características acentuadas e se colocavam nos trajetos das pessoas e nas percepções que elas faziam dos espaços, proporcionando, inclusive, a construção de memórias.”³

Das primeiras salas ao luxo Déco e funcionalidade *streamline*

Nos seus primórdios, o cinema carecia de identificação em relação ao espaço físico. Os filmes exibiam-se então em teatros ou ao ar livre, nas empenas de edifícios, esplanadas de cafés e até em feiras, levados por projecionistas ambulantes. Por seguirem modelos de consumo e produção inseridos numa tradição de cultura não-erudita, mostravam-se nesses locais pré-existentes e misturavam-se com outros tipos de apresentações artísticas, como pequenas peças dramáticas e cómicas, ou números musicais⁴.

A magia disseminada pelos projetores não se comparava, no entanto, a quaisquer outras formas de entretenimento. Dada a expansão do mercado, os primeiros espaços de exibição foram sofrendo adaptações com o intuito de atrair frequentadores de todas as classes sociais, das mais modestas às mais endinheiradas. Um padrão de consumo começou então a ser estabelecido, envolvendo conforto, limpeza e condições de segurança numa nova tipologia arquitetónica destinada a seduzir diversos públicos e visando a homogeneização dos espaços físicos de forma a torná-los mais rentáveis⁵. Como já analisado⁶, “o advento da linguagem modernista na arquitetura, com formas geométricas puras e superfícies

¹ Fundada em 1977 no Rio de Janeiro, é uma das maiores organizações religiosas do Brasil e contará hoje com milhões de fiéis em vários continentes. Além dos espaços de culto, a sua expansão passou pela aposta em meios de comunicação social e editoras discográficas e bibliográficas, além de investimentos em áreas que vão da banca à construção civil ou turismo. Envolvida em atividades políticas e objeto de várias polémicas, a IURD estabeleceu-se em Portugal em 1989. Sobre a sua história e atividades, ver por exemplo CAMPOS (1999), ORO e TADVALD (2018), LEITE (2019) e MINGA (2022).

² LUZ, Maria de Lourdes de Oliveira - **Cinema Art Déco: o moderno necessário**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais (História da Arte).

³ FERRAZ, Thalita – **A Segunda Cinelândia Carioca**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012, p. 27.

⁴ ACCIAIUOLI, Margarida - **Os cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX**. Lisboa: Bizâncio, 2012.

⁵ ABREU, Maurício de Almeida - **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP, 2006.

⁶ FERNANDES, José Manuel. **Cinemas de Portugal**. Lisboa: Edições Inapa, S.A., 1995, p. 9.

lisas”, coincide com a introdução de normas de segurança contra incêndios e com “o boom das novas salas de feição e estética inovadoras – o cinema é então o espetáculo urbano por excelência, atraindo multidões.”

Os edifícios construídos para funcionarem como salas de exibição apareceram no início do século XX, ainda herdeiros de uma arquitetura teatral; e por isso eram chamados de *cine-teatros* ou *teatros-circos*. Só na segunda metade dos anos 1920 surgiria uma arquitetura específica para esses espaços, com a combinação entre a modernidade dos edifícios e a novidade das salas exclusivas a resultar num dos casamentos artísticos mais duradouros desse século: os cinemas Déco. Aos poucos o cinema conquistava lugar fixo na paisagem urbana, com salas cada vez mais evoluídas, agradáveis e luxuosas.

A expressão *art déco* não decorre somente do título da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris, em 1925; advém também do desejo de se querer fazer uma *arquitectura decorada*⁷. Despontando ainda antes da I Guerra Mundial, o Art Déco tornou-se rapidamente um estilo popular com a sua iconografia de ziguezagues, letras V, trovões, *bouquets* de flores estilizados, rostos e corpos de jovens mulheres⁸. Dos edifícios públicos e privados aos objetos de uso comum, o *déco* entrava no quotidiano com linguagens artísticas compartilhadas por diferentes classes sociais, ao mesmo tempo que absorvia e transformava tendências da época pela associação a outros campos do conhecimento. Recorde-se como a egiptologia, tão em voga na altura, as culturas orientais e africanas ou dos balés russos entusiasmaram os artistas, num período em que a indústria e a sua maquinaria possibilitavam a criação de novas imagens que depressa se disseminavam por via das artes gráficas e das revistas.

A adesão ao *déco* foi imediata nos Estados Unidos da América, onde, apesar da grave crise provocada pelo *crash* da bolsa de Nova Iorque, a posição económica era favorável relativamente à Europa ainda a recuperar de uma guerra e em breve a mergulhar noutra. Como foi observado por Luz⁹, a influência dos filmes de Hollywood¹⁰ terá sido então fundamental para que os cinemas norte-americanos, chamados *movie theaters* ou *movie palaces*, se tornassem referência para salas de outras latitudes.

Os *movie palaces* deram para boa parte da população a sua primeira experiência com a arquitetura Art Déco. Fonte de sonhos acessíveis aos seus frequentadores, edifícios inteiros – com as suas fachadas ornamentadas, entradas sumptuosas e auditórios extravagantes – educavam as plateias transformando o novo estilo arquitectónico em sinónimo de cinema. Rapidamente absorvido por uma classe média ávida de produtos da cultura de massas e que procurava esquecer a crise vendo filmes ou dançando ao som de

⁷ COSTA, Renato Gama-Rosa - **Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

⁸ DUNCAN, Alastair - **American Art Déco**. London: Thames and Hudson Ltd, 1986.

⁹ LUZ, Maria de Lourdes de Oliveira - **Cinema Art Déco: o moderno necessário**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais (História da Arte).

¹⁰ Um desolado cronista escreveu então para a revista brasileira *Platéia*: “A moda, agora, uma triste moda, é imitar o cinema norte-americano. Não sabemos a que extremos irá essa macaquice, mas, no andar em que as cousas vão, lá para 1930 este Rio de Janeiro estará transformado num vasto studio em que não se verá uma frase, um gesto ou atitude sincera ou genuinamente verde-amarela: todos representarão, procurando reproduzir as personalidades de Clara Kimball, Lilian Gish, Betty Compson e muitas outras mulheres que enchem com seus romances fantasiosos e nem sempre decentes as cabeças vazias das cariocas” - *apud* GONZAGA, Alice - **Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Record/Funarte, 1996, P. 113.

jazz bands, o *art déco* “acabou produzindo anonimamente uma linguagem plástica reconhecida como autônoma, moderna e popular.”¹¹

A transformação do idioma modernista nos EUA significou também que o modelo europeu poderia ser adaptado e recriado de acordo com necessidades locais, o que permite problematizar a noção de que existiriam regiões mais ou menos importantes em termos de artes, apesar do proclamado domínio cultural parisiense na primeira metade do século XX¹². Para o estudo da arquitetura Art Déco será, assim, importante transpor a binaridade do tradicional mapa centro/periferia, como tem sido evidenciado por uma nova historiografia que contesta o cânone dando maior reconhecimento a outras geografias, suas produções e seus actores¹³. No caso dos *movie palaces* norte-americanos, como o lendário Pantages Theatre de Los Angeles¹⁴, esse “descolamento” do modelo francês logo se transformaria em idioma eclético simultaneamente luxuoso e moderno, que estabelecia o padrão de Hollywood para o mundo.



Figura 1 - Pormenor da fachada do Pantages Theatre, em Los Angeles.
Adaptado de: https://waterandpower.org/Museum2/Pantages_Theatre [Consult. 21/04/ 2023]

As restrições da Grande Depressão e o desenvolvimento industrial ditariam, no entanto, a introdução de outras configurações na cartilha Déco. Os excessos ornamentais, como

¹¹ COSTA, Renato Gama-Rosa, *op. cit.*, p. 46.

¹² JOYEUX-PRUNEL, Béatrice - Peripheral Circulations, Transient Centralities: The International Geography of the Avant-Gardes in the Interwar Period (1918–1940). **Visual Resources**. London: Taylor & Francis (Routledge), Vol. 35, Issue 3-4, 2019, pp. 295-322.

¹³ ESPAGNE, Michel - Cultural Transfers in Art History. In: KAUFMANN, Thomas DaCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice - **Circulations in the Global History of Art**. London and New York: Routledge, 2017, pp. 97-112.

¹⁴ Projectado por B. Marcus Priteca, abriu portas em 1930. Após a compra dos estúdios RKO, o magnata Howard Hughes instalou no Pantages Theatre o seu escritório. Palco das cerimónias dos Óscares de 1950 a 1960, serviu também de cenário a numerosos filmes e séries televisivas. Foi alvo de reabilitação em 2000 e mantém-se como a mais icónica casa de espectáculos da cidade. ESCRITT, Stephen; HILLIER, Bevis - **Art Déco Style**. Phaidon, 2003.

os do Pantages, saíam de moda e um desenho de sala mais simplificada emergiu ainda na década de 1930. Duncan explica que, segundo essa nova gramática, o écran devia ser o único ponto focal do espaço e a sua ornamentação lateral, caso houvesse, tinha de ser orquestrada por efeitos de luz¹⁵. A ênfase estava, agora, na horizontalidade, simplificação das formas e marcações curvilíneas – de que é exemplo o Earl Carroll Theatre, construído em Los Angeles em 1939 –, conjugando vidro obscurecido, espelhos e painéis de chapa cromada para dar expressão à nova atmosfera. Irrompia assim o estilo Streamline Moderne, derivação Déco que conjugava a estética da máquina e a produção industrial, em propostas funcionais facilmente reconhecíveis pelas linhas aerodinâmicas.



Figura 2 - Earl Carroll Theatre, Los Angeles.

Adaptado de: <https://www.findinglostangeles.com> [Consult. 23/04/2023]

O Cinema Império, síntese modernista num bairro lisboeta

Lisboa já tinha outras salas de inspiração Déco, mas o icónico Cinema Império seria um dos que maior importância teve para a vida cultural da cidade durante o seu período de funcionamento, entre 1952 e 1983¹⁶, constituindo um pólo de atração numa capital que no pós-guerra se foi expandindo para novos bairros. Não obstante essa relevância urbanística, arquitetónica e artística, o Império acabaria por ter o mesmo destino que outras salas brasileiras, tornando-se templo da IURD em 1992.

O projeto foi encomendado em 1945 pela Sociedade Cinematográfica Império Lda ao arquitecto modernista Cassiano Branco (1897-1970), que já deixara a sua marca noutras salas de feição Art Déco – recordem-se os seus célebres projetos para o lisboeta Cine-

¹⁵ DUNCAN, Alastair - **Art Déco**. London: Thames and Hudson Ltd, 1988.

¹⁶ Embora o fim das actividades artísticas do Império tenha sido anunciado a 31 de dezembro de 1983, em 1984 o *Diário de Lisboa* ainda divulgava algumas sessões de filmes, com respectivos títulos e horários. O Império terá funcionado sobretudo, nos anos seguintes, para ante-estreias ou festivais de cinema.

Teatro Eden (entre 1929 e 1933)¹⁷ e para o Coliseu do Porto (de 1937 a 1939)¹⁸, sem esquecer que havia também desenhado para Cascais a utópica Cidade do Cinema Português (plano de 1930, não construído).

Tendo visitando Paris em 1925, aí contactara Cassiano Branco com as propostas modernistas dos pavilhões assinados na *Exposition Internationale des Artes Décoratifs et Industriels Modernes* por Le Corbusier, Mallet-Stevens e Melnikov, entre outros, aproveitado ainda a estadia para ver alguns edifícios na capital francesa, designadamente *grands magasins* e salas de espectáculos¹⁹. Graças a leituras e às várias viagens que fez pela Europa no período entre guerras, como já apontado por Tormenta Pinto²⁰, sintetizou este arquiteto português correntes tão diversas como o classicismo estrutural, Arte Nova, futurismo, cubismo, abstracção, neoplasticismo ou modelos de arquiteturas industriais da Holanda e de cinemas londrinos. Foi com base nessa vasta cultura visual, como sublinhou Henriques, que Cassiano desenvolveu uma identidade própria:

“Uma das singularidades do percurso profissional deste autor centra-se nas propostas projectuais que realizou para a salas de espectáculo, assumindo nestes projectos uma linha de pensamento própria, reveladora de vários cruzamentos, intenções específicas e suportadas aos conhecimentos adquiridos nas suas diversas viagens, além-fronteiras.”²¹

O cine-teatro Império, a implantar num terreno de confluência entre a Avenida Almirante Reis e a Alameda Dom Afonso Henriques, marcaria aquela zona no limite da freguesia de Arroios. O primeiro desenho de Cassiano Branco, ainda de 1945, contemplava plateia para 908 espectadores e mais dois balcões com 1418 lugares²², áreas destinadas a artistas e funcionários, e, para diversificar a oferta de entretenimento, incluía café e na subcave um *bar-dancing*. Porém, a Inspeção de Espectáculos considerou que, como as entradas e saídas se faziam apenas pela referida avenida, não estava garantida a segurança dos espectadores. E como a legislação da época não permitia outras actividades comerciais em locais destinados a espetáculos²³, o *bar-dancing* foi também inviabilizado.

¹⁷ Cassiano Branco teve divergências com o proprietário e desvinculou-se da obra, que seria completada pelo arquiteto Carlos Dias e inaugurada em 1937.

¹⁸ Obra que não concluiu, por divergências com a empresa proprietária.

¹⁹ HENRIQUES, Ana Lúcia C. - **Cassiano Branco: arquitectura do espectáculo**. Lisboa: Universidade Lusíada. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, 2016

²⁰ TORMENTA PINTO, Paulo – **Cassiano Branco 1897/1970. Arquitectura e Artificio**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2015.

²¹ HENRIQUES, op. cit., p. 31.

²² O projecto final do Cinema Império totalizaria 1676 lugares.

²³ ACCIAIUOLI, op. cit.



Figura 3 - Perspetiva da versão inicial de Cassiano Branco para o Cinema Império, 1945. Arquivo Municipal de Lisboa, Documento PT/AMLSB/CB/06/02/

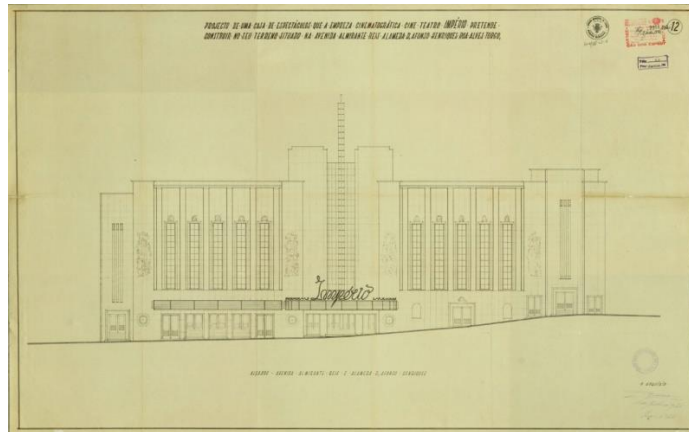


Figura 4 - Alçado do segundo projecto de Cassiano Branco para o Cinema Império, 1946. Arquivo Municipal de Lisboa, Documento PT/AMLSB/CB/06/02/05

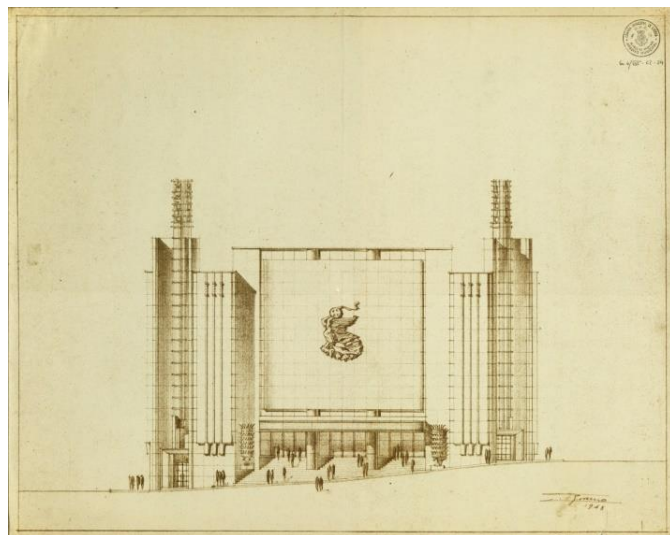


Figura 5 - Alçado do terceiro projecto de Cassiano Branco para o Cinema Império, 1947. Arquivo Municipal de Lisboa, Documento PT/AMLSB/CB/06/02/24

Acatando as críticas e proibições, Cassiano Branco apresentou novas versões em 1946 e 1947, nas quais, entre outras alterações, acentuava o corpo do edifício voltado para a Alameda. Novas exigências fizeram, no entanto, com que o arquiteto deixasse o projecto antes do início da construção – embora o seu desenho tenha sido em grande parte mantido pelas mãos dos arquitetos António Varela (que também cedo abandonou a empreitada) e, posteriormente, por Raul Chorão Ramalho e Frederico George, que terminaram a obra.



Figura 6 - Vista noturna do Cinema Império e do Café Império (à esquerda).
Col. Estúdio Horácio Novais [CFT 164.42012] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

Iniciado em 1948 e inaugurado em 24 de maio de 1952, o Império era um cinema moderno como o bairro que o acolhia. De acordo com Margarida Acciaiuoli²⁴, nesses tempos de ditadura as autoridades pretendiam dar nova vida àquele lugar, libertando-o da memória rural das quintas de Arroios e integrando-o no ímpeto modernizador do Estado Novo. O edifício seria parte importante dessa nova cidade, com as suas escadarias, mármore, espaços depurados, vidros, perfis metálicos e painéis de madeira em feição Déco. Sendo até algo paradoxal que, entre as obras de arte encomendadas para o decorar, se incluísse no *foyer* do 1º balcão um painel cerâmico da autoria de João Fragoso, a representar vistas pitorescas da Lisboa antiga e cenas ribeirinhas de pescadores e varinas.



Figura 7 - Painel de João Fragoso para o *foyer* do 1º Balcão do Cinema Império.
Col. Estúdio Horácio Novais [CFT 164.42025] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

²⁴ ACCIAIUOLI, op. cit., p. 198.

À época, os cinemas grandiosos iam perdendo público para salas mais modestas, com a melhoria nas redes de transportes a facilitar a deslocação para outros pontos da cidade. Ainda que arquitetonicamente não tivesse “a conseguida macro-escala interior do [cinema] Monumental, nem a delicada elegância do [cinema] São Jorge”²⁵, a imprensa lisboeta não poupou elogios ao Império, “moderno e luxuoso, como o bairro em que está situado, luminoso como a vizinha Fonte Luminosa”, e inaugurado por figuras do Governo na presença de um “público elegante e numeroso.”²⁶

Impondo-se urbanisticamente pela sua volumetria, a acompanhar o declive da Alameda com a escadaria de entrada, uma grande fachada envidraçada e outra que publicitava o filme em exibição, o Império foi palco de numerosos eventos culturais. Ali se integrando também, a partir de 1955 e com entrada autónoma, o Café Império – que a IURD tentaria sem êxito transformar, e ainda hoje em funcionamento²⁷.

Após o Governo de Salazar autorizar a construção de salas em espaços livres de imóveis de habitação e comércio, foi contratado novamente o arquiteto Frederico George e, a 30 de outubro de 1964, abriu a Sala Estúdio. Instalada acima do 2º balcão, contava com 243 lugares e era mais modesta do que o salão principal, mas exibia filmes menos comerciais. Mantendo ambos uma linguagem gráfica comum, com ingressos e publicidade aos filmes a replicarem geometrias que decoravam os interiores do edifício.



Figura 8 - Publicidade à inauguração do Cinema Império, *Diário de Lisboa*, 24/05/1952.



Figura 9 – Publicidade à inauguração da Sala Estúdio, *Diário de Lisboa*, 29/10/1964.

²⁵ FERNANDES, op. cit., p.110.

²⁶ S.n., “Cinema Império”, *Diário de Lisboa*, 25/05/1952, 2ª ed.

²⁷ O Café Império, decorado com painéis de Martins Correia e Luis Dourdil, chegou a encerrar em 2006. A IURD exerceu o direito de preferência para ampliar o espaço de culto, mas as obras pretendidas geraram oposição da população e foram embargadas pela autarquia. O café reabriu meses depois com nova gerência.

Apesar dos anos de sucesso e da sua importância para Lisboa, como tantas outras “catedrais” do cinema, o Império não resistiria à concorrência das salas *multiplex* que iam proliferando nos centros comerciais. Comprado em 1992 pela Igreja Universal do Reino de Deus, que no Brasil também adquiriu vários cinemas já decadentes e os converteu em templos²⁸, funciona desde então para fins religiosos. Está classificado desde 1996 como imóvel de interesse público²⁹, decisão a que não terá sido alheia a forte contestação que, no ano anterior, travou a tentativa da IURD de dar o mesmo destino ao Coliseu do Porto³⁰.

Durante esta pesquisa assistimos a um culto religioso no Império e conseguimos registar algumas imagens do recinto, antes de sermos advertidos por fiéis sobre o necessário aval do pastor. Tentávamos há meses obter autorização para fotografar devidamente as áreas do antigo cinema, mas o departamento de comunicação da IURD acabou por recusar o pedido em março de 2023. Pelo que pudemos observar, onde originalmente se localizava o grande écran está agora o altar e são notórias algumas alterações - caso das escadas de acesso ao palco e das decorações que já não o emolduram, ou da substituição por lustres das luminárias redondas que outrora ritmavam os tetos. De modo geral, a plateia e os balcões mantêm as feições originais e todo o espaço parece preservado, mas só uma visita pormenorizada o poderia confirmar. Quanto à fachada, principal elemento de comunicação entre a sala e a cidade, perdeu há muito as esferas armilares no topo e os letreiros de néon que a distinguiam com a palavra Império, ostentando hoje o logótipo da marca IURD e o *slogan* “Jesus Cristo é o Senhor”.



Figura 10 - O palco e écran do Cinema Império.
Col. Estúdio Horácio Novais [CFT 164.42038] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

²⁸ De que são exemplos o Cinema América, na Tijuca, e o Pathé-Palácio, no centro do Rio de Janeiro.

²⁹ A Direcção Geral do Património Cultural confere a classificação de imóvel de interesse público “quando a respetiva proteção e valorização represente ainda um valor cultural de importância nacional, mas para o qual o regime de proteção inerente à classificação como de interesse nacional se mostre desproporcionado”. Ver <https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/classificacao-de-bens-imoveis-e-fixacao-de-zep/>. Acesso em 17 de abril de 2023.

³⁰ Em agosto de 1995 a população do Porto manifestou-se durante vários dias contra as negociações com a IURD, reclamando o Coliseu como património da cidade. Artistas, agentes culturais, cidadãos anónimos, empresas e instituições públicas e privadas criaram então a Associação dos Amigos do Coliseu do Porto, entidade que comprou o espaço em 1996 e é desde então responsável pela sua gestão.



Figura 11 - O salão principal da IURD, a 06 de março de 2023.
Foto: Gustavo Borges Corrêa

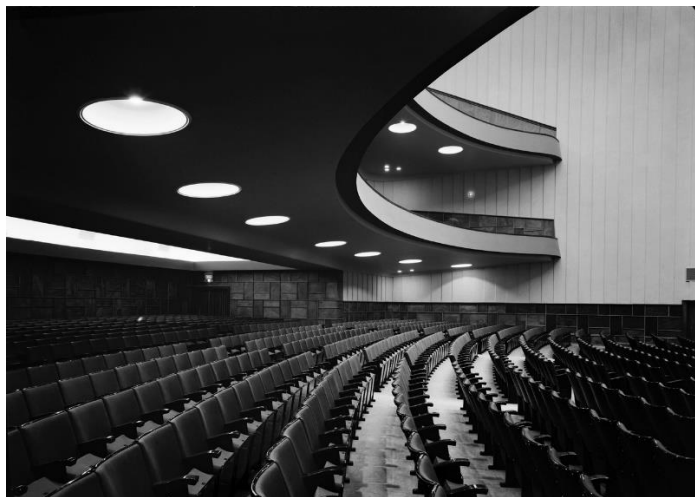


Figura 12 - A plateia do Cinema Império na sua época áurea.
Col. Estúdio Horácio Novais [CFT 164.42031] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos



Figura 13 - O salão principal da IURD, em 2023.
Foto: Gustavo Borges Corrêa



Figura 14 - A entrada do Cinema Império pela Alameda Dom Afonso Henriques.
Col. Estúdio Horácio Novais [CFT 164.42021] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos



Figura 15 - Vista de outro ângulo, a entrada da atual igreja em 2023.
Foto: Gustavo Borges Corrêa



Figura 16 - A fachada do Cinema Império voltada para a Alameda Dom Afonso Henriques.
Col. Estúdio Horácio Novais [CFT 164.42010] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos



Figura 17 - A mesma fachada do antigo Cinema Império, agora templo da IURD.
Foto: Gustavo Borges Corrêa

O Cinema Carioca, ícone *streamline* no coração da Tijuca

Ocupando um lugar especial entre os cinemas Art Déco do Rio de Janeiro, o Cinema Carioca foi inaugurado em 23 de março de 1941 e caracterizado como uma “sala lançadora” de estreias cinematográficas em pleno bairro da Tijuca, reforçando junto à Praça Saens Peña a vida cultural daquela zona a que chamaram “a segunda Cinelândia carioca.”³¹

Desde 1910, três anos após a chegada do primeiro cinema ao bairro³², que dada a sua localização central a praça ia concentrando comércios e cine-teatros onde as projecções e atrações teatrais se misturavam³³. Com o público desejoso de diversões modernas, essas salas foram dando lugar a espaços mais pomposos e confortáveis, seguindo o modelo dos *movie palaces* norte-americanos e dedicados unicamente a sessões cinematográficas – caso do Olinda, aberto em 1940 na Praça Saens Peña, que com 3.500 lugares foi o maior cinema da América Latina³⁴ mas haveria de ser demolido em 1972 para dar lugar ao Shopping 45.



Figura 18 - Cinema Olinda, nos anos 1960.
Adaptado de: Bessa, in Arquivo em Cartaz, 2015

³¹ Cinelândia é o nome popular da região do entorno da Praça Floriano Peixoto, no centro do Rio de Janeiro, onde se construíram alguns dos cinemas mais icônicos da cidade. O responsável por todo esse *glamour* foi Francisco Serrador, dono de várias casas de entretenimento, que ali quis criar uma espécie de Times Square brasileira após algumas viagens a Nova Iorque. Sobre os primeiros cinemas do Rio ver RAMOS, Thays – **RioFilme: o cinema carioca na lente da história**. Rio de Janeiro: RioFilme, 2020. E ver FERRAZ, Thalita – **A Segunda Cinelândia Carioca**.

³² O Pathé Cinematográfico, na rua Haddock Lobo.

³³ GONZAGA, *op. cit.*

³⁴ COSTA, *op. cit.*

O Cinema Carioca, exemplo característico da tendência Déco que se popularizou nos cinemas brasileiros durante o período entre guerras, foi projectado em 1938 (por autor que não conseguimos apurar) e a sua edificação ficou a cargo da Construtora Humberto Menescal S.A.³⁵. Era propriedade do exibidor Luíz Severiano Ribeiro³⁶ e abriu portas a 26 de março de 1941 com o filme da Paramount *Teu Nome é Paixão* (*Moon over Burma*), numa gala inaugural para convidados que teve tanta afluência que os 1420 lugares não chegaram, obrigando a segunda sessão nessa noite³⁷.

De sóbria volumetria *streamline* a suavizar em curva um gaveto da Praça Saens Peña, e com quatro pilotis a deixar fluir a circulação entre a calçada e o átrio, o Carioca era ponto de confluência obrigatório para quem queria ver e ser visto no então elegante bairro da Tijuca. Vizinho do Cinema América e situado mesmo ao lado do afamado Café Palheta, a imprensa prontamente elogiou a sua moderna *loggia* em mármore rosa que proporcionava sombra e abrigo na rua, enaltecendo ainda o luxo das escadarias centrais, a sala com poltronas de veludo vermelho, os modernos sistemas de som e projecção, a insonorização proporcionada pelo revestimento a celotex e, coisa ainda pouco frequente na altura, a climatização com ar condicionado³⁸.

Com os seus mais de mil lugares³⁹, o Carioca não só atraía famílias e jovens como chegou a apresentar sessões especiais com “filmes brasileiros de qualidade para alunos das escolas municipais”⁴⁰. Resistindo ao peso dos anos e da concorrência, em 1985 ainda se marcavam ali encontros, pois a projecção e o som continuavam “bons”, o ar condicionado era “eficiente” e o conforto “razoável”, embora já se vendessem pipocas e as preferências estéticas tivessem mudado, como contava o *Jornal do Brasil*:

“Os mármorees todos, italianos, continuam lá, verdes, brancos, marrons, de um mau gosto tão gostoso quanto paninhos de crochê. O lustre art déco, os corrimões muito polidos e até o horrendo banheiro de azulejos amarelos e pretos também permanecem. Sinal dos tempos e da má educação reinante, toalheiros e papeleiras foram trancados a cadeado. No final, saldo médio: há detalhes negativos como a falta de lanterninha⁴¹, mas a segurança é maior que a de qualquer cinema de construção recente, com duas portas de saída abrindo diretamente para a rua.”⁴²

Quando em abril de 1999 o Carioca encerrou actividade era já a “última grande sala do Rio ainda em funcionamento como cinema e com sua arquitetura original”, como então lembrou o arquiteto e investigador Renato Gama-Rosa, que assim descreveu na imprensa a estreita relação do edifício com o *déco* norte-americano:

³⁵ CONDE, Luíz Paulo; ALMADA, Mauro - **Guia de arquitetura Art Déco do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Urbanismo, 1997.

³⁶ Proprietário, entre outros cinemas, do Palácio Teatro, na Cinelândia, do Roxy, em Copacabana, do Cine América, na Tijuca, e do São Luiz, no Largo do Machado (este último exibia os mesmos filmes do Carioca).

³⁷ S.n. - Inauguração do Cinema Carioca na Praça Saenz Peña constituiu acontecimento de relevo para a vida da cidade. **Jornal do Brasil**, 28/03/1941.

³⁸ S.n. - A inauguração do Cinema Carioca, **O Jornal**, 28/05/1941.

³⁹ Há referências a 1119 cadeiras (Ferraz 2012) e a 1101 cadeiras (Bomfim 1982).

⁴⁰ Ver Projeto de Lei n.º 1243/99 da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, que “tomba, por interesse histórico e cultural, o prédio onde funcionava o Cinema Carioca, na Praça Saens Peña e dá outras providências”, da autoria do deputado Chico Alencar e publicado em 15/12/1999.

⁴¹ Funcionário que indicava os lugares.

⁴² S.n. - Sonhos e mármorees. **Jornal do Brasil**, 20/08/1985.

“Na fachada do Carioca podem ser ainda admirados os elementos que compõem o repertório do estilo art déco nos Estados Unidos [...]: linhas simplificadas (multifacetadas à maneira cubista), com predominância da verticalidade; ausência de molduras; com pilastras estriadas sem base nem capitel (parte superior da coluna grega clássica). Na decoração do interior predominam as cores vermelho escuro e amarelo-ocre com relevos em gesso – para auxiliar na absorção do som, à semelhança dos cinemas Metro. A sala de espera é toda revestida de espelhos e de mármore nas cores verde-jade, bege e preto. A escada do hall de entrada, que dá acesso ao balcão superior, é de mármore com o gradil em ferro trabalhado, com detalhes em latão dourado. O saguão de entrada, com pé-direito duplo, é delimitado por uma série de colunas vermelhas [...]. A sala de exibição, com declividade em forma de parábola, teve a preocupação de criar boa visibilidade da tela, até mesmo para as cadeiras das primeiras filas [...]. O teto escalonado da sala de espetáculos permitia, ainda, a instalação de dutos de ar condicionado. Infelizmente, o nome do arquiteto é desconhecido.”⁴³

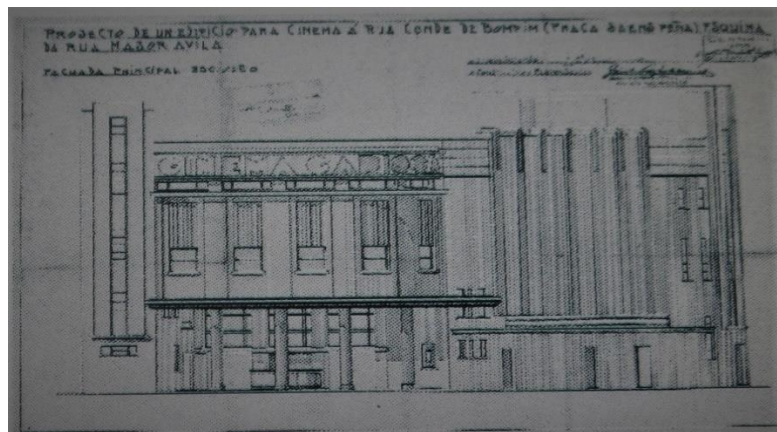


Figura 19 - Desenho da fachada principal do Cinema Carioca. Adaptado de Conde e Almada, 1997, p. 101.



Figura 20 - O Cinema Carioca em noite de inauguração, 1941. Adaptado de: Acervo do Arquivo Nacional, in Instagram @rioantigo

⁴³ GAMA-ROSA, Renato - O fim do Cinema Carioca. **Jornal do Brasil**, 05/08/1999.



Figura 21- A sala do Cinema Carioca
Adaptado de: www.facebook.com/atijucadeantigamente

O Rio de Janeiro chegou a ter mais de 170 “cinemas de rua”, dos quais mais de 30 *palácios* cinematográficos construídos ou reformados entre 1936 e 1954⁴⁴. Durante décadas, foram cinemas como o Carioca que, como apontou Ferraz⁴⁵, marcaram a fisionomia da Tijuca graças a uma ocupação urbana que conjugava a plasticidade da arquitetura, a sensorialidade do conforto interior, o imaginário dos filmes exibidos e a “tessitura das sociabilidades” ao sabor dos encontros de lazer, numa simultânea produção de corporeidade e de identidades.

Extinto como cinema e comprado pela IURD, em 1999 o Carioca foi objeto de classificação patrimonial⁴⁶ - embora na prática a legislação possa ajudar a “manter boa parte das características físicas da construção, mas não garante o uso que dela se faz”⁴⁷. Na página de Facebook “A Tijuca de Antigamente”, algumas fotos revelam que as cadeiras foram estofadas em cor bege mas ter-se-ão mantido as luminárias e as decorações em relevo de paredes e tetos, bem como o piso em mármore da sala⁴⁸. Tal como sucedeu com o lisboeta Cinema Império, também pedimos autorização à IURD para fotografar os espaços do antigo Carioca, mas não obtivemos resposta até ao momento e as poucas imagens que captámos foram feitas de forma não oficial. Pelo que pudemos ver, o espaço parece estar preservado, apesar de o grande écran não estar mais lá. Já a fachada perdeu impacto com a retirada do letreiro Art Déco que anunciava no topo o nome do cinema.

⁴⁴ BESSA, Márcia - Cidade das sombras: o espaço urbano carioca e a memória de seus cinemas de rua. **Revista Arquivo em Cartaz**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2015, pp. 78-90.

⁴⁵ FERRAZ, Thalita - Entre arquiteturas e imagens em movimento: cinemas, corporeidades e espetação cinematográfica na Tijuca. **LOGOS 32 Comunicação e Audiovisual**. Rio de Janeiro: UERJ, Ano 17, n.º 1, 1.º semestre 2010, 43-55.

⁴⁶ Projeto de Lei n.º 1243/99 da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, publicado em 15 de dezembro de 1999. Ver também “Cinema”, *O Fluminense*, 18 dezembro 1999, p.3.

⁴⁷ BESSA, op. cit.

⁴⁸ URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4172002216191860&set=a.571791249546326>. Último acesso em 22 de junho 2023.



Figura 22 - O Cinema Carioca como filial da IURD, em julho 2022.
Foto: Gustavo Borges Corrêa



Figura 23 - O átrio de entrada do Carioca nos anos 1940.
Adaptado: de www.facebook.com/atijucadeantigamente



Figura 24 - O átrio de entrada do Carioca, em julho 2022.
Foto: Gustavo Borges Corrêa



Figura 25 - A entrada do antigo Cinema Carioca, em julho 2022.
Fotos: Gustavo Borges Corrêa

Nas últimas décadas do século XX intensificou-se o desaparecimento das salas de cinema de rua no Rio de Janeiro. De acordo com Ferraz⁴⁹, os exibidores brasileiros perderam o controlo do comércio cinematográfico e a quantidade de ingressos vendidos diminuía de ano para ano. A Internet dava ainda os primeiros passos, mas o público era já fortemente atraído por outras formas de consumo de conteúdos audiovisuais como a TV por cabo, o vídeo e, pouco depois, o DVD. O ato de ir ao cinema passara a acontecer, sobretudo,

⁴⁹ FERRAZ, Thalita G. - O cinema sai da rua para o último piso: sociabilidade, exibição e espetação cinematográficas no espaço urbano da Tijuca. *Lumina*. s.l.: UFJF, Vol. 3, n.º 2, Dezembro 2009, 18 págs.

dentro dos centros comerciais, condenando muitas das velhas salas ao encerramento e dando azo à sua conversão para outras atividades.

No seu texto *Cinemas fechados, igrejas abertas*, o historiador e produtor de conteúdos digitais Joel Paviotti relaciona o interesse de igrejas neopentecostais como a IURD pelos antigos cinemas, especialmente os de arquitetura Déco, com a configuração estrutural dos edifícios e a sua adequação às necessidades estéticas das igrejas:

“As salas cheias de cadeiras para abrigar os fieis e a parte onde ficava a tela, que possuía um palco que caía como uma luva para a colocação de um púlpito, contribuía para que não fossem necessárias muitas obras. Em um cenário como esse, bastava a igreja alugar o prédio, mudar o letreiro da fachada e colocá-lo para funcionar no outro dia.”⁵⁰

Considerações Finais

A transformação de velhos “palácios de cinema” Art Déco em templos religiosos relevará, como procuramos demonstrar através dos dois casos de estudo analisados, das próprias características que pautaram a sua construção. Tanto o Carioca, no Rio de Janeiro, como o Império, em Lisboa, se constituíram como marcos arquitectónicos que não só se afirmavam urbanisticamente como correspondiam ao desejo de projecção dos seus públicos. Essas salas espelhavam os anseios dos frequentadores proporcionando-lhes uma experiência de *glamour* e sonho, num tempo em que o ato de ir ao cinema se assemelhava a um ritual com códigos estabelecidos – que passavam por usar a melhor roupa, ser conduzido ao lugar pelo “lanterninha”, namorar, conviver nos intervalos ou ir cear depois da sessão, numa cartilha de gestos e momentos que em noites de estreia ganhavam acrescida solenidade.

Espaços de admiração e comunhão, os cinemas Art Déco estavam imbuídos de uma carga social simultaneamente estética e simbólica, o que julgamos poder contribuir para explicar a sua atratividade junto de congregações neopentecostais que advogam uma teologia da prosperidade terrena. Além de funcionarem como cenários preexistentes para essa vivência de espiritualidade ligada a cultos performativos, os cinemas *déco* têm também um evidente valor estratégico⁵¹ por estarem localizados em zonas nobres das cidades e em pontos da malha urbana com grande visibilidade.

Pretendemos com este artigo contribuir para essa reflexão, sem intenção de esgotar uma temática que, de resto, se encontra ainda em investigação no âmbito de uma tese de doutoramento em curso⁵². Pela sua importância cultural para o Rio de Janeiro e Lisboa, os cinemas Carioca e Império serão, assim, peças-chave para um estudo relacional sobre as complexidades e particularidades destes equipamentos do séc. XX, e sobre a transformação dos seus usos.

⁵⁰ PAVIOTTI, Joel - **Cinemas fechados, igrejas abertas** [em linha]. <https://iconografiadahistoria.com.br/2020/09/27/cinemas-fechados-igrejas-abertas/> [Consult. 12/04/2023]

⁵¹ ORO, Ari Pedro; TADVALD, Marcelo - A Igreja Universal do Reino de Deus no espaço público religioso global. **Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**. Porto: FLUP, Vol. 36, 2018, pp. 51-69.

⁵² Gustavo Borges Correa, “*Os cinemas lisboetas e cariocas: um caso Art Déco*”, em curso na FCSH – Universidade NOVA de Lisboa e financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (BD2020.09113).

Bibliografia

ABREU, Maurício de Almeida - **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP, 2006.

ACCIAIUOLI, Margarida - **Os cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX**. Lisboa: Bizâncio, 2012.

BESSA, Márcia - Cidade das sombras: o espaço urbano carioca e a memória de seus cinemas de rua. **Revista Arquivo em Cartaz**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2015, pp. 78-90.

CAMPOS, Leonildo Silveira - A Igreja universal do reino de Deus, um empreendimento religioso atual e seus modos de expansão (Brasil, África e Europa). **Lusotopie**. Paris: Karthala. Vol. 6, 1999, pp. 355-367 - www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_1999_num_6_1_1277

CONDE, Luís Paulo; ALMADA, Mauro - **Guia de arquitetura Art Déco do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Urbanismo, 1997.

COSTA, Renato Gama-Rosa - **Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

DUNCAN, Alastair - **American Art Déco**. London: Thames and Hudson Ltd, 1986.

DUNCAN, Alastair - **Art Déco**. London: Thames and Hudson Ltd, 1988.

ESCRITT, Stephen; HILLIER, Bevis - **Art Déco Style**. Phaidon, 2003.

ESPAGNE, Michel - Cultural Transfers in Art History. In: KAUFMANN, Thomas DaCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice - **Circulations in the Global History of Art**. London and New York: Routledge, 2017, pp. 97-112.

FERNANDES, José Manuel. **Cinemas de Portugal**. Lisboa: Edições Inapa, S.A., 1995.

FERRAZ, Thalita – **A Segunda Cinelândia Carioca**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

FERRAZ, Thalita - Entre arquiteturas e imagens em movimento: cinemas, corporeidades e espetação cinematográfica na Tijuca. **LOGOS 32 Comunicação e Audiovisual**. Rio de Janeiro: UERJ, Ano 17, n.º 1, 1.º semestre 2010, 43-55.

FERRAZ, Thalita G. - O cinema sai da rua para o último piso: sociabilidade, exibição e espetação cinematográficas no espaço urbano da Tijuca. **Lumina**. s.l.: UFJF, Vol. 3, n.º 2, Dezembro 2009, 18 págs. DOI: 10.34019/1981-4070.2009.v3.21044.

FERRAZ, Talitha; CRUZ, Lúcia Santa - Quando o Cinema é a maior sofisticação: experiências sensíveis, desejo e práticas de consumo nas salas exibidoras de luxo do Rio de Janeiro. **Contracampo**. Niterói-RJ: UFF, Vol. 24, n.º 1, jul 2012, pp. 249-265.

FIGUEIREDO, Rute - **Arquitetura e discurso crítico em Portugal (1893-1918)**. Lisboa: Edições Colibri – IHA/FCSH Universidade Nova de Lisboa, 2007.

GONZAGA, Alice - **Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Record/Funarte, 1996.

HENRIQUES, Ana Lúcia C. - **Cassiano Branco: arquitetura do espectáculo**. Lisboa: Universidade Lusíada. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, 2016 - <http://hdl.handle.net/11067/2608>

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice - Peripheral Circulations, Transient Centralities: The International Geography of the Avant-Gardes in the Interwar Period (1918–1940). **Visual Resources**. London: Taylor & Francis (Routledge), Vol. 35, Issue 3-4, 2019, pp. 295-322.

LEITE, Luiza Chuva Ferrari - **O Plano de Poder da Igreja Universal do Reino de Deus: Estratégias territoriais da expansão neopentecostal no Brasil**. Salvador: UFB, 2019. Dissertação de Mestrado em Geografia. https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/31761/1/Dissertacao_Luiza%20Chuva_Versão%20Final.pdf

LUZ, Maria de Lourdes de Oliveira - **Cinema Art Déco: o moderno necessário**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais (História da Arte).

MAIA, Maria Augusta da Silva Adrêgo (1986) – **Cassiano Branco – 1897 a 1970**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1986. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea.

MINGA, Ester A. de Paula - A Igreja Universal do Reino de Deus em Notícia: Melodrama e Registo Factual. **Comunicação e Sociedade**. Lisboa: CECS, Vol. 42, 2022, pp. 71-92. [https://doi.org/10.17231/comsoc.42\(2022\).3964](https://doi.org/10.17231/comsoc.42(2022).3964)

ORO, Ari Pedro; TADVALD, Marcelo - A Igreja Universal do Reino de Deus no espaço público religioso global. **Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**. Porto: FLUP, Vol. 36, 2018, pp. 51-69 - DOI: 10.21747/08723419/soc36a3

RAMOS, Thays – **RioFilme: o cinema carioca na lente da história**. Rio de Janeiro: RioFilme, 2020.

RIBEIRO, M. Felix - **Os mais antigos cinemas de Lisboa: 1896-1939**. Lisboa: Instituto Português de Cinema/Cinemateca Nacional, 1978.

TORMENTA PINTO, Paulo – **Cassiano Branco 1897/1970. Arquitectura e Artificio**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2015.

Imprensa

BOMFIM, Beatriz - E.T. e Carioca fazem a festa. **Jornal do Brasil**, 30/12/1982, Cad. B.

GAMA-ROSA, Renato - O fim do Cinema Carioca. **Jornal do Brasil**, 05/08/1999.

S.n. - A inauguração do Cinema Carioca. **O Jornal**, 28/05/1941.

S.n. - Cinema Império. **Diário de Lisboa**, 25/05/1952, 2ª ed.

S.n. - Cinemas e Teatros. **Diário de Lisboa**, 25/05/1952, 2ª ed.
S.n. - Inauguração do Cinema Carioca na Praça Saenz Peña constituiu acontecimento de relevo para a vida da cidade. **Jornal do Brasil**, 28/03/1941.
S.n. - Primeiras Exibições. **Diário de Lisboa**, 26/05/1952, 2ª ed.
S.n. - Sonhos e mármore. **Jornal do Brasil**, 20/08/1985.

Legislação

Projeto de Lei n.º 1243/99 da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, publicado em 15/12/1999.

Webgrafia

<https://casacomum.org>
<https://dibrarq.arquivonacional.gov.br>
<https://memoria.bn.br>
<https://restosdecoleccion.blogspot.com>
<https://iconografiadahistoria.com.br/2020/09/27/cinemas-fechados-igrejas-abertas>
https://waterandpower.org/Museum2/Pantages_Theatre
<https://www.findinglostangeles.com>
<http://cinemasparaiso.blogspot.com>
<https://br.pinterest.com>
Instagram @rioantigo
www.facebook.com/atijucadeantigamente

Evolución de la noción y patrimonialización del paisaje, de Europa a Andalucía

Ainhoa Maruri Arana

Universidad de Sevilla

amaruri@us.es

María Teresa Pérez Cano

Universidad de Sevilla

tpcano@us.es

Resumen: El paisaje es el soporte material y la red de un complejo sistema de relaciones subjetivas que lo convierten en recurso muy complejo y cuya definición es complicada, por lo que el trabajo busca entenderlo a través de las definiciones existentes, haciendo un análisis crítico de la importancia de conocer la evolución del concepto de paisaje, en general y paisaje cultural, en particular, hasta llegar a su concepción como última fase de la evolución de la noción del patrimonio, desde un contexto espacial amplio como es el europeo, hasta llegar a la escala andaluza (España). Para ello, se inicia con una aproximación a la definición de paisaje, trazando un recorrido por la evolución del concepto y su progresiva consideración como patrimonio en Europa. En el panorama europeo, el patrimonio cultural se regula y protege a través de las diferentes convenciones y cartas internacionales, en las que gradualmente, el contexto físico del ámbito patrimonial va adquiriendo mayor importancia. La primera mención al paisaje viene de la mano de la Carta de Cracovia del año 2000, y ese mismo año se busca definir el paisaje a través del Convenio Europeo del Paisaje. Avanzando respecto a esa noción de paisaje, surge en España el concepto de paisaje cultural, a través del Plan Nacional de Paisaje. No obstante, la cesión de las competencias en materia de patrimonio a las autonomías lleva a que el trabajo se centra en una de ellas, Andalucía, en cuya conceptualización, planificación y gestión del paisaje cultural ha avanzado la administración pública, principalmente para la identificación, caracterización y gestión de los mismos. Con todo ello, tras un análisis crítico de la evolución de la concepción del paisaje, se busca llegar a un entendimiento actualizado de la noción de paisaje cultural y de las herramientas para su gestión y caracterización de la comunidad andaluza, identificando necesidades y retos que permitan sacar el máximo provecho de un recurso excepcional como es el paisaje cultural para la mejora del bienestar de toda la sociedad.

Palabras clave: paisaje cultural - cartas internacionales - Europa - España - Andalucía

Introducción

La investigación pretende aproximarse a la complejidad del paisaje cultural, como última fase en la evolución de la noción de patrimonio, entendiendo cómo surgió y cómo se ha ido implementando a diferentes escalas, tanto estatal como regional. Para ello, se realiza una revisión de los documentos existentes y de sus herramientas.

El paisaje es un hecho interesante por su riqueza y potencial, ya que refleja el bienestar del entorno del ser humano, necesario y cambiante y es parte de su estudio y evolución. Además, es un recurso muy complejo, con intervenciones públicas y privadas, cuyo valor reside en factores objetivos y perceptivos. Sin embargo, la definición de paisaje como tal es complicada. Esta investigación busca llegar a ella a través de las definiciones existentes, en su importancia en la evolución del concepto de patrimonio y de paisaje cultural.

No existe una única definición de paisaje cultural igual que no hay una sola lectura del paisaje del territorio. El paisaje es la mirada y la interpretación personal que necesita de la visión del observador sobre un medio físico, el cual ofrece una lectura del mismo: el espectador, proyecta su propio bagaje cultural sobre esos elementos físicos y le dan un significado. No obstante, las múltiples miradas realizadas por diferentes individuos, tienen que encontrar un lugar común desde el cual aproximarse a la definición del concepto de paisaje. Esta lectura, además, debe ser interdisciplinar y transversal, porque para conseguir acercarnos a esa realidad tan compleja, necesitamos de muchas miradas sobre un territorio, que a su vez está formado por distintas capas de muchos espesores, según su importancia en el tiempo. El patrimonio —y por lo tanto, el paisaje— está compuesto de valores siendo fundamental el consenso social pues pertenece a todos sus participantes.

Pero el paisaje no es algo estático e inamovible, ya que es el soporte material y la red de un complejo sistema de relaciones subjetivas y ecosistémicas que posee tres elementos que son decisivos: el carácter expansivo, transversal e interdisciplinar; su proyección dinámica, evolutiva y cambiante; y su naturaleza, construcción social que depende de la percepción subjetiva. Por lo tanto, los paisajes no son solo la configuración geográfica de un espacio “natural”, sino que incluye su significación cultural. Con todo ello, la definición de paisaje en el tiempo se ha ido completando y complementando con la comprensión del mismo como síntesis de las acciones sobre el territorio. Estas acciones son el testigo visible de la memoria humana a lo largo de la historia, por lo que deben ser objeto de salvaguarda e investigación para el desarrollo social.

Desarrollo

Es importante para conocer la evolución del concepto de paisaje, entender el contexto en el que surge. En general, el patrimonio cultural, ha incorporado cada vez más elementos patrimoniales —de hecho, se denomina patrimonio cultural porque engloba todo: histórico, industrial, material e inmaterial, etc. — que en su concepción de principios y durante gran parte del siglo XX no existían. El concepto y entendimiento del patrimonio como un hecho cultural que trascendía a cada nación o estado, viene de la Convención de la Haya de 1954 tras la finalización de la II Guerra Mundial y ver la cantidad de patrimonio y ciudades que se perdieron. Progresivamente, se ha ido ampliado la escala en la que se entiende: es decir, hemos pasado del elemento singular sin contar su entorno — el edificio o el monumento— hasta llegar a la consideración de patrimonio a nivel

territorial. Esta evolución desde un concepto individualizado de los bienes, hasta una mirada holística actual, lo relaciona directamente con el lugar y con la sociedad que lo habita, formando un todo patrimonial que define y caracteriza el territorio¹.

El paso de la protección del bien individual a un contexto más amplio se puede observar a través del desarrollo de las cartas y convenciones internacionales. La primera referencia oficial acerca de la importancia del contexto físico en el ámbito patrimonial la tenemos en la *Carta de Venecia*² realizada treinta años después de la *Carta de Atenas*. Ésta nueva carta internacional se denomina *Carta Internacional para la conservación y la restauración de los monumentos y los sitios*³, en ella, se enuncia, por primera vez, al concepto de “sitio urbano o rural” como componente patrimonial: se hace referencia a que un monumento no es un edificio al margen de su medio, y se reconoce la protección del entorno inmediato del mismo.

En el año 1975 se declara el Año del Patrimonio en Europa. En este momento, se redacta la *Declaración de Amsterdam*⁴, en la que se incorpora el concepto de “conservación integrada”, es decir, que se deja de considerar el monumento como un elemento aislado y para introducirlo en un sistema más complejo como las áreas de interés histórico o cultural de pueblos o ciudades. En la misma línea, un año más tarde, se redacta la *Declaración de Nairobi*⁵, tras la Conferencia General de la Organización de Naciones Unidas de 1976. En su glosario de términos se dice que se considera conjunto histórico o tradicional “todo grupo de construcciones y espacios [...] que constituyan un asentamiento humano tanto en el medio urbano como en el medio rural y cuya cohesión y valor son reconocidos desde el punto de vista arqueológico, arquitectónico, histórico, estético o sociocultural”. A la vez, se define como “medio” el “marco natural o construido que influye en la percepción estética o dinámica de los conjuntos o se vincula a ellos de manera inmediata en el espacio o por lazos sociales, económicos o culturales”. Estos párrafos citados hacen referencia a que el contexto de los monumentos adquiere un valor patrimonial por sí mismo.

Como revisión de la *Carta de Venecia*⁶, surge en el año 2000 la *Carta de Cracovia*⁷, en ella se incorporan nuevas concepciones tan importantes como la exigencia de multidisciplinariedad y la necesidad de incluir nuevas tecnologías y estudios en proyectos

¹ DEL ESPINO HIDALGO, Blanca [et al.] - Accessibility Indicators for the Assessment of Cultural Heritage as a Resource for Development in Rural Areas of Huelva. In **Architecture, City and Environment**, 17(50), 2022. <https://doi.org/10.5821/ace.17.50.11375>.

² ICOMOS - **Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia 1964)**. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Venecia 1964, Adaptada por ICOMOS en 1965.

³ ICOM - **Carta de Atenas**. Conferencia internacional de expertos en la protección y conservación de monumentos de arte y de historia, 1931.

⁴ CONSEJO DE EUROPA - **Declaración de Amsterdam. Año del Patrimonio Arquitectónico Europeo**. Congreso sobre el Patrimonio Arquitectónico Europeo, del 21 al 25 de Octubre de 1975.

⁵ UNESCO - **Declaración de Nairobi. Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos y su función en la vida contemporánea**. La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 19a reunión, 1976.

⁶ ICOMOS - **Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia 1964)**. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Venecia 1964, Adaptada por ICOMOS en 1965.

⁷ UNESCO - **Carta de Cracovia 2000**. Cracovia: IPCE, 2000.

de restauración. Además, en el caso que nos ocupa, se señala que el paisaje y el territorio son integrantes de la ciudad histórica, habla del paisaje como patrimonio cultural y hace referencia a la percepción sobre el espacio urbano, en el que proyectamos nuestras concepciones imaginarias. No es la primera vez que se incluye a los ciudadanos como parte activa en la conservación de su patrimonio, ya que en la *Carta de Washington* de 1987, la *Carta Internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas*⁸, ya se incide en la necesidad del compromiso y la participación para conseguir la conservación.

En el año 2000, se intenta definir el paisaje de la manera más completa posible en el Convenio Europeo del Paisaje, que lo define como: “cualquier parte del territorio tal y como es percibido por la población y como resultado de la interacción entre diferentes factores naturales y humanos”⁹. De ella se extrae que la percepción humana es imprescindible para la interpretación del paisaje y que la componente cultural es la principal protagonista, y habla de la sociedad, no desde la opinión única de expertos. Es difícil encontrar un paisaje en el que no haya habido un impacto de la actividad humana de manera directa o indirecta. Este convenio permite que no sean sólo los expertos quienes opinen sobre el carácter del paisaje, como hasta entonces, sino que entra en juego la opinión de la sociedad. El paisaje cuenta con la mirada del observador, con sus vivencias y experiencias, con el lugar y el momento en el que vive para su propia definición.

Cinco años más tarde del Convenio Europeo del Paisaje, se aprueba el *Convenio sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad*¹⁰, en el que, por un lado, se vuelve a destacar el papel principal de los ciudadanos; y por otro, se reconoce el carácter del patrimonio cultural como agente del desarrollo sostenible. En ese mismo año la Unesco elaboró el *Memorando de Viena*¹¹, en el que se introduce el concepto de “paisaje urbano histórico” especificando los elementos que definen el carácter del mismo, como pueden ser el uso de la tierra, la vegetación, las infraestructuras, etc.

En cuanto a la definición de paisaje cultural, la Unesco, ya lo había definido en el año 1972, como “la representación combinada de la labor de la naturaleza y el hombre”¹², sin embargo, a principios de los 90, el *Convenio de Florencia*¹³, amplía su significado: aclarando que cualquier paisaje es cultural, que todo paisaje tiene una dimensión cultural, y patrimonial, además de la medioambiental.

Por lo tanto, esta investigación entiende que todos los paisajes son culturales, pero se debe hacer una especial mención a aquellos en los que los valores culturales destacan por su

⁸ ICOMOS - **Carta Internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas (Carta de Washington)**. Washington: Asamblea General del ICOMOS, 1987

⁹ CONSEJO DE EUROPA - **Convenio Europeo del Paisaje**. Madrid. Ediciones del Ministerio de Cultura (2008) y del Ministerio de Medio Ambiente (2007). art 1a.

¹⁰ CONSEJO DE EUROPA - **Convenio Marco del Consejo de Europa sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad**. Faro:, Serie de Tratados del Consejo de Europa n.o 199, 2005.

¹¹ UNESCO - **Memorandum de Viena sobre el Patrimonio Mundial y la Arquitectura Contemporánea. Gestión del Paisaje Histórico Urbano**. Encuentro internacional sobre “El Patrimonio Mundial y la arquitectura contemporánea”. Viena: 12-14 de mayo de 2005.

¹² UNESCO - **Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural**. La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 17a reunión, en París, 1972.

¹³ CONSEJO DE EUROPA - **Convenio Europeo del Paisaje**. Madrid. Ediciones del Ministerio de Cultura (2008) y del Ministerio de Medio Ambiente (2007)

singularidad y necesitan de una gestión y protección específica, los paisajes de interés cultural.

Dentro del grupo de los paisajes de interés general, se encuentran aquellos de las urbes, para los cuales, la Unesco promueve un encuentro internacional de expertos con la finalidad de presentar un documento que recoja un conjunto de recomendaciones para la conservación de los mismos. Un año más tarde, se estableció el objetivo de sentar las “bases para un planteamiento global e integrado para la determinación, evaluación, conservación y gestión de los paisajes urbanos históricos, como parte general de un desarrollo sostenible”¹⁴.

Finalmente, es imprescindible, a la hora de entender los diferentes paisajes, hablar de su dimensión temporal, ya que «ilustran la evolución humana y sus asentamientos a lo largo del tiempo, condicionados por las limitaciones y /o oportunidades físicas que presenta su entorno natural y por las sucesivas acciones sociales, económicas y culturales, tanto externas, como internas» según las *Directrices prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*¹⁵. Por ello, se entiende el paisaje cultural como una parte del territorio que se puede interpretar y del que se perciben las manifestaciones físicas que las actividades humanas han dejado a lo largo del tiempo con mirada hacia el futuro.

En el caso de España, dentro del régimen general de protección del Patrimonio Histórico, y de acuerdo con la Ley 16/1985, de 25 de junio, la Ley de Patrimonio Histórico Español —en adelante LPHE—, existen tres niveles de protección en función de la singular relevancia del bien que ordenados de menor a mayor protección son los siguientes: el Patrimonio Histórico Español, el Inventario General de Bienes Muebles y los Bienes de Interés Cultural.

Los Bienes de Interés Cultural —en adelante BIC— son el grado máximo de protección, los cuales se incluyen en el Registro General de Bienes de Interés Cultural. No obstante, tras la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, se ceden las competencias en materia de patrimonio cultural a las Comunidades Autónomas. Cada región, desde entonces ha ido desarrollando su propia Ley de Patrimonio Histórico, siendo la primera de ellas Castilla-La Mancha. Ello supone que cada ley autonómica tiene su propia categorización de los BIC. De manera general, prácticamente todas recogen las figuras propuestas por la Ley de Patrimonio Histórico Español: monumento, jardín histórico, conjunto histórico, sitio histórico y yacimiento o zona arqueológica. La evolución y el avance en la protección del patrimonio ha supuesto la necesidad de la incorporación de figuras nuevas, como pueden ser las vías históricas o culturales, los lugares de interés industrial o etnográfico, o el paisaje cultural, que se dan de manera desigual en cada región.

En relación al tema objeto de estudio, en la actualidad, el paisaje cultural está presente como figura de protección en la legislación patrimonial de cinco Comunidades Autónomas de España: Comunidad de Madrid (Ley 3/2013), Galicia (Ley /1998 — derogada—, Ley 5/2016), la Comunidad Foral de Navarra (Ley 14/2005), la Rioja (Ley

¹⁴ UNESCO - **Recomendación sobre el paisaje urbano histórico**. art, 10. 2011.

¹⁵ UNESCO - **Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial**. Ministerio de Cultura, 2008.

7/2004) y Canarias (Ley 11/2019), lo cual supone menos de un 30% de las regiones. Únicamente la comunidad gallega había incorporado en su legislación el paisaje cultural previamente a la Convención del Paisaje del año 2000. Esto demuestra el escaso y disperso apoyo legal que tiene el paisaje cultural en España para su salvaguarda, aumentando su vulnerabilidad. Debido a ello, en el año 2012 el Ministerio de Cultura y Deporte aprobó el Plan Nacional de Paisaje Cultural¹⁶—en adelante PNPC .

El paisaje cultural, es una realidad dinámica, siendo el resultado de los acciones a lo largo del tiempo en un territorio, y compleja ya que integra componentes naturales y culturales, materiales e inmateriales, tangibles e intangibles. Por ello, como es alta complejidad, es necesario el desarrollo de mecanismos apropiados de identificación, protección y gestión, para lo cual el Plan Nacional es un marco idóneo. En PNPC, se avanza en la definición de paisaje cultural con respecto a la definición de paisaje de la Convención Europea del Paisaje¹⁷ y se define como: “el resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad”.

El PNPC busca salvaguardar los paisajes de interés cultural, proponiendo medidas que garanticen su viabilidad desde una perspectiva de desarrollo sostenible. Estas disposiciones buscan identificar y caracterizar los paisajes culturales, con una sensibilización social y reconocimiento político, llegando a la cooperación internacional, nacional y autonómica. No obstante, el plan no lo soluciona todo, ya que no impide legislativamente la degradación que puede darse en algunas regiones.

Como se ha comentado, Andalucía no es una de las Comunidades Autónomas que incluyen en su legislación la figura de protección de paisaje cultural —Ley 14/2007—. No obstante, la administración autonómica ha avanzado en la conceptualización, la planificación y la gestión del paisaje.

No obstante, el primer Estatuto de Autonomía¹⁸ reconocía en su art. 12.6 al paisaje (junto al patrimonio histórico) como objetivo que la Comunidad Autónoma debe “proteger y realzar”. El nuevo Estatuto¹⁹ ha profundizado este aspecto de la realidad andaluza, pasando a considerarlo como base de un derecho y un deber en relación con un medio ambiente sostenible y saludable (art. 28) y en el acceso a la cultura (art. 33) de todos los andaluces; su protección se mantiene (art. 37) como un “principio rector” de la Comunidad Autónoma.

La Junta de Andalucía impulsó y aprobó en 1992 la Carta del Paisaje Mediterráneo (junto con las regiones de Languedoc-Rosellón, Toscana y Véneto) que fue adoptada por el

¹⁶ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE - **Plan Nacional del Paisaje Cultural**. Madrid: Consejo de Patrimonio Histórico, 2015.

¹⁷ CONSEJO DE EUROPA - **Convenio Europeo del Paisaje**. Madrid. Ediciones del Ministerio de Cultura (2008) y del Ministerio de Medio Ambiente (2007).

¹⁸ Ley Orgánica 6/1981, de 30 de diciembre, de Estatuto de Autonomía para Andalucía (BOE-A-1982-633).

¹⁹ Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía. (BOE-A-2007-5825).

Consejo de Europa como antecedente para elaborar e impulsar el Convenio Europeo del Paisaje²⁰.

Andalucía es un territorio donde las distintas civilizaciones que se han asentado a lo largo de la historia en Andalucía han dejado una gran huella en el paisaje que se percibe por los que la han heredado. Su valor reside en las escasas alteraciones que se han producido en los bienes culturales conservados, dentro de unos territorios que la propia administración denomina Paisajes de Interés Cultural de Andalucía — en adelante PICAs—, buscando prestar una adecuada atención a la memoria del lugar y del tiempo.

En 2005, se crea el Centro de Estudios Paisaje y Territorio (CEPT) por convenio entre la Junta de Andalucía, Consejería de Medio Ambiente y las Universidades Públicas de Andalucía. Así se elabora el Mapa de los Paisajes de Andalucía. El segundo tomo del Atlas de Andalucía se refería a la cartografía ambiental mediante un mapa de paisajes en el que se zonifica Andalucía en función de sus características paisajistas. Las zonificaciones se desarrollan atendiendo a los criterios culturales, aunque su caracterización desde ese punto de vista no es demasiado detallada. Ello da respuesta a una necesidad de zonificar en áreas y ámbitos desde el punto de vista cultural y patrimonial, ya que se considera importante para tutelar el patrimonio y plantear medidas paisajísticas. Por ello, desde la consejería de Cultura se presenta el proyecto de Caracterización patrimonial del Mapa de Paisajes de Andalucía²¹, a través de una mirada interdisciplinar. A estas nuevas zonificaciones se las denomina Demarcaciones Paisajísticas (figura 3), y son unas agrupaciones elaboradas por el Laboratorio de Paisaje del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2010, desde el punto de vista patrimonial de la zonificación paisajística propuesta por el Atlas de Andalucía. De manera general, se han respetado las limitaciones de este último, excepto en algunos casos que por la incompatibilidad con la realidad cultural, se han modificado las fronteras.

Se concluye en 32 demarcaciones paisajísticas, basadas en las divisiones del Atlas atendiendo a criterios de ordenación del territorio y de caracterización cultural de ellas, con marcada personalidad comarcal y unos paisajes que evidencian la coherencia cultural.

²⁰ PÉREZ CANO, María Teresa. **La protección del patrimonio desde el planeamiento urbanístico**. III IAU I+D+I / 3.as Jornadas sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo, Madrid 17, 18 y 19 de junio de 2009, E.T.S.A., Universidad Politécnica de Madrid. Madrid: Marea Libros, 978-84-92641-36-9, 2010.

²¹ FERNÁNDEZ CACHO, Silvia [et al.] - Caracterización patrimonial del Mapa de Paisajes de Andalucía. In **Boletín PH**, 66. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Págs. 16-31, 2008.

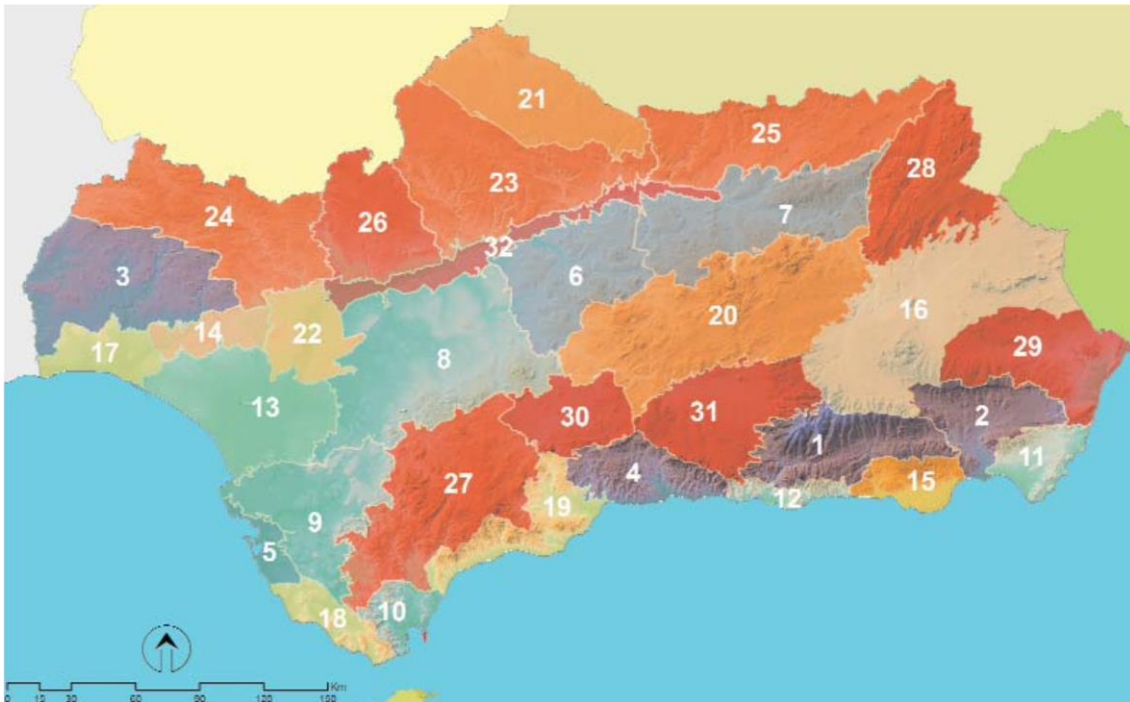


Figura [1]. Demarcaciones paisajísticas de Andalucía. Fuente: Fernández et al. (2008).

Una de las bases de la Geografía según Vidal de la Blache²², es que para definir las categorías territoriales son importantes los rasgos culturales. Por ello, los límites del Atlas y de las Demarcaciones son bastante coincidentes, porque comparten los rasgos desde el punto de vista cultural. Los que por el contrario, no se ajustan a ellos, es precisamente porque los procesos históricos y actividades del ser humano no coinciden con los criterios ecológicos y uso del suelo. Para esta división se tiene en cuenta la percepción de la población local desde la imagen proyectada de estos territorios.

Las características paisajísticas se basan en un entorno físico que ha determinado las actividades y el uso que se ha dado a ellas pero que se han modificado por el ser humano. Las demarcaciones son el resultado de la historia del territorio y sus actividades, que van desde el arte rupestre y los monumentos megalíticos de las primeras sociedades, pasando por los asentamientos romanos y medievales y finalizando con la industrialización o la actividad turística. Es importante hacer referencia a que una actividad socioeconómica se puede dar en varias demarcaciones al mismo tiempo, repitiendo los paisajes culturales por toda Andalucía.

Para cada Demarcación Paisajística se realiza una ficha que unifica la información y permite comparar cada ámbito con sus correspondientes características. Se referencia cada demarcación siguiendo el Plan de Ordenación Territorial de Andalucía y más específicamente con los paisajes del Mapa de Paisajes del Atlas de Andalucía. En estas fichas se presenta también la imagen proyectada que recoge las percepciones transmitidas y estandarizadas, propias de la magnitud de la escala. En cada demarcación se propone una lista provisional de PICAs, que necesitan la implementación de instrumentos de fomento y/o protección de los valores naturales y culturales.

²² PRIETO DE LA VIESCA, Carolina. - **Atlas de paisaje en el litoral: Articulación de los espacios vacantes mediante proyectos de paisaje** (Tesis Doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.

Hay un tercer marco metodológico de planificación y gestión de los paisajes culturales de Andalucía, que está representado por la Guía del Paisaje Cultural de la Ensenada de Bolonia²³ o la Guía de Paisaje Histórico Urbano de Sevilla²⁴. En el primero de ellos, se propone una planificación estratégica elaborada desde el Laboratorio de Paisaje del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y tenía como objetivo —establecer las pautas para la ordenación de usos y acciones dirigidas a la sostenibilidad del paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia que sirvan de ayuda a los agentes, instituciones, responsables de las distintas políticas de intervención en el territorio de la ensenada y a la población del lugar—. Con ello se busca la mejor gestión de aquellos paisajes que lo necesitan, como en los casos señalados.



Figura [2]. Ensenada de Bolonia, Tarifa, Cádiz. Fuente: <https://paraisos.online/ensenada-de-bolonia-tarifa-cadiz/>.

Por lo tanto, se concluye que desde Andalucía encontramos cuatro aproximaciones metodológicas en cuanto a la protección y gestión de los paisajes:

- 1- Conceptual en la Carta del Paisaje Mediterráneo, impulsora del Convenio Europeo del Paisaje.
- 2-. Demarcación Paisajística: identificación.
- 3-. Paisajes de Interés Cultural de Andalucía: elección de elementos que han conservado las cualidades patrimoniales del paisaje.
- 4-. Guía del Paisaje: herramientas de gestión

De todo lo anterior, destaca que a pesar de que se subraya la importancia de la mirada individual en la definición del Paisaje en el Convenio de Florencia²⁵, se busca generalizar con unos rasgos concretos unos grandes territorios, para su mejor gestión y comprensión. Además, se resalta el trabajo en varias escalas que se está haciendo en Andalucía, que va

²³ ALONSO VILLALOBOS, Carlos [et al.] - **Guía del Paisaje Cultural de la Ensenada de Bolonia**. Sevilla: IAPH, 2004. Sevilla. <https://hdl.handle.net/11532/331255>

²⁴ FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román [et al.] - **Guía del Paisaje Histórico Urbano de Sevilla**. Sevilla: IAPH, 2005. <https://hdl.handle.net/11532/326327>.

²⁵ CONSEJO DE EUROPA - **Convenio Europeo del Paisaje**. Madrid. Ediciones del Ministerio de Cultura (2008) y del Ministerio de Medio Ambiente (2007)

desde la definición de unas fronteras a nivel regional, a la elaboración de unas fichas de aquellos paisajes de interés cultural en cada uno de ellos, hasta los documentos de gestión de aquellos casos más singulares.

Consideraciones Finales

Con todo ello, se ha presentado la evolución que ha tenido el concepto de paisaje y posterior paisaje cultural. Desde Europa, el Convenio Europeo del Paisaje (2000) supone la guía que siguen los países integrantes, que en la actualidad no se ha actualizado ni se ha profundizado desde entonces.

En España, debido a la cesión de las competencias a las Comunidades Autónomas, existen diferencias y desequilibrios a nivel nacional en cuanto a la protección del paisaje cultural. Únicamente cinco regiones cuentan con la figura de paisaje cultural en su ley de patrimonio, demostrando el escaso y disperso apoyo legislativo que un bien tan complejo tiene. Con esta carencia, se impulsa el Plan Nacional de Paisaje Cultural, que establece medidas necesarias para su salvaguarda, siendo insuficiente, debido a su carácter propositivo y no normativo.

Andalucía no incluye entre sus figuras de protección de la Ley 14/2007 del Patrimonio Histórico de Andalucía, el paisaje cultural, pero trabaja en su conceptualización, caracterización y gestión, a través de diferentes herramientas: demarcaciones paisajísticas, paisajes de interés cultural y guías de paisaje. Se destaca el trabajo que se realiza a diferentes escalas, a través de las cuales se cree que se llega a una mejor gestión del paisaje cultural.

A modo de conclusión de todo lo anterior y volviendo a la definición de paisaje tras el Consejo de Europa del año 2000, se entiende que su empleo tanto a nivel estatal como regional es notorio pero en cualquier caso insuficiente, ya que legislativamente es un concepto que no incluyen muchas leyes de patrimonio histórico, a pesar de tener herramientas para su identificación, caracterización o gestión —a ambas escalas—. Por ello, se cree que sería necesaria la actualización de la Ley de Patrimonio de Andalucía, en el caso que nos ocupa, para incorporar el la figura de paisaje cultural, y que así lo hagan aquellas regiones que no la tengan, ya que a nivel estatal no se puede legislar en materia de patrimonio, por la cesión de las competencias a las Comunidades Autónomas.

Bibliografía

_ALONSO VILLALOBOS, Carlos [et al.] - **Guía del Paisaje Cultural de la Ensenada de Bolonia**. Sevilla: IAPH, 2004. Sevilla. <https://hdl.handle.net/11532/331255>

_CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE - **Atlas de Andalucía**. Consejería de Medio Ambiente, 2005.

_CONSEJO DE EUROPA - **Declaración de Amsterdam. Año del Patrimonio Arquitectónico Europeo**. Congreso sobre el Patrimonio Arquitectónico Europeo, del 21 al 25 de Octubre de 1975.

_CONSEJO DE EUROPA - **Convenio Europeo del Paisaje**. Madrid. Ediciones del Ministerio de Cultura (2008) y del Ministerio de Medio Ambiente (2007).

_CONSEJO DE EUROPA - **Convenio Marco del Consejo de Europa sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad.** Faro:, Serie de Tratados del Consejo de Europa n.o 199, 2005.

_DEL ESPINO HIDALGO, Blanca [et al.] - Accessibility Indicators for the Assessment of Cultural Heritage as a Resource for Development in Rural Areas of Huelva. In **Architecture, City and Environment**, 17(50), 2022. <https://doi.org/10.5821/ace.17.50.11375>.

_FERNÁNDEZ CACHO, Silvia [et al.] - Caracterización patrimonial del Mapa de Paisajes de Andalucía. In **Boletín PH**, 66. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Págs. 16-31, 2008.

_FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román [et al.] - **Guía del Paisaje Histórico Urbano de Sevilla.** Sevilla: IAPH, 2005. <https://hdl.handle.net/11532/326327>.

_ICOM - **Carta de Atenas.** Conferencia internacional de expertos en la protección y conservación de monumentos de arte y de historia, 1931. <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:40dcc432-525e-43a7-ac7a-f86791e2f5e6/1931-carta-atenas.pdf>.

_ICOMOS - **Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia 1964).** II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Venecia 1964, Adaptada por ICOMOS en 1965. Disponible en: https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf.

_ICOMOS - **Carta Internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas (Carta de Washington).** Washington: Asamblea General del ICOMOS, 1987.

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewiJLb3_IaAAxXY1wIHHQ3QAXIQFnoECA4QAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.icomos.org%2Fimages%2FDOCUMENTS%2FCharters%2Ftowns_sp.pdf&usq=AOvVaw3Upg5uiQWXuJ3ARunnCNew&opi=89978449

_Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía (BOJA, 19 de diciembre de 2007).

_Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. «BOE» núm. 155, de 29/06/1985. Incluye la corrección de erratas publicada en BOE núm. 296, de 11 de diciembre de 1985.

_Ley Orgánica 6/1981, de 30 de diciembre, de Estatuto de Autonomía para Andalucía (BOE-A-1982-633).

_Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía. (BOE-A-2007-5825).

_MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE - **Plan Nacional del Paisaje Cultural.** Madrid: Consejo de Patrimonio Histórico, 2015. Disponible en:

<https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/paisaje-cultural.html>.

_PÉREZ CANO, María Teresa. **La protección del patrimonio desde el planeamiento urbanístico**. III IAU I+D+I / 3.as Jornadas sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo, Madrid 17, 18 y 19 de junio de 2009, E.T.S.A., Universidad Politécnica de Madrid. Madrid: Mairea Libros, 978-84-92641-36-9, 2010.

_PRIETO DE LA VIESCA, Carolina. - **Atlas de paisaje en el litoral: Articulación de los espacios vacantes mediante proyectos de paisaje** (Tesis Doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.

_UNESCO - **Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural**. La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 17a reunión, en París, 1972.

_UNESCO - **Declaración de Nairobi. Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos y su función en la vida contemporánea**. La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 19a reunión, 1976. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13132&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [Consulta: 07/07/2021].

_UNESCO - **Carta de Cracovia 2000**. Cracovia: IPCE, 2000. Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:b3b6503d-cf75-4cb0-adaf-226740ebd654/2000-carta-cracovia.pdf>.

_UNESCO - **Memorándum de Viena sobre el Patrimonio Mundial y la Arquitectura Contemporánea. Gestión del Paisaje Histórico Urbano**. Encuentro internacional sobre “El Patrimonio Mundial y la arquitectura contemporánea”. Viena: 12-14 de mayo de 2005.

_UNESCO - **Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial**. Ministerio de Cultura, 2008.

_UNESCO - **Recomendación sobre el paisaje urbano histórico**. 2011. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=48857&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

Plazas de Toros: Cultura, Tradición y Contradicciones

Aura Liliana Romero Silva

Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Universidad de Sevilla
aurrom@alumn.us.es

Clara Mosquera Pérez

Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Universidad de Sevilla
cmosquera@us.es

María Teresa Pérez Cano

Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Universidad de Sevilla
tpcano@us.es

Resumen: Las plazas de toros son lugares emblemáticos de la cultura y tradición de cada país donde se celebran corridas de toros desde hace siglos. Estos eventos han sido muy populares en muchas partes del mundo y han atraído a miles de aficionados a lo largo de los años. Las plazas de toros son consideradas por muchos como patrimonio cultural, forman parte de la historia y la tradición de muchos países. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX, determinadas corrientes de protección de los derechos de los animales han derivado en la eliminación de los festejos taurinos en general y de las corridas de toros en particular, prohibiéndose incluso en algunas comunidades españolas. Las plazas de toros han empezado a ser consideradas por algunos, como un patrimonio incómodo, debido a la creciente asociación negativa entre el edificio y la actividad en ella desarrollada. Esta investigación analiza desde esta perspectiva las plazas de toros en España, al ser el país con más plazas de toros del mundo en la actualidad. Se han elegido de referencia dos plazas de toros en Sevilla y Barcelona. La primera, la plaza de toros de La Maestranza, es uno de los lugares más visitados de la ciudad y una de las plazas de toros más importantes de España. Es conocida por su arquitectura e historia siendo un símbolo de la cultura y la tradición de la ciudad. La segunda plaza de toros, Las Arenas de Barcelona, tuvo su última corrida en 1977, hace 10 años se transformó en centro comercial. La investigación señala la importancia de la resignificación de las estructuras arquitectónicas no sólo como patrimonio cultural o museos, sino también como lugares de diversas actividades artísticas, culturales, religiosas y deportivas, así como los pasos dados en pro de la salvaguardia cultural de este patrimonio arquitectónico.

Palabras Clave: Cosos Taurinos, Las Arenas, La Maestranza, Patrimonio Incomodo, Tradiciones Populares.

Introducción

A nivel mundial hay más de 3400 plazas de toros, siendo España el país que cuenta con más ejemplares, 1766 plazas. México alberga 679, Perú con más de 300, Portugal con 277 o Colombia con 161, Pero también poseen plazas de toros Venezuela, Francia, Ecuador y Estados Unidos entre otros.

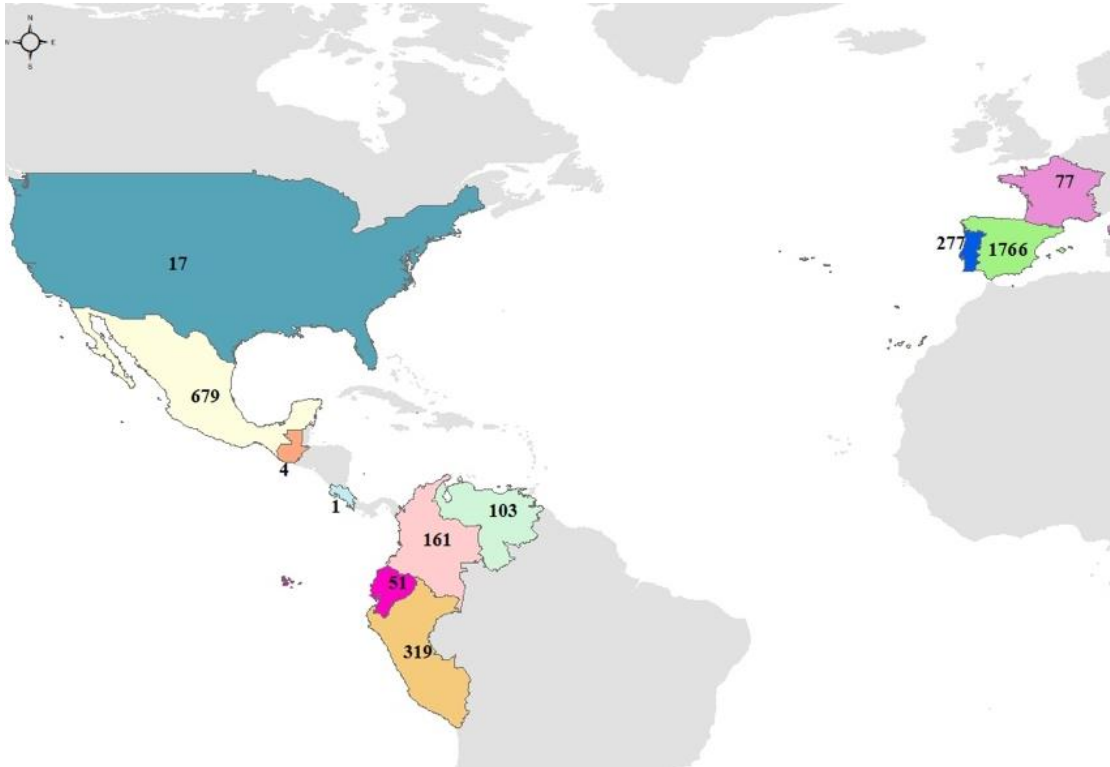


Figura 1. Localización de Plazas de Toros a nivel mundial, con indicación de la cifra del número de inmuebles. Planimetría: elaboración propia a partir de las fuentes bibliográficas.

España no era ajena a la tradición de las fiestas taurinas, celebradas desde la antigüedad, en cualquier parte del continente. Mayoritariamente toda la población era participante activo en estos espectáculos culturales. Inicialmente estas festividades no necesitaban un edificio o lugar específico para celebrarse -calles, plazas- el alboroto y el tumulto eran las características de su celebración. La consolidación de la tauromaquia actual muestra como resultado la necesidad de buscar espacios urbanos y arquitectónicos que se adaptaran a las necesidades y reflejaran el realismo mágico de la tauromaquia del torero¹.

La evolución de la propia fiesta taurina marcará las pautas a seguir en la búsqueda del lugar adecuado y plasmará su forma arquitectónica circular como la ideal para la tauromaquia. Las fiestas taurinas populares ocuparon ciudades enteras. La tauromaquia caballeresca impuso la plaza cuadrilátera, y con la llegada de la tauromaquia a pie y la invención ilustrada de la corrida de toros, finalmente dominó. La implementación de la figura circular estuvo vinculada a la aparición y auge del estilo neoclásico a partir de la segunda mitad del año 1.700. Más tarde, en la Edad Media², las festividades taurinas dieron paso a las corridas de toros caballerescas.

¹ SEGOVIA PÉREZ, José – **A las cinco de la tarde: La tauromaquia un mito único**. Bubok. 2011, p 113.

² DÍAZ RECASENS, Gonzalo. **Plazas de Toros**. [3a ed.]. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1995, p 16

Lo que hasta entonces se había llevado a cabo sin orden ni concierto, de la misma manera, en lugares indeterminados y ciertamente con la participación y protagonista de todo el pueblo comienza a separarse de sus raíces populares y a regularse, posicionando así a la nobleza como protagonista. A partir del siglo XIV, de cuyo momento datan las primeras crónicas taurinas, las corridas de toros, protagonizadas y promovidas por la nobleza local, se celebraban en las plazas públicas de la ciudad, las Plazas Mayores,³ acomodadas al efecto. Esta fase de la tauromaquia estará conformada por una serie de elementos característicos en los que los caballeros medirán su fuerza con los toros para ejercitarse en el manejo de los caballos. Este entrenamiento resultó en la necesidad de exhibir la habilidad del caballero en espectáculos ecuestres. Los espacios urbanos en los que tradicionalmente se desarrollaban se reducían a los límites de las plazas principales o de ciertos lugares, determinados y efímeros, preparados para realizar las funciones. Estos espacios, en su mayoría cuadrados, mostraban el riesgo que representaban los vértices de los cuadrados por la tendencia natural del toro a refugiarse en ellos ante el peligro.

La configuración de esta plaza estuvo directamente relacionada con la evolución de las fiestas taurinas desde principios del siglo XVIII, la corrida de toros tal y como la conocemos hoy en día con sus reglas organizadas aún no está desarrollada. La tauromaquia se ha distinguido como la más civilizada de estas celebraciones, considerándola un arte cultural, pues en la actualidad esta práctica ha disminuido en torno a las tradiciones taurinas, lo que se refleja en una amplia y diversa historia arquitectónica de las plazas de toros.

De un largo proceso evolutivo, del que se desarrollan momentos específicos llenos de innovación y cambio, emergen como resultado los edificios taurinos, tal y como los hemos conocido. En España, las plazas de toros llevan tiempo intentando abrirse a otros usos, recreativos o culturales, en busca de una mayor rentabilidad de sus instalaciones. Hasta el momento, este proceso no ha generado modificaciones que permitan el desarrollo de las diferentes funciones en las mejores condiciones posibles, pero se suelen utilizar montajes temporales, sin embargo, esto no impide la recolección de recursos económicos utilizando para diversos fines los lugares investigados.

El propósito de este artículo es esbozar las principales evoluciones histórico-arquitectónicas de los dos elementos elegidos para el estudio y determinar un boceto de los mismos de estado actual.

Desarrollo

La tauromaquia como disciplina destaca como un enfrentamiento entre el ser humano y el animal el toro, donde la inteligencia, la habilidad y la destreza eran más importantes que la fuerza física.⁴ La Historia refleja que ha existido desde tiempos inmemoriales entre toro y hombre esa disputa, pues aparecen escenas taurinas desde el descubrimiento de las pinturas rupestres. En muchos de ellos el toro, uro o bisonte aparece muerto en el suelo como objeto de valor o símbolo de victoria de una lucha a muerte. Ya en la cultura celtíbera, el enfrentamiento entre hombres y toros representaba el poder, la fuerza y la virilidad del guerrero. Actualmente esta disciplina contiene un sin número

³ DÍAZ RECASENS, Gonzalo. **Plazas de Toros**. [3a ed.]. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1995, p 19,21,25.

⁴ COSSÍO, José Ma de, Antonio Díaz Cañabate, Francisco de Cossío y Corral, Álvaro Domecq y Díez, and Juan José de Bonifaz. – **Los toros: tratado técnico e histórico**. Madrid: España- Calpe. 1965, p 14.

consideraciones como la cultura del toro de lidia, la ruta del toro y su incidencia en el paisaje cultural⁵, además del conjunto de actividades artísticas y productivas que convergen en una corrida de toros.

Evolución de la tauromaquia moderna

A partir del año 1700 se puede observar el establecimiento de la tauromaquia moderna, ya que la realización activa de este tipo de eventos o torneos pudo destacar dentro de la cultura de la nobleza⁶ y destaca el origen de la actual plaza de toros como recuperación de la capea de ganado. Con el paso de los años progresivamente la lidia del toro dejó de ser un pasatiempo exclusivo de la clase ilustre, convirtiéndose en una profesión de la clase baja o plebeya que generaba grandes adeptos para ser admirados.

La innovación de las técnicas utilizadas a medida que se observaba el progreso no fue la única modificación que tuvo esta disciplina, por el contrario, se implementaron normas y leyes que predeterminan y regulan el espectáculo, el público y otras situaciones que se observaban en la realidad material de cada evento taurino, y allí cuando se conformaban parámetros regulatorios. Se consolidó la tauromaquia moderna conocida en nuestros tiempos. El siglo XVIII añadió una nueva normalidad. se adhirió a la costumbre de la lidia o corrida de toros, la presencia de autoridades o militares, que permitía la custodia del evento taurino y la seguridad de un público, acción que hasta el día de hoy se mantiene. En 1804 hay un primer intento normativo para regular la fiesta. Se hacen esfuerzos para determinar el peso de los toros, la incorporación de coraza al caballo, o las dimensiones de pujas y banderillas.

En la actualidad, el reglamento de espectáculos Taurinos español ⁷ se clasifican tres tipos de recintos para la celebración de espectáculos taurinos:

a) Plazas de toros permanentes: son aquellos edificios o recintos específica o preferentemente construido para la celebración de espectáculos taurinos.

Las plazas permanentes se clasifican en España en tres categorías, atendiendo a su tradición y al número y clase de espectáculos que se celebren en ellas:

- Primera Categoría: Plazas de capitales de provincia y ciudades que celebren más de quince espectáculos al año, de los que diez, al menos, sean corridas de toros. En la actualidad existen en España las siguientes plazas de esta categoría: Madrid (Las Ventas), Sevilla, Barcelona, Valencia, Bilbao, Zaragoza, San Sebastián y Córdoba.
- Segunda Categoría: Todas las plazas de capitales de provincia que no tengan la categoría de primera y de algunas otras que, sin ser capitales, merezcan esta categoría por su importancia o tradición. Es el caso, por ejemplo, de la plaza de El Puerto de Santa María (Cádiz) o Aranjuez (Madrid).
- Tercera Categoría: Todas las restantes.

⁵ PÉREZ, MOSQUERA, MOSQUERA ADELL. Clara, Eduardo – **Paisajes y arquitectura en torno al toro. disfunción social y nuevos horizontes de patrimonialización: el caso de la provincia de Cádiz.** Artes y humanidades en el centro de los conocimientos. Miradas sobre el patrimonio, la cultura, la historia, la antropología y la demografía. Dykinson, 2022, p 367.

⁶ ALBARDONERO FRAILE, Antonio. –**La Genesis de la Tauromaquia moderna** La presidencia de la autoridad y la construcción de las tribunas. Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. 2005, p 397,398.

⁷GOBIERNO DE ESPAÑA, Ley 18/2013, de 12 de noviembre, –**Regulación de la Tauromaquia como patrimonio Cultural.** BOE-272 13 de noviembre de 2013, 90737–90740. 2013, p 3.

b) Plazas de toros no permanentes: son aquellos edificios o recintos que no teniendo como fin principal la celebración de espectáculos taurinos, sean habilitados y autorizados singular y temporalmente para ellos.

c) Plazas de toros portátiles: son aquellas plazas construidas con elementos desmontables y trasladables de estructura metálica o de madera, con la solidez debida para la celebración de espectáculos taurinos.

Como vemos cada categoría implica unas relaciones espaciales, de tamaño, servicios y funciones que marcan las características de los eventos taurinos.

PLAZA DE TOROS DE LAS ARENAS, BARCELONA



Figura 2. Centro Comercial Las Arenas 2023 Barcelona. Fuente: Los autores

Barcelona construye su primera plaza de toros en 1834, la Plaza denominada El Torín, en la Barceloneta, un hito histórico destacado en la Barcelona de su tiempo. La ciudad ha tenido espacios constantes para la tauromaquia, hasta tres plazas de toros en simultáneo, las Arenas, 1900 y la Monumental, inaugurada en 1914.

Con notoria repercusión social según las épocas, circunstancias políticas y culturales de cada momento histórico, Barcelona como ciudad taurina de España ha contado en el transcurso de sus actividades, con todos los grandes toreros de cada época, siendo ésta entre 1954 y 1965, la primera plaza del mundo en número de corridas de toros, hasta programar el 30% de los espectáculos taurinos del mundo.

Antes del siglo XX, era común que la programación de las corridas de toros se hiciera para que los aficionados pudieran asistir a dos plazas en la misma tarde,⁸el público podría

⁸ MARTÍNEZ, BARRAYCOA, Javier – **Historias ocultadas del nacionalismo catalán**. Libros libres. 2011, p 125.

asistir a Las Arenas, una vez que el torero que habían ido a ver hubiera hecho su faena, tendrían la posibilidad de asistir a La Monumental para ver otro espectáculo.

Fue inaugurada el 29 de junio de 1900, posicionándose como la segunda plaza de toros más importante de Barcelona; Su origen y construcción radicaba en el hecho de que la primera plaza (Barceloneta) era de difícil acceso para el transporte de la época, los carruajes tenían dificultades para llegar y que tenía una zona de aparcamiento amplia. Fue construida en la Plaza de España, con un estilo neomudéjar, por el arquitecto barcelonés August Font i Carreras, la plaza tenía una gran belleza exterior, una amplitud inigualable en aquella época y unas proporciones que la catapultaron como la mejor plaza de toros de España del momento, con un área pública exterior con el fin de acaparar un gran número de espectadores.

La plaza fue diseñada para una capacidad de 14,893 visitantes, tenía filas y gradas cubiertas de sol y sombra, de igual manera, se caracterizó por tener un piso superior, 52 palcos y por supuesto, asientos de barraca. Teniendo así, un anillo de 52 metros de diámetro.⁹ Por este motivo, tras captar la atención de todo un país, que aspiraba a visitar esta majestuosidad, su inauguración supuso un hito importante para la sociedad española.



Figura 3. Las Arenas 1927 Barcelona. Autor Gaspar I Serra, Josep Fuente: "Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya (ICGC)

Durante la Guerra Civil se utilizó el escenario taurino como cuartel general, una vez terminado el mismo utilizado como escenario de celebración, de la "Corrida de la Victoria" en homenaje al "Ejército Glorioso".¹⁰ Además de las actividades taurinas de

⁹ ALONSO Y GIMENEO, Luis, Alberto. 2011. –**Arenas de Barcelona Historia de una Transformación**. Alonso, Balaguer Y Arquitectos Asociados. 2011, p 32.

¹⁰ ALONSO Y GIMENEO, Luis, Alberto. 2011. –**Arenas de Barcelona Historia de una Transformación**. Alonso, Balaguer Y Arquitectos Asociados. 2011, p 41.

corridas de toros, espectáculos de circo cómica-aurina, la plaza también fue el centro de otro tipo de espectáculos artísticos, como deportes. Entre esos ejemplos se llevaron a cabo combates de lucha libre americana, combates de boxeo o eventos deportivos como La Copa del Generalísimo de Baloncesto, entre los años 1946 y 1950, ante la falta de construcción del pabellón deportivo.

En 1926, el empresario Pedro Balañá Espinós se hizo cargo de la plaza. Fue conocido por ser el fundador de una dinastía de hombres cuyos fines eran dirigir compañías destinadas a espectáculos, corridas de toros, cines, teatros, etc. Su hijo, Pedro Balañá Forts decide en 1977 detener la actividad de la plaza, el 19 de junio se celebró la última corrida de toros, aunque continuó como empresario de La Monumental. En 1988 comienza la idea de demolerla para la construcción de pabellones de la feria de Barcelona, en 1999 se compra la plaza y comienza la construcción del centro comercial Arenas de Barcelona.



Figura 4. Centro Comercial Las Arenas 2023 Barcelona. Fuente: Los autores

El 24 de marzo de 2011 se inauguró como establecimiento comercial dada su privilegiada situación, con varias tiendas, multicines, restaurantes y una terraza con—vistas de Barcelona. Tiene todos los trazos arquitectónicos característicos de las plazas de toros monumentales de la época, pero muy transformada en su interior. Tiene una capacidad máxima de 1.819 personas. Las obras han diseñado una cúpula de madera que cierra el edificio, de forma circular de 27m metros de altura, así como aparcamiento subterráneo. Se encuentra en una manzana del Ensanche de Barcelona, de 113 x 113 metros, que está delimitada por la Gran Vía de les Corts Catalans, y las calles Tarragona, Llançà y Diputació. Cerca de la estación de metro Plaza España, teniendo flujo de transporte ferroviario punto de acceso a todas las salidas y entradas de la ciudad.

PLAZA DE TOROS LA REAL MAESTRANZA DE SEVILLA



Figura 5. Ubicación de la Plaza de Toros La Real Maestranza de Sevilla Fuente: Los autores

Construida en una elevación cercana a un río Guadalquivir, la plaza de toros de la Real Maestranza es un edificio reconocido en todo el mundo y es por su importancia y belleza, muestra del neobarroco andaluz es uno de los edificios más visitados de la ciudad-

Ya hemos señalado, que las primeras plazas de toros de España se montaban en las plazas principales de las ciudades, en el caso de Sevilla fue en la plaza de San Francisco. En su actual ubicación, la primera plaza fija se realiza en el año 1733 y era una plaza de toros de madera. La real Maestranza de Caballería, comenzó a construirse formalmente en 1760, los arquitectos Francisco Sánchez de Aragón y Pedro Vicente de San Martín se hicieron cargo de las obras. Inicialmente construyeron sólo 1/3 de la plaza en disposición poligonal, quedando los sujetadores inacabados una vez construida la caja, en tiempos de Felipe de Borbón y por iniciativa de un hijo de Felipe V. También quedaron sin terminar debido a la paralización ordenada por Carlos III en 1786.

Con el tiempo el espectáculo evolucionó, y cuando se reiniciaron las obras en 1868, fecha clave porque trasciende el espectáculo de lanzas y caballeros y la tauromaquia a pie, con suertes que no se observan hoy en día, cambiando a una nueva definición de la tauromaquia, y por tanto la definición de las necesidades del edificio.

Las obras continuaron en una segunda fase a partir de 1868 en ese momento se cerró el palco de la diputación, se terminó el resto de la plaza, el escultor italiano Augusto Franchie esculpió el escudo de los maestrantes, y se cerró completamente en ese sentido regula en el año 1881¹¹.

Por tanto, la construcción de la plaza abandona el modelo poligonal y pasa a la construcción de una planta circular, para poder continuar con la estructura de la tribuna,

¹¹ HALCÓN, Fátima, – **La plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla**. Madrid: El Viso. 1990, p 33.

caracterizándose así por la Maestranza por su singular forma (ovoide), y la peculiar construcción del palco del príncipe, destinado cuando algún miembro de la familia Real asiste como asistente a los eventos.

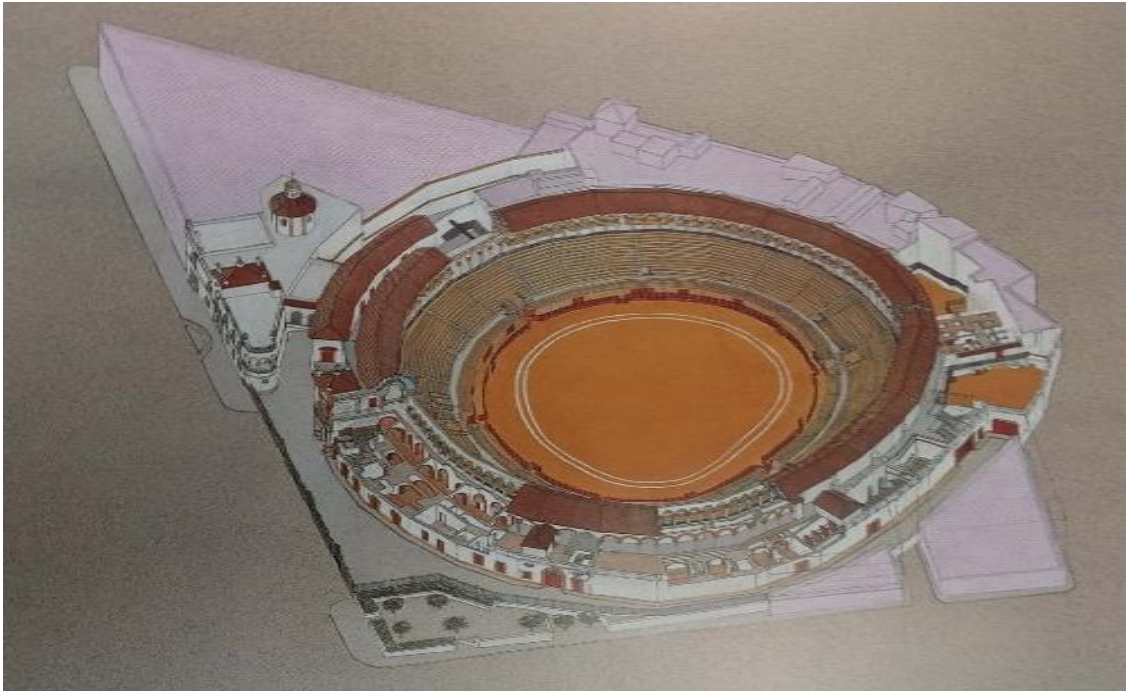


Figura 6. Sección Perspectiva Plaza de toros de la Real Maestranza de Sevilla Fuente Luis Manuel Hernández. Dibujos editados por La Real Maestranza de Caballería Sevilla 1991



Figura 7. Plaza de toros de la Real Maestranza de Sevilla Fuente Los autores



Figura 8. Graderías y coso de la Plaza de Toros la Real Maestranza de Sevilla Fuente: Los autores

La Maestranza tiene tres anillos, una barrera vallada al callejón, las líneas que es el lugar más ancho y las gradas, hoy llamadas líneas altas, todas formadas con arcos y azulejos.

Ya en el siglo XX en los años 1914-1915, el arquitecto Aníbal González realizó la nueva colocación de los corrales, para propiciar grandes eventos, depuración y selección de ganado, reformando la Maestranza, para que tuviera una mayor capacidad. Esta remodelación dejó una estética diferente, aunque la configuración de la plaza logró mantener el antiguo estilo barroco, de mármol, cerámica cal y tonos blancos, almagra (rojos) y calamocho (dorados).¹²

Actualmente dentro de la plaza se destina una parte de sus instalaciones como museo taurino histórico.

¹²HALCÓN, Fátima, – **La plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla**. Madrid: El Viso. 1990, p 38.



Figura 9. Plaza de toros de la Real Maestranza de Sevilla Fuente: Los autores

Consideraciones Finales

Se ha demostrado que los toros han tenido influencia a lo largo de la historia en un gran número de disciplinas artísticas, y han sido fuente de inspiración para un gran grupo de escritores del siglo pasado¹³. La tauromaquia surge combinada con muchas más artes y ciencias como el cine, la fotografía, la filosofía, la arquitectura, la medicina veterinaria y la economía.

Actualmente no existe una cultura taurina firme como la de los antepasados castellanos, ya que, debido a la implantación de tecnologías y al desplazamiento de la población rural a las grandes ciudades, la ausencia de legado de corridas de toros en los nuevos pobladores-ciudadanos es escasa. Con la ausencia de espectáculo en público, los altos costes de la práctica de la tauromaquia y el progresivo distanciamiento de la tauromaquia de la televisión y los medios de comunicación sumado al auge de las nuevas corrientes antitaurinas que centran sus actividades, tiempo y dinero en campañas a favor de la abolición de la tauromaquia, esta actividad colisiona con otros seguidores que la mantienen vigente con un carácter social, objetivo económico o político.

El punto de estudio se dirigió al análisis de la existencia de plazas de toros en España como el país con más número de plazas de toros del mundo en la actualidad. Dos plazas de toros fueron elegidas específicamente como un nicho de investigación; la primera es la de las Arenas ahora convertida en centro comercial y la segunda la Maestranza de Sevilla, que continúa con sus corridas de toros, museo y como atracción turística patrimonial.

Esta investigación se realizó metodológicamente implementando el método de escritorio con extracción y búsqueda de datos a través de información archivada en diferentes fuentes de consulta, como documentos oficiales, documentos bibliográficos personales, en bibliotecas digitales, revistas de historia y documentales. Al mismo tiempo de carácter cualitativo en busca de establecer relaciones causales entre el material de investigación

¹³ BRAOJOS Y ALBENDEA, Alfonso y Juan Manuel. 1995. – **La Plaza de Toros de la Real Maestranza: símbolo de la afición sevillana**, Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Fiestas Mayores. 1995, p 52.

recogido con el fin de poder exponer una explicación objetiva que evidencie una descripción clara de las características de las plazas de toros expuestas, así como la importancia de España como el país con más lugares en la actualidad. Asimismo, desde el enfoque inductivo pretendemos que con las premisas generales identificadas en el contexto histórico. Social de cada plaza será capaz de aportar conclusiones expositivas de la realidad cronológica histórica y arquitectónica de cada una de ellas.

En España se celebraron 1546 festejos taurinos hasta 2022¹⁴, que además de preservar la costumbre, tuvieron un impacto económico de millones de euros, logrando a su vez un aumento del Producto Interior Bruto con sus ingresos.

Si está claro que el aumento de la regla taurina al adelanto de fiestas populares, han aumentado considerablemente en los últimos años, amortiguando la caída de corridas de toros, corridas de toros y espectáculos durante la pandemia, pero tienden a estabilizarse.

Tabla 1. Totales de Festejos Taurinos en España Fuente: Las autoras

	2022	2021	2020	2019	2018	2017	2016	2015	2014	2013	2012
Corridas de toros	412	279	54	349	369	387	386	394	398	428	475
Rejoneo:	158	73	11	146	169	155	172	184	212	221	235
Rejoneo: Con toros	99	58	9	71	62	54	66	69	95	118	114
Rejoneo: Con novillos	59	15	2	75	107	101	106	115	117	103	121
Novilladas con picadores	268	141	12	222	217	220	200	232	242	233	235
Festivales	178	72	13	198	219	209	215	228	238	223	244
Festejos mixtos	120	46	5	117	118	103	140	135	129	127	180
Corridas mixtas con rejones	54	37	7	51	36	58	58	77	95	37	18
Becerradas	85	34	2	97	109	141	163	178	194	206	237
Novilladas sin picadores	261	137	25	234	267	269	262	304	348	373	349
Toreo cómico	10	5	0	11	17	11	2	4	12	10	24
TOTAL	1.546	824	129	1.425	1.521	1.553	1.598	1.736	1.868	1.858	1.997

¹⁴ MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, Gobierno de España, – Estadísticas de Asuntos Taurinos.2023, <https://estadisticas.mecd.gob.es/CulturaJaxiPx/Datos.htm?path=/t23/p23b/a2019//10/&file=T23B1009.px>

Tabla 2. Principales Plazas de toros de primera categoría en España Fuente: Las autoras

Nombre – Ciudad	Fecha	Capacidad	Toreo
Vista Alegre– Bilbao	1882	14.381	Sí
Los Tejares, Las Califas – Córdoba	1846–1963	17.000	Sí
Las Ventas –Madrid	1931	23.738	Sí
La Malagueta – Málaga	1876	14.000	Sí
La Monumental– Pamplona	1920	19.721	Sí
Illumbe – Donostia – San Sebastián	1998	11.000	Sí
La Real Maestranza – Sevilla	1881	12.500	Sí
De Valencia – Valencia	1859	12.000	Sí
De la Misericordia – Zaragoza	1764	10.072	Sí

España es el país con mayor existencia de plazas de toros porque teniendo en cuenta que existen tres categorías, 1ª, 2ª y 3ª, según antigüedad, tradición, tamaño, número de celebraciones.

La instalación taurina con mayor remodelación es la Real Maestranza de Sevilla, que ha conservado gran parte de su estructura original, hoy en día sigue prestando el servicio de plaza de toros junto con la actividad económica de ser un museo cultural y unos de los atractivos turísticos más visitados de la ciudad. El segundo, centro comercial Plaza Arenas de Barcelona conserva actualmente el 30% de su infraestructura exterior, remodelada en todo su interior y en cuanto a las bases de la infraestructura actual.

Se debe profundizar, sobre los orígenes e influencia que las corridas de toros y las plazas tienen en la ciudad de habla hispana y cómo se ha salvaguardado la tradición dentro de España, la mayor precursora actual de este legado, con el fin de la realidad sobre este espectáculo cultural, no sólo desde el aspecto histórico arquitectónico, sino también por su influencia comercial dentro del escenario de nuevas oportunidades para la actividad económica. De ahí la importancia de la resignificación de las estructuras arquitectónicas no sólo como patrimonio cultural y la salvaguardia y protección de este patrimonio, así como lugares de diversas actividades artísticas, culturales, religiosas y deportivas.

Entendiendo que la tauromaquia es de naturaleza cultural y/o patrimonial, no puede ser simplemente erradicada legalmente, ignorando su significado político social. Por ello, es factible que esto se complemente con otro tipo de actividades artísticas y múltiples escenarios donde no se pierda su esencia principal.

Conclusiones

Esta tauromaquia en España es una manifestación cultural, tienen más de 500 años de antigüedad, actualmente es una tradición cultural heredada de muchos pueblos iberoamericanos, como resultado de lo cual es que cada año se celebran más de 700 celebraciones taurinas, con una asistencia de casi 5 millones de personas en todo el mundo. Aunque inicialmente se observó que las corridas de toros han sido patrimonio de la nobleza. A partir de entonces, con la aparición de corridas de toros a pie, se convierte en plebeyo. A lo largo del tiempo, la evolución de la fiesta taurina ha existido, esto se demuestra a través de acrobacias antiguas hasta la Edad Media y Moderna con la lanza de animales, que conduce al siglo XVIII con las corridas de toros a pie, y también a caballo con el rejoneo.

Durante toda su evolución, ha movido a la multitud, que ha sido atraída por todas sus manifestaciones, hasta situarse en los tiempos actuales, que se caracterizan por tres tercios: varas, banderas y el trabajo de lucha propiamente dicha. El sentimiento ancestral del pueblo español se ha expresado con precisión de manera trágica o subliminal, y cabe destacar la importancia que poseen los toros de lidia, un cincuenta por ciento de masculinidad y otro cincuenta por ciento de feminidad. Esto significa que la violencia y la belleza se complementan entre sí.

La tauromaquia se basa en el derecho a la cultura, concretamente en el acceso a la cultura, la participación y la identificación cultural y la libertad de expresión artística, y debe desarrollarse libremente, ya que no afecta a ningún derecho fundamental ya que su asistencia no es obligatoria. La fiesta de los toros ha sido arte y cultura en muchos logros humanos: Literatura: Se han publicado varios grandes ensayos como "La caza y los toros" de Ortega y Gasset o la enciclopedia de Cossío. Poesía: obras de García Lorca Escultura: obras de Fernando Botero Danza y danza: como zarzuela y flamenco Música: los numerosos pasodobles Cine: películas como "Sangre y arena".

Las fiestas que tienen lugar alrededor de la plaza de toros dan como resultado un entorno urbano con características del barrio relacionadas con la tauromaquia. Que, si desapareciera de allí, los lugares donde la ciudad deja su huella también desaparecerían, siendo un proceso donde habría pérdida de valores propios, valores de contexto y valores de lugar.

De la existencia de la tauromaquia han surgido diferentes debates sociales sobre su continuidad, debido a su gran impacto que se traduce en el desarrollo de esta actividad, razón por la cual muchos buscan su prohibición; Sin embargo, estas opiniones no tienen un conocimiento adecuado sobre el desarrollo de esta actividad. Reconoceré la imparcialidad, pero dejaré en claro que esto afecta la búsqueda e implementación de otras actividades dentro de las plazas. La tauromaquia es el claro ejemplo de una industria cultural rentable, tanto para la sociedad como para el Estado. Y esto es evidente en su huella económica relevante, que fue alcanzada con poco apoyo público, y así mismo, constituye una notable excepción en el panorama cultural español.

Y como en general cuando hay afectaciones o crisis económicas, la tauromaquia no ha estado exenta de estas afectaciones, y ejemplo de ello es la disminución del cese de las actividades taurinas durante la guerra civil y la reanudación de las peleas de la Segunda Guerra Mundial hasta el año 94 del siglo pasado, sin mencionar que desde el siglo XX el conocido Lobby Antitaurino ha permitido la idea de que la caída de la práctica desde 2007. Las corridas de toros están prohibidas por ley en las Islas Canarias y en Cataluña. Sin embargo, en esta última se siguen celebrando diversos festejos taurinos.

El impacto económico de las corridas de toros en España asciende a 1.600 millones anuales. Teniendo en cuenta también que en el ámbito de la tauromaquia por el resultado de que el toro llegue a la arena debe producirse un proceso en cadena donde profesionales como veterinarios, ganaderos, talabarteros, transportistas, las cuadrillas de los matadores y todo lo que les rodea participan para su vida: transporte, hoteles, bares, personal de la plaza, músicos, sastres, areneros, carniceros e innumerables oficios directamente relacionados con la tauromaquia.

Sería ilógico que, hasta 103 actividades directamente relacionadas, no generen aún mayor valor económico a esta forma de celebración. Por no hablar de la creación de puestos indirectos que se crean para una buena logística, distribución y seguridad de estas partes. Económicamente el sector taurino debido a sus relaciones comerciales es cliente actual del turismo, el transporte, la hostelería, la producción agrícola, los medios de comunicación, o el arte gráfico, entre otros, es decir, teniendo una influencia de hasta el 2% dentro del mercado español.

Por lo tanto, también la importancia de la implementación de estructuras arquitectónicas no solo como patrimonio cultural o museos, sino por el contrario, como lugares de diversas actividades artísticas, culturales, religiosas y deportivas. La máxima explotación del legado taurino, su infraestructura, arquitectura y leyenda hacen que todavía se observe como un negocio rentable al margen de las controversias animalistas del siglo pasado.

Finalmente señalar, que los procesos de valoración patrimonial son de suma importancia para garantizar un futuro en la evolución de las costumbres sociales y la relación con el medio natural de los bienes culturales por la problemática de su uso en la redefinición de la escena urbana territorial.

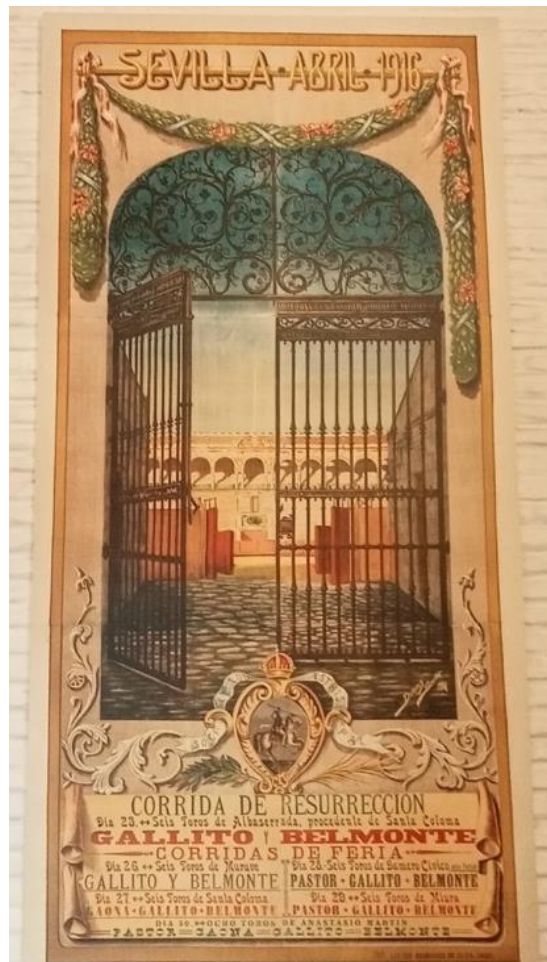


Figura 10. Cartel Histórico de la corrida toros de abril 1916, Plaza de toros de la Real Maestranza de Sevilla, Fuente: Los autores

Bibliografía

ALBARDONERO FRAILE, Antonio. –**La Genesis de la Tauromaquia moderna** La presidencia de la autoridad y la construcción de las tribunas. Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. 2005

ALONSO Y GIMENEO, Luis, Alberto. 2011. –**Arenas de Barcelona Historia de una Transformación**. Alonso, Balaguer Y Arquitectos Asociados. 2011

BRAOJOS Y ALBENDEA, Alfonso y Juan Manuel.1995. – **La Plaza de Toros de la Real Maestranza: símbolo de la afición sevillana**, Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Fiestas Mayores. 1995

CHECA-ARTASU, Martín, – **Re-funcionalizaciones polémicas, plazas de toros y arquitectura neomudéjar: algunos ejemplos en España**. 2009

COSSÍO, José M.^a de, Antonio Díaz Cañabate, Francisco de Cossío y Corral, Álvaro Domecq y Díez, and Juan José de Bonifaz. – **Los toros: tratado técnico e histórico**. Madrid: Espasa- Calpe. 1988

DÍAZ RECASENS, Gonzalo. – **Plazas de Toros**. [3a ed.]. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1995.

HALCÓN, Fátima, – **La plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla**. Madrid: El Viso. 1990

GOBIERNO DE ESPAÑA, Ley 18/2013, de 12 de noviembre, –**Regulación de la Tauromaquia como patrimonio Cultural**. BOE-272 13 de noviembre de 2013, 90737–90740. 2013

LUJÁN, Néstor, – **Historia del toreo**. Ediciones Destino, 1954.

MARTÍNEZ, BARRAYCOA, Javier – **Historias ocultadas del nacionalismo catalán**. Libros libres. 2011

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, Gobierno de España, – **Estadísticas de Asuntos Taurinos**.2023

<https://estadisticas.mecd.gob.es/CulturaJaxiPx/Datos.htm?path=/t23/p23b/a2019//10/&file=T23B1009.px>

PÉREZ, MOSQUERA, MOSQUERA ADELL. Clara, Eduardo – **Paisajes y arquitectura en torno al toro. disfunción social y nuevos horizontes de patrimonialización: el caso de la provincia de Cádiz**. Artes y humanidades en el centro de los conocimientos. Miradas sobre el patrimonio, la cultura, la historia, la antropología y la demografía. Dykinson, 2022.

SEGOVIA PÉREZ, José – **A las cinco de la tarde: La tauromaquia un mito único**. Bubok. 2011

O apagamento da Vila Amauri e a segregação planejada em Brasília¹

Átila Rezende Fialho

Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo
atila.rezende1993@gmail.com

Carolina Pescatori

Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo
pescatori@unb.br

Resumo: O presente estudo problematiza a segregação planejada em Brasília durante a sua construção a partir do caso da Vila Amauri, uma ocupação informal de candangos que existiu entre 1959 e 1960, próxima ao Congresso Nacional, em uma região que seria propositalmente inundada pelas águas do Lago Paranoá. Desenvolvemos uma discussão acerca de Brasília e a segregação planejada nos seus primórdios, evidenciando, por meio de relatos orais, uma apropriação do espaço mais plural, diversa e destoante do que aquela apregoada pelos idealizadores do projeto da capital.

Palavras-chave: Vila Amauri, Brasília, modernidade, segregação socioespacial.

¹ Uma versão estendida desse trabalho será publicada na revista brasileira Cadernos Metrôpole.

Introdução

A pesquisa partiu do interesse de compreender o apagamento das memórias da Vila Amauri, vila de candangos que foi inundada durante o represamento do Lago Paranoá, frente às memórias oficiais de Brasília, capital planejada por meio do modernismo em sua apoteose. Assim, buscamos ampliar as discussões a respeito da segregação socioespacial nos primórdios de Brasília por meio da historicização das reminiscências da Vila Amauri, que ensejam questões a respeito dos discursos ideológicos da modernização, da modernidade, da segregação e exclusão de ocupações nomeadas como vilas, invasões ou favelas por quem os profere.

A Vila Amauri foi uma vila formada por candangos – como eram chamados os trabalhadores migrantes e que atuavam nos cargos de baixo escalão da construção de Brasília – próxima ao Palácio da Alvorada, residência presidencial, que existiu durante o curto período de 1959 a 1960. De início, essa ocupação já se destaca das demais por ter sido fruto de um consenso momentâneo entre a NOVACAP² e a população que ali se instalou, caracterizando uma ação clientelista³. Essa permissão é permeada de ambiguidades, tanto do ponto de vista jurídico quanto do ponto de vista construtivo, com uma vila elevada em densidade populacional e visível informalidade construtiva – uma autoconstrução com escassez de recursos. O que torna esse caso excêntrico é o fato de a vila ter sido permitida especificamente em uma localização que seria inundada posteriormente pelas águas do lago Paranoá, conforme já era sabido pelo governo e pelos dirigentes do projeto. A vila foi tolerada pelas autoridades porque logo desapareceria, não apresentando um risco ao projeto de modernidade atrelado à Brasília.

O esforço de se construir uma imagem de modernidade por meio da nova capital não é novidade, como demonstram diversos trabalhos como os de Georgete Rodrigues⁴(1990), Michelle dos Santos⁵(2008), Viviane Ceballos⁶(2005), Luisa Videsott⁷(2009) e Luciana Jobim Navarro⁸(2017). Podemos dizer que desde o início o imaginário Brasília esteve ligado principalmente ao seu caráter monumental. Além de centro do poder político, a cidade também era fruto de uma disputa entre dois projetos diferentes – mudancistas e antimudancistas⁹–, e por conta disso era necessário construir, ao longo dessa disputa,

² Companhia Urbanizadora da Nova Capital, instituída em 1956 por meio da lei nº 2.874 (19 de setembro), com a finalidade de planejar, executar, construir e urbanizar Brasília.

³ DEL'ISOLA, Humberto; BOIANOVSKY, Noemia - **A bailarina empoeirada: Histórias do povo de Brasília**. Brasília: Annabel Lee, 2013.

⁴ RODRIGUES, Georgete - **Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília**. Brasília: Universidade de Brasília, 1990. 514 p. Dissertação de Mestrado em História.

⁵ SANTOS, Michelle dos - **A construção de Brasília nas tramas de imagens e memórias pela imprensa escrita (1956-1960)**. Brasília: Universidade de Brasília, 2008. 260 p. Dissertação de Mestrado em História.

⁶ CEBALLOS, Viviane Gomes de - **“E a história se fez cidade...”: a construção histórica e historiográfica de Brasília**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005. 211 p. Dissertação de Mestrado em História.

⁷ VIDESOTT, Luisa - **Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotografias, projetos e história**. São Carlos: Universidade de São Paulo, 2009. 333 p. Tese de Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo.

⁸ NAVARRO, Luciana - **Brasílias impúblicáveis de Marcel Gautherot: O olhar do fotógrafo e o imaginário da cidade**. Brasília: Universidade de Brasília, 2017. 179 p. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

⁹ Moreira (1998, p. 44-47) dedica um capítulo para dissertar sobre a disputa que aconteceu dentro do congresso entre as correntes e partidos que apoiavam a mudança da capital, mudancistas, e os que não apoiavam, antimudancistas. Assim como no Congresso, essa polarização também fica evidente em outros meios, como o jornalístico, e exerce forte influência na propaganda do governo de Juscelino e da

uma representação que pudesse sobrepujar o outro lado¹⁰. Assim como não podemos deixar de lado a batalha de propaganda que permeou esse período e foi significativa para a construção simbólica da capital, não podemos deixar de notar que a construção desse simbolismo também cumpriu outros papéis mais abrangentes, como a constituição da imagem de um país dito moderno. A organização do caos urbano foi um dos principais preceitos do modernismo, desde o início da sua maturação até o seu auge e declínio. Brasília, sendo o maior projeto modernista realizado até então, seria o símbolo maior da saída do país de seu atraso, meta-síntese do plano desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek¹¹, ou do afastamento do “selvagem”, do colonial e de todos os seus fantasmas arcaicos que assombram o seu imaginário¹².

Brasília constitui um caso paradigmático, principalmente no período entre meados da década de 1950 até alguns anos depois da sua inauguração oficial, por se configurar como um gigantesco canteiro de obras. Sua condição de obra imensa e com curto prazo de execução (apenas 5 anos) exigiu, inevitavelmente, um contingente igualmente monumental de trabalhadores. Consequentemente, também foi inevitável prover para essa população expedientes de moradia. Essa situação tão singular suscitou pesquisas e debates buscando abordar as mais diversas perspectivas a respeito da migração e da fixação de grandes contingentes de trabalhadores, assim como do desenvolvimento urbano segregado de uma cidade que se constitui, por um lado, como um grande canteiro de obras, e por outro, como um complexo de grandes vilas e acampamentos operários. Aqui, partiremos de diversos estudos sobre a segregação social na construção da cidade e os movimentos de resistência, como os de Paviani¹³ (1991), Ribeiro¹⁴(1991), Iwakami e Quinto Jr¹⁵(1991), Gouvêa¹⁶(1991), Saads¹⁷(2020), Lancellotti e Guinâncio¹⁸(2022), Barbosa e Derntl¹⁹ (2022). Tomaremos como ponto primordial para a emersão da memória da Vila Amauri os relatos orais de moradores e conviventes da vila que

construção, simbólica e física, da nova capital. Ver MOREIRA, Vânia - **Brasília, a construção da nacionalidade: um meio para muitos fins (1956-1961)**. Vitória: EDUFES, 1998.

¹⁰ MOREIRA, Vânia - **Brasília, a construção da nacionalidade: um meio para muitos fins (1956-1961)**. Vitória: EDUFES, 1998. NAVARRO, Luciana - **Brasílias impúblicas de Marcel Gautherot: O olhar do fotógrafo e o imaginário da cidade**. Brasília: Universidade de Brasília, 2017. 179 p. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

¹¹ KUBITSCHKEK, 1955; LANER, 2018; LANER, FARIA, PESCATORI, 2021.

¹² BERENSTEIN, Paola; LOPES, Dilton - **A construção de Brasília: Alguns silenciamentos e um afogamento**. XII Encontro De História Da Arte. Campinas: Anais. XII, 2017. p. 469-495.

¹³ PAVIANI, Aldo - A construção injusta do espaço urbano. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

¹⁴ RIBEIRO, Gustavo - Acampamento de grande projeto: Uma forma de imobilização da força de trabalho pela moradia. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

¹⁵ QUINTO JR, Luiz; IWAKAMI, Luiza - O canteiro de obras e o fator de aglomeração. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

¹⁶ GOVÊA, Luiz Alberto - A capital do controle e da segregação social. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

¹⁷ SAADS, Leila - Cinema e memória urbana: documentário Estrutural e narrativas sobre a consolidação da Cidade Estrutural – DF. **Em Tempo De Histórias**. Brasília: Universidade de Brasília. Volume 1, nº 37 (2020), p. 298-313.

¹⁸ LANCELOTTI, Ana Carolina; GUINANCIO, Cristiane - A política urbana do Distrito Federal: um resgate historiográfico da relação entre ocupação territorial e desigualdades socioespaciais. **Paranoá**. Brasília: Universidade de Brasília. Volume 33, 2022, p 1–23.

¹⁹ BARBOSA, Daniela; DERNTL, Maria Fernanda - Embates e questões em torno da preservação de um acampamento de obras em Brasília: o caso da Vila Planalto. **Revista Memória em Rede**. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas. V. 14, ano 2022, p. 144-166.

compartilham seus testemunhos a Ivany Câmara Neiva ²⁰(2017) e presentes no documentário “Brasília segundo Feldman” (1979) de Eugene Feldman e Vladimir Carvalho²¹. Portanto, por meio desse caminho, objetivamos, de maneira primordial, jogar luz sobre o caso da Vila Amauri como maneira de aprofundar o conhecimento sobre os modos de segregação socioespacial em Brasília, configurados e, muitas vezes, planejados desde os seus primeiros anos de existência, bem como a sua relação com os discursos que pregavam a remoção ou exclusão de espaços como vilas, favelas, invasões ou cortiços, e que contrapuseram estes espaços à ideia de modernização.

Segregação Planejada e a Vila Amauri

Em primeiro lugar, se faz necessário compreender a magnitude da construção de uma nova cidade, que será o centro político e administrativo de um país de extensões continentais. Também vale recordar que no Brasil as cidades já demonstravam uma tendência de alto crescimento e concentração populacional – com padrões bem mais próximos dos estadunidenses do que dos europeus. Pensemos que nesses primeiros anos, tomando como base o governo de JK, a cidade seria mais um gigantesco canteiro de obras do que uma cidade, sem todas as funcionalidades, infraestrutura e serviços que se esperaria minimamente. Do canteiro de obras, por sua vez, se espera um grande contingente de força de trabalho – é fundamentalmente disso que se trata.

O Censo Experimental de Brasília de 1959²² já mostrava o impacto de tal empreendimento, quando se apresenta a evolução populacional: em 1956, a cidade possuía uma população estimada de seis mil habitantes, dobrando esse número em 1957. No início de 1958, o número já era próximo dos 28 mil habitantes, e em 1959, um ano antes da sua inauguração oficial, o censo registrou cerca de 64 mil pessoas. Há também um dado bem singular: a predominância do gênero masculino era tamanha que o número de homens era o dobro do número de mulheres, autêntica consequência do caráter de um canteiro de obras. O censo também registra uma proporção bem maior de mulheres casadas do que de homens casados. Simões e Alvim²³ (2015) apontam que houve uma grande publicidade por parte do governo com o intuito de recrutar pessoas para migrar e trabalhar na construção da capital, que deveria ser minimamente erigida até a data de sua inauguração, ou seja, um período de aproximadamente três anos. Desde “agenciadores” que iam a zonas pobres do sertão buscar potenciais trabalhadores, até proprietários de terra que recebiam ressarcimentos do governo para liberar a sua mão de obra: diversas foram as estratégias.

Essa conjuntura refletiu-se em marcas espaciais bem fortes na configuração da cidade nesses primeiros anos, tendo como exemplo mais característico os acampamentos planejados pelas construtoras. Ribeiro²⁴ usa como lente de análise para seu trabalho os estudos de imobilização de força de trabalho, noção que remete ao controle e disciplina

²⁰ NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017.

²¹ CARVALHO, Vladimir; FELDMAN, Eugene - **Brasília segundo Feldman** [registro de vídeo documentário]. Produção de CNRC. Brasil: CNRC, 1979. 35mm, COR, 20min, 579m, 24q.

²² COMISSÃO CENSITÁRIA NACIONAL, Núcleo de Planejamento Censitário - **Censo Experimental de Brasília**. 1959. Rio de Janeiro.

²³ SIMÕES, José Geraldo; ALVIM, Angélica - Brasília: Modernidade e exclusão, dos acampamentos às cidades-satélites. **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ENANPUR), Anais**. Belo Horizonte: ANPUR. volume 15, 2015, p. 1-22.

²⁴ RIBEIRO, Gustavo - Acampamento de grande projeto: Uma forma de imobilização da força de trabalho pela moradia. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

de populações por parte de um “sistema político-econômico que se expande e, para tanto, necessita recrutar, administrar e controlar, temporária ou permanentemente, populações humanas que lhe produzam consistentemente excedentes e riquezas”²⁵. Essa noção abarca processos migratórios assim como de proletarização de uma população, o que pode ser útil para o recorte temporal se tivermos em vista que o Brasil, em termos geopolíticos, passava por um período de interiorização de processos e redes de produção e de expansão capitalista, e Brasília foi ponto fulcral nessa estratégia - verdadeira *meta-síntese*²⁶.

Nos acampamentos planejados pelas construtoras existia um alto controle da força de trabalho, que ia para além das circunstâncias do seu regime. Ao mapear a organização espacial desses acampamentos, Ribeiro²⁷ (1991) expõe a existência de equipamentos, tais como cinemas ou campos de futebol, destinados ao lazer dos operários, por exemplo. As cantinas coexistiam dentro dos mesmos acampamentos como forma de melhor submeter os empregados ao regime de horário das refeições, assim como manter o controle por parte da empresa. Aliás, esse espaço foi palco frequente de algumas revoltas, influenciando, inclusive, na sua localização dentro da configuração do acampamento²⁸. Além disso, nesse tipo de organização espacial ficava evidente o reflexo do sistema de produção e de hierarquia típicos da construção civil. A configuração das moradias obedecia também aos cargos que cada um ocupava, sendo que, por exemplo, os controladores de produção, trabalhadores mais qualificados, se alojavam em unidades individuais e unifamiliares. Adiciona-se a isso que estes já haviam constituído famílias e possuíam maior poder de barganha para poder morar com seus membros dentro dos acampamentos. Em outra porção, porém, o autor nos mostra que os alojamentos coletivos eram mais comuns a solteiros e trabalhadores menos qualificados, como pedreiros e serventes. Em suma, as empresas responsáveis pela construção de Brasília foram também responsáveis, em grande parte, pela organização, disciplina e controle formais da população candanga, ao ponto de o autor interpretá-los como uma forma de instituição total²⁹. Não se tratava somente de moradias, mas também de disponibilizar “equipamentos ligados à reprodução da vida”³⁰. Isso não foi o suficiente, no entanto, para barrar a existência de outras possibilidades que essa população acabou encontrando para

²⁵ RIBEIRO, Gustavo - Acampamento de grande projeto: Uma forma de imobilização da força de trabalho pela moradia. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991. P. 26.

²⁶ KUBITSCHEK, Juscelino - **Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Desenvolvimento**. Belo Horizonte: Livraria Oscar Nicolai, 1955.

²⁷ RIBEIRO, Gustavo - Acampamento de grande projeto: Uma forma de imobilização da força de trabalho pela moradia. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

²⁸ “(...) A cantina talvez seja o único local onde, no cotidiano, o operariado se encontra, se visualiza como coletivo, sentindo latentemente o seu poder de ação conjunta” (*ibidem*, p. 39).

²⁹ O autor utiliza Goffman para definir essas instituições, cujas características centrais são: (1) “todos os aspectos da vida são realizados no mesmo local e sob uma única autoridade”; (2) “cada fase da atividade diária do participante é realizada na companhia imediata de um grupo relativamente grande de outras pessoas, todas elas tratadas da mesma forma e obrigadas a fazer a mesma coisa em conjunto (...)”; (3) “todas as atividades diárias são rigorosamente estabelecidas em horários (...)” e (4) aquelas obrigatórias são “reunidas num plano racional único, supostamente planejadas para atender aos objetivos oficiais da instituição” (*ibidem*, p. 46-47).

³⁰ RIBEIRO, Gustavo - Acampamento de grande projeto: Uma forma de imobilização da força de trabalho pela moradia. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991. P. 31.

se organizar socialmente no espaço. Algumas vilas, conforme citam alguns entrevistados por Neiva ³¹(2017), acabaram se conformando no entorno desses acampamentos.

Andrade Junior, um dos interlocutores de Neiva ³²(2017), relata que havia sim construções nos arredores dos acampamentos das empresas presentes na Vila Planalto, e que, inclusive, ele vendia produtos lá. Assim como ele, “Soberana” e “Toninho”, moradores da Vila Amauri entrevistados por Neiva ³³(2017), contam, cada um ao seu modo, como a existência desses acampamentos influenciavam na oportunidade de renda enquanto autônomos e comerciantes, sendo bastante comum a venda de comida na porta desses complexos obra-acampamento, assim como a prestação de serviços, principalmente por parte das mulheres, de lavagem de roupas para os peões. A Vila Amauri, cujas testemunhas são também os autores desses relatos, era próxima de um córrego e, aparentemente, acabava complementando essas demandas por também estar próxima da Vila Planalto – onde havia muitos acampamentos de construtoras.

São muitos autores que concordam que Brasília se tratava de uma cidade canteiro-de-obras nesses primeiros anos ³⁴, em consonância com o que apontava os dados do censo de 1959: das cerca de 35 mil pessoas economicamente ativas, quase 20 mil eram da indústria da construção³⁵. Essa situação trouxe para primeiro plano, e em um primeiro momento, a necessidade de abrigar essa população, o que foi viabilizado por meio de acampamentos de construtoras, conforme já expusemos. Todavia, não era nessa categoria que a Vila Amauri se enquadrava. Ela estava próxima desses acampamentos, mas não era de responsabilidade de nenhuma construtora. Sua morfologia espacial era mais orgânica e não seguia um plano cartesiano, rígido, típico de um planejamento urbano. A ocupação informal era erigida tendo como base materiais baratos e de duração efêmera, o que se assemelhava aos mesmos materiais usados em outras ocupações, como em favelas. Se de um lado tinha as marcas da clandestinidade, por outro lado possuía o “generoso” aval da NOVACAP para ocupar aquela localização. A Vila Amauri crescia de maneira espontânea, significando apenas que esse fenômeno era tolerado devido a sua localização. Isso só pôde ocorrer porque se sabia que, no futuro, aquela região daria lugar ao lago Paranoá ³⁶.

A efemeridade e a clandestinidade de ocupações se tornam um princípio que norteou grande parte de assentamentos informais, como favelas e vilas, especialmente em relação aos seus aspectos construtivos ³⁷. A cortina de fumaça jurídica, aliada, evidentemente, à

³¹ NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017.

³² NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017.

³³ NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017.

³⁴ RIBEIRO, Gustavo - Acampamento de grande projeto: Uma forma de imobilização da força de trabalho pela moradia. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991; QUINTO JR, Luiz; IWAKAMI, Luiza - O canteiro de obras e o fator de aglomeração. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991; SIMÕES, José Geraldo; ALVIM, Angélica - Brasília: Modernidade e exclusão, dos acampamentos às cidades-satélites. **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ENANPUR), Anais**. Belo Horizonte: ANPUR. volume 15, 2015, p. 1-22.

³⁵ COMISSÃO CENSITÁRIA NACIONAL, Núcleo de Planejamento Censitário - **Censo Experimental de Brasília**. 1959. Rio de Janeiro.

³⁶ DEL'ISOLA, Humberto; BOIANOVSKY, Noemia - **A bailarina empoeirada: Histórias do povo de Brasília**. Brasília: Annabel Lee, 2013.

³⁷ FIALHO, Átila - **Plano de Bairro de Santa Luzia**. Brasília: Universidade de Brasília, 2019. Trabalho de Conclusão de Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

falta de recursos, estruturou a construção por parte de seus agentes. Nessa conjuntura, aqueles que conviveram na Vila ressaltam que a maioria das construções eram de madeira. Entretanto, “Soberana” conta com mais detalhes a respeito de outras técnicas, que se repetiam em vários assentamentos candangos:

“O governo não dava nada. A maioria das casas era feita e coberta com aqueles tambores de óleo, umas latas, de um metal muito quente. Fazia as paredes e a coberturas (já tinha sauna e não sabia...). Os tambores eram abertos, sem o fundo, e viravam placas, e eram pregadas nas madeiras... E as revistas, lindas, viravam paredes. Tiraram tudo daquele primeiro acampamento. Levamos umas madeiras. Na Vila também foi assim”.³⁸

Em alguns casos, os mesmos parâmetros de construção se repetiam em outros locais que não conformavam um agrupamento tão povoado, mas apoiavam os canteiros de obra e os alojamentos de construtoras. A influência do aspecto cidade-canteiro é evidente nesse ponto, onde os materiais construtivos acabam sendo as sobras dos materiais da cidade formal e modernista. Toninho fala a respeito, por exemplo, da cantina que sua mãe montou próxima a um desses canteiros, no local da quadra 507 sul: “a cantina era feita com sacos de cimento vazios; não tinha madeira; eram só as telhas de chapa de asfalto, de papelão e os sacos de cimento vazios, dobrados como escama de peixe”³⁹. Sacos de cimento costumam ser feitos de um papelão ou espécie de papel pardo um pouco mais resistente ao esforço mecânico e principalmente à umidade, por conta da própria proteção à intempérie que o cimento exige. Em “Brasília segundo Feldman” um outro relato conta um caso curioso a respeito do uso desse material, que revela também um pouco da aura construída ao redor de Brasília como local de oportunidades e fonte de renda:

“Um cearense, trabalhando na construção de Brasília, então resolve escrever uma carta para o Ceará, comunicando os pais como é que estava em Brasília e tudo. Então ele escreve: ‘meu pai aqui estou em Brasília, trabalhando e ganhando bem. Estou satisfeito aqui com as condições de trabalho. Fiz um barraco de duzentos sacos de cimento’. O pai recebe a carta no Ceará e então disse ‘Meu filho tá rico. Fez um barraco de duzentos sacos de cimento’. E se deslocou então do Ceará e veio cá. Quando chegou, ele estava na favela do IAPI (...). Tinha realmente duzentos sacos de cimento, mas era a coberta do barraco do rapaz. Sacos vazios, e não saco de cimento que tivesse levantado a obra. Aí o velho teve uma tristeza, uma decepção, pensando que o filho estava rico”.⁴⁰

É interessante notar, porém, que no próprio Censo Experimental⁴¹ já se percebia uma grande oposição à existência de favelas: “Brasília não terá ‘favelas’ – essa é uma das características da nova metrópole, cuja construção e sistema urbanístico não permitem esse tipo de moradia”. Nem mesmo a Cidade Livre (atual Núcleo Bandeirante), formação

³⁸ NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017. P. 66.

³⁹ NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017. p. 82.

⁴⁰ CARVALHO, Vladimir; FELDMAN, Eugene - **Brasília segundo Feldman** [registro de vídeo documentário]. Produção de CNRC. Brasil: CNRC, 1979. 35mm, COR, 20min, 579m, 24q. m:ss 8:28-9:19.

⁴¹ COMISSÃO CENSITÁRIA NACIONAL, Núcleo de Planejamento Censitário - **Censo Experimental de Brasília**. 1959. Rio de Janeiro. p. 47.

pioneira e autorizada em um primeiro momento, foi poupada de pretensas e potenciais remoções ⁴². O próprio Lúcio Costa pediu formalmente ao presidente – à época, João Goulart – “providências contra a legalização desses núcleos”, preocupado com a consolidação dos núcleos urbanos mais próximos do Plano Piloto. Costa recomendava que a Cidade Livre fosse “gradualmente sangrada”, estabelecendo estratégias para evitar a construção de equipamentos ou melhorias, assim como impedir novas invasões ⁴³. O desejo de remoção de “invasões” foi operacionalizado em laudos emitidos pelos técnicos da NOVACAP ⁴⁴. Apesar disso, a Cidade Livre conseguiu ficar, sobretudo por conta da intensa mobilização da sua população de comerciantes e moradores ⁴⁵ – sorte diferente a de outras ocupações.

O caso da Vila Amauri é único por sua temporalidade prescrita, uma vila de trabalhadores com remoção programada que existiu por pouco mais de um ano, entre 1959 e 1960, e que jaz submersa no fundo do Lago Paranoá. A Vila Amauri já foi objeto de alguns trabalhos, especialmente no campo da História e do Planejamento Urbano, mas raramente foi foco central desses trabalhos. Frequentemente, a Vila Amauri aparece apenas como uma nota ou pequena parte relatando sua inundação e a remoção dos moradores para outras cidades satélites. No entanto, existem outras abordagens mais sensíveis, como o trabalho de Maria Helenice Barroso ⁴⁶(2006), que apresenta narrativas da cidade construídas a partir do cordel e dedica um capítulo aos cordelistas da Vila Amauri. Já o trabalho de Ivany Neiva ⁴⁷(2008), que constrói uma interpretação da cidade a partir de cartas recebidas por Juscelino Kubitschek, apresenta vários relatos sobre a Vila Amauri, com destaque para várias passagens que tratavam da remoção de vila, inclusive com cartas de moradores reivindicando a permanência.

Apesar da sua remoção programada, os moradores da Vila Amauri protagonizaram também sua resistência. Conforme é relatado em “Brasília segundo Feldman”, após o fechamento das comportas do Lago Paranoá, à medida que a água subia, foram organizadas comissões para fazer interlocução com Israel Pinheiro, então diretor da NOVACAP:

“Pessoal da Vila Amauri ficou apavorado. Fez duas comissão, mas tinha que falar com Israel Pinheiro, que era o presidente da NOVACAP. E o Israel Pinheiro não deu atenção. Disse: ‘Não. A água vai subir mesmo, e as comportas estão fechadas. Vocês se vira pra mudar. Agora

⁴² SIMÕES, José Geraldo; ALVIM, Angélica - Brasília: Modernidade e exclusão, dos acampamentos às cidades-satélites. **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ENANPUR), Anais**. Belo Horizonte: ANPUR. volume 15, 2015, p. 1-22.

⁴³ MOREIRA, Ruy - Sociedade e Espaço no Brasil: As Fases da Formação Espacial Brasileira, Hegemonias e Conflitos. **Boletim Paulista de Geografia**. São Paulo: Associação dos Geógrafos Brasileiros. Volume 83, 2005. p. 104-105.

⁴⁴ SIMÕES, José Geraldo; ALVIM, Angélica - Brasília: Modernidade e exclusão, dos acampamentos às cidades-satélites. **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ENANPUR), Anais**. Belo Horizonte: ANPUR. volume 15, 2015, p. 1-22.

⁴⁵ BICALHO, Nair de - O movimento pró-fixação e urbanização do Núcleo Bandeirante: a outra face do populismo janista. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

⁴⁶ BARROSO, Maria Helenice - **Os cordelistas no D.F.: dedilhando a viola, contando a história**. Brasília: Universidade de Brasília, 2006. 336 p. Dissertação de Mestrado em História.

⁴⁷ NEIVA, Ivany - **Imaginando a capital: cartas a JK (1956-1961)**. Brasília: Universidade de Brasília, 2008. 690 p. Tese de Doutorado em História.

o certo é que a água vai subir'. E a água vinha subindo, nos primeiros barracos e já estavam na beira do riacho. E aquilo era cobra, era lagarto, era sapo. E a água chegou a inundar muitos barracos de ficar até pelo joelho. Teve noite de família acordar com água já na cama".⁴⁸

As vilas, incluindo a Vila Amauri, eram destinadas principalmente para aqueles que traziam suas famílias dos seus locais de origem ou que constituíam família depois que chegavam, já que nos acampamentos das construtoras, em linha geral, não era permitido homens casados⁴⁹. Um relato comum de muitas testemunhas da Vila Amauri entrevistadas por Neiva⁵⁰ (2017) era de que a Vila era repleta de crianças – em decorrência de ter muitas famílias – e tinha uma pulsante atmosfera de lazer. Todos os testemunhos se cruzam nesse ponto, o que tornava a Vila Amauri um local com características bem dissonantes de um aspecto mais global de Brasília e principalmente dos acampamentos. A maior parte dos sujeitos desses testemunhos, à época, eram crianças ou adolescentes e recordam, com uma certa nostalgia, esse ambiente – quando já não tinham que trabalhar desde muito novos. A exemplo do que conta Elizabeth Fernandes⁵¹: “Lembro da liberdade... Eu era criança e brincava muito. Não sabíamos de violência por lá.” Em outro trecho, a mesma interlocutora diz que “tinha lembrança boa da Vila Amauri”, pois “era criança, tudo era bom”.

Conta-se que os comércios eram simples, mas com uma alta variedade, sendo fácil achar maior parte dos produtos que se demandava, além de que possuía muitos bares e forrões como opções de lazer⁵². Com relação à disposição urbana da vila, o mergulhador José Ricardo Silva disse que parecia seguir, de maneira geral, um partido longitudinal na sua mancha urbana: “as casas, possivelmente seguiam as margens do Rio Paranoá. Era estreita e comprida, deveria ter 60 metros de largura, por um quilômetro de comprimento”. Segundo ainda relatam os mesmos entrevistados, provavelmente uma rua central e comprida era o local onde se abrigava maior parte dos comércios. Um deles chega a comparar essa rua à avenida central da cidade-satélite do Paranoá hoje: uma via comprida, linear, com opções diversas de pequenos comércios e lazeres, fonte de renda dos próprios moradores.

“Lá era o melhor lugar para passar os finais de semana e para comer. Eu comia no restaurante da dona Osana. A vila Amauri era o point dos finais de semana nossos. Lá tinha uma avenida principal, bem grande, com botecos dos dois lados. Essa avenida era quase toda de comércio, tinha poucas residências. As residências ficavam mais nas ruas pequenas. O comércio da vila Amaury tinha de tudo, fruta, verdura, fazenda...”.⁵³

⁴⁸ CARVALHO, Vladimir; FELDMAN, Eugene - **Brasília segundo Feldman** [registro de vídeo documentário]. Produção de CNRC. Brasil: CNRC, 1979. 35mm, COR, 20min, 579m, 24q. mm:ss 13:06-13:43.

⁴⁹ NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017; RIBEIRO, Gustavo - Acampamento de grande projeto: Uma forma de imobilização da força de trabalho pela moradia. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

⁵⁰ NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017.

⁵¹ NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017. p. 88.

⁵² NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017

⁵³ NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017. p. 42.

A apropriação do espaço pela população era evidente, contrastando fortemente com os aspectos dos acampamentos planejados pelas construtoras, que vimos atrás. Enquanto nesse último existia um rígido controle espacial formal, assim como uma rígida divisão hierárquica e de composição familiar, a Vila é relatada sempre como um espaço de grande comunhão, interação social no espaço público, nas ruas, e de certo desprezo até mesmo pela proteção da propriedade privada por cercas e muros. A setorização, tão característica da cidade moderna, era completamente inexistente. Toninho diz que a Vila Amauri:

“Comparando com um lugar de agora, era como a Vila Buritis, em Planaltina. Muita gente circulando pela cidade, armazém, tudo misturado, não havia nada organizado. Eram barracos de madeira. Em frente à casa da minha mãe, tinha uma empresa que vendia bananas. (...) Tinha muito quintal na Vila. Naquela época a gente brincava na rua... Se você já foi no Buritis, vê que as pessoas andam pela rua. Cachorro, galinha, tudo solto. Lá na Vila Amauri também: não tinha cerca, era uma casa do lado da outra, sem cerca”.⁵⁴

O trabalho de historicizar a vila Amauri ainda possui um caminho a percorrer, mas desde já podemos concordar com Del’Isola e Boianovsky⁵⁵(2013), quando enfatizam que esse foi um momento no qual “a utopia e o mito tiveram de negociar com a história e com o povo de Brasília”. Em outras palavras, “tiveram de enfrentar o mundo real (...) que, na retórica modernista, não foi jamais considerado”. Brasília e sua história precisam lidar com o fato de que a sua população mais pobre foi continuamente removida do centro, processo bem similar ao de outras cidades, porém com um agravante: o planejamento e o controle bem mais meticuloso do Estado para exercer tal política. As vilas destruídas e removidas como a Vila Matias, Vila IAPI, Morro do Urubu, Morro do Querosene, Vila Bernardo Sayão, Vila Tenório, Vila Esperança, Vila Sarah Kubitschek, Sacolândia, Vila Paranoá, a própria Vila Amauri e muitas outras representam oportunidades desperdiçadas de se fazer uma outra política urbana, baseada em um outro planejamento, em outros urbanismos que realmente estivessem comprometidos com a qualidade de vida na cidade e com a equidade social.

Considerações finais

No Brasil, desde o final do século XIX e durante todo o século XX, discursos de modernização estigmatizam espaços populares como favelas e cortiços, para justificar e construir apoio político para as remoções e expulsão de sua população. Essa carga simbólica profundamente estigmatizada também se apresenta em Brasília, apogeu da realização do planejamento urbano moderno. Entretanto, é importante ressaltar que a capital cumpriu muito mais funções para além de concretizar os anseios do movimento modernista, sendo também parte de uma estratégia econômica e geopolítica de interiorização das redes de produção capitalista do país. De uma forma ou de outra, a mesma conduta de segregação socioespacial presente de forma estrutural nas cidades brasileiras foi aplicada em Brasília, com ampla participação do Estado. Exemplos dessa segregação planejada são os acampamentos de construtoras que buscavam disciplinar a força de trabalho, inclusive espacialmente, por meio do controle de todos os âmbitos de sua vida, dentro e fora da esfera produtiva.

⁵⁴ NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017. p. 83.

⁵⁵ DEL’ISOLA, Humberto; BOIANOVSKY, Noemia - **A bailarina empoeirada: Histórias do povo de Brasília**. Brasília: Annabel Lee, 2013. p. 383.

Cabe falar que prática e discurso se alinharam durante o período em que a cidade foi um grande canteiro de obras na tentativa de afastar de forma sistemática as populações migrantes mais pobres. Já existia, desde então, uma forte marca de delimitação espacial de classes, no sentido da renda e status de seu cargo. Essa aversão a assentamentos denominados como “favelas”, “invasões” ou “vilas”, principalmente aqueles próximos do Plano Piloto, está presente tanto nas falas dos autores dos projetos, como em documentos da própria Comissão Censitária Nacional. Entretanto, a população candanga sempre encontrou sua forma de resistência à essa segregação, e reinventaram à sua forma a reprodução de sua vida social no espaço. Temos como exemplo tanto a Cidade Livre como as ocupações que se formavam no entorno dos espaços dos canteiros de obras.

A Vila Amauri, fruto de clientelismo político e de uma cessão temporária da NOVACAP, teve uma vida curta, mas há marcas ainda muito presentes naqueles que a testemunharam. Durante esse período de pouco mais de um ano, foi possível à população candanga, apesar de toda precarização espacial e estrutural, experimentar um modo de viver bem distinto daquele preconizado pelo ideário modernista. A mistura e a informalidade eram características marcantes, segundo muitos relatos a respeito dessa ocupação que “des-setorizava” a vida da população conforme os seus interesses. O lazer e a liberdade das crianças soltas para brincar na rua se misturavam com um comércio diversificado, que vendia desde bananas a cachaça, um dos melhores locais para os candangos adultos se divertirem e namorarem aos fins de semana. O córrego do Paranoá era o local para as lavadeiras juntas cantarem, enquanto também desempenhava a função de parque para as crianças.

A Vila está presente não somente na memória daqueles que moraram lá, mas também na vida daqueles que a vivenciaram de forma ampla, da sua conexão forte com os canteiros da Vila Planalto, bem como a curiosidade que instiga até hoje mergulhadores do Lago Paranoá. No entanto, os relatos não apagam o fato de que a efemeridade dessa experiência produziu uma vida bastante precária no sentido material, escancarada pelos seus aspectos construtivos e pela ausência de infraestrutura. Se tratava de uma vila densamente povoada e a sua terra firme era um chão batido que assentava barracos de madeira, latões de metal e sacos de cimento – vazios. Ademais, as próprias circunstâncias em que essa vila se fez possível, tão próxima dos palácios e do Congresso Nacional, porém dentro do Lago Paranoá, demarcam o lugar que a população candanga ocupou no planejamento e na memória da capital.

Bibliografia

BARBOSA, Daniela; DERNTL, Maria Fernanda - Embates e questões em torno da preservação de um acampamento de obras em Brasília: o caso da Vila Planalto. **Revista Memória em Rede**. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas. V. 14, ano 2022, p. 144-166.

BARROSO, Maria Helenice - **Os cordelistas no D.F.: dedilhando a viola, contando a história**. Brasília: Universidade de Brasília, 2006. 336 p. Dissertação de Mestrado em História.

BERENSTEIN, Paola; LOPES, Dilton - A construção de Brasília: Alguns silenciamentos e um afogamento. **XII Encontro De História Da Arte**. Campinas: Anais. XII, 2017. p. 469-495.

BICALHO, Nair de - O movimento pró-fixação e urbanização do Núcleo Bandeirante: a outra face do populismo janista. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

CARVALHO, Vladimir; FELDMAN, Eugene - **Brasília segundo Feldman** [registro de vídeo documentário]. Produção de CNRC. Brasil: CNRC, 1979. 35mm, COR, 20min, 579m, 24q.

CEBALLOS, Viviane Gomes de - **“E a história se fez cidade...”: a construção histórica e historiográfica de Brasília**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005. 211 p. Dissertação de Mestrado em História.

COMISSÃO CENSITÁRIA NACIONAL, Núcleo de Planejamento Censitário - **Censo Experimental de Brasília**. 1959. Rio de Janeiro.

COSTA, Graciete - **As Regiões Administrativas do Distrito Federal de 1960 a 2011**. Brasília: Universidade de Brasília, 2011. 705 p. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo.

DEL'ISOLA, Humberto; BOIANOVSKY, Noemia - **A bailarina empoeirada: Histórias do povo de Brasília**. Brasília: Annabel Lee, 2013.

ENGELS, Friedrich - **Para a questão da habitação**. [S.L.]: Avante, 1887.

FIALHO, Átila - **Plano de Bairro de Santa Luzia**. Brasília: Universidade de Brasília, 2019. Trabalho de Conclusão de Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

FICHER, Sylvia – Paradigmas Urbanísticos de Brasília. **Brazilian Conditions**. Vienna: Springer. 2006. Disponível em WWW:<https://doi.org/10.1007/3-211-38173-2_71>.

FICHER, Sylvia; PALAZZO, Pedro Paulo - Os paradigmas urbanísticos de Brasília. **Cadernos PPG-AU/UFBA**. Salvador: UFBA, 4, 2007. Disponível em WWW:<<https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/1693>>.

GOUVÊA, Luiz Alberto - A capital do controle e da segregação social. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

KUBITSCHKE, Juscelino - **Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Desenvolvimento**. Belo Horizonte: Livraria Oscar Nicolai, 1955.

LANCELLOTTI, Ana Carolina; GUINANCIO, Cristiane - A política urbana do Distrito Federal: um resgate historiográfico da relação entre ocupação territorial e desigualdades socioespaciais. **Paranoá**. Brasília: Universidade de Brasília. Volume 33, 2022, p 1–23.

LANER, Izadora - **Planejamento regional e desenvolvimento no Brasil: 1955-1961**. Brasília: Universidade de Brasília, 2018. 278 p. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

LANER, Izadora; FARIA, Rodrigo de; PESCATORI, Carolina - O estado e o planejamento regional no Brasil: as três perspectivas de análise (1951-1961). **URBANA: Revista Eletrônica Do Centro Interdisciplinar De Estudos Sobre a Cidade**. Campinas: Universidade de Campinas. Volume 12, 2021.

MOREIRA, Ruy - Sociedade e Espaço no Brasil: As Fases da Formação Espacial Brasileira, Hegemonias e Conflitos. **Boletim Paulista de Geografia**. São Paulo: Associação dos Geógrafos Brasileiros. Volume 83, 2005.

MOREIRA, Vânia - **Brasília, a construção da nacionalidade: um meio para muitos fins (1956-1961)**. Vitória: EDUFES, 1998.

NAVARRO, Luciana - **Brasílias impúblicáveis de Marcel Gautherot: O olhar do fotógrafo e o imaginário da cidade**. Brasília: Universidade de Brasília, 2017. 179 p. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

NEIVA, Ivany - **Imaginando a capital: cartas a JK (1956-1961)**. Brasília: Universidade de Brasília, 2008. 690 p. Tese de Doutorado em História.

NEIVA, Ivany - **Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury**. Brasília: Ed. Da Autora, 2017.

PATRIOTA, Cristina; JANUZZI, Vinícius - Brasília Classificada: Novos espaços de classe média na capital federal. **Tempo Social**. São Paulo: Universidade de São Paulo. Volume 31, jan-abr 2019, p. 113-134.

PAVIANI, Aldo - A construção injusta do espaço urbano. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

QUINTO JR, Luiz; IWAKAMI, Luiza - O canteiro de obras e o fator de aglomeração. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

RIBEIRO, Gustavo - Acampamento de grande projeto: Uma forma de imobilização da força de trabalho pela moradia. In PAVIANI, Aldo - **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1991.

RODRIGUES, Georgete - **Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília**. Brasília: Universidade de Brasília, 1990. 514 p. Dissertação de Mestrado em História.

ROSSI, Paolo - **O passado, a memória, o esquecimento: Seis ensaios da história das ideias**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SAADS, Leila - Cinema e memória urbana: documentário Estrutural e narrativas sobre a consolidação da Cidade Estrutural – DF. **Em Tempo De Histórias**. Brasília: Universidade de Brasília. Volume 1, nº 37 (2020), p. 298-313.

SANTOS, Michelle dos - **A construção de Brasília nas tramas de imagens e memórias pela imprensa escrita (1956-1960)**. Brasília: Universidade de Brasília, 2008. 260 p. Dissertação de Mestrado em História.

SIMÕES, José Geraldo; ALVIM, Angélica - Brasília: Modernidade e exclusão, dos acampamentos às cidades-satélites. **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ENANPUR), Anais**. Belo Horizonte: ANPUR. volume 15, 2015, p. 1-22.

VALLADARES, Licia - **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

VIDESOTT, Luisa - **Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotografias, projetos e história**. São Carlos: Universidade de São Paulo, 2009. 333 p. Tese de Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo.

“Jamais os Gregos” Uma jornada pelo universo subjetivo de Francisco Brennand (1927-2019)

Tiago Gouveia Mariano

Universidade de Évora - CHAIA

t.gouveiamariano@gmail.com

Paulo Simões Rodrigues

Universidade de Évora - CHAIA

psr@uevora.pt

Resumo: Este artigo propõe explorar o universo da escultura de Francisco Brennand (1927-2019) através da análise de cinco esculturas, refletindo sobre a citação que compõe o título a esta publicação: “Jamais os gregos. Antes a Grécia Arcaica, Creta, o Egito, a África...”, que dá claras diretrizes da afinidade com o mundo “bárbaro” que o artista em seus diários trás por meio da expressão francesa *La-bás*.

Palavras-chave: Francisco Brennand, Escultura, Clássico, Bárbaro, Mito.

Introdução

O artista plástico Francisco Brennand (1927-2019), nascido no Recife, ganhou notoriedade principalmente por suas esculturas carregadas de mitos e mistérios, em sua maioria abordando personagens muito familiares da história da arte ocidental. Apesar de se considerar primeiramente um pintor, Brennand “redescobriu” a cerâmica em sua primeira passagem por Paris em 1949. Por essa ocasião, ao visitar uma exposição do espanhol Pablo Picasso (1881-1973) na *Maison de la Pensée Française*, Brennand se encantou com a modelagem que a cerâmica possibilita e iniciou seu interesse para além da pintura em tela e desenhos, que culminou na reconstrução da antiga olaria de sua família, transformando-a em seu atelier-museu.

A obra de Francisco Brennand é marcada pela dualidade e diversidade que é evidenciada com a afirmação "Jamais os gregos..."¹. O artista demonstra uma fascinação pelo grupo pós-impressionista, cujos membros trilharam jornadas de isolamento físico e mental, como sucedeu com Gauguin, que se isolou nas ilhas da Polinésia, e Picasso, que utilizou elementos do mundo "bárbaro", isto é genericamente não clássico, como as máscaras africanas. Contudo, essa busca pelo "bárbaro" não nega a narrativa da mitologia grega, da qual Brennand é um entusiasta, mas questiona o sentido e o significado da tradição clássica. Brennand fá-lo recontando as suas histórias e mudando os “destinos” dos seus protagonistas.

Através do método de revisão bibliográfica, foi definida a biografia central deste artigo, que além de interpelar os cânones da história da arte, também se foca na leitura e na revisão das próprias falas do artista em seus diários, que somam mais de 40 anos de sua trajetória.

Os “Bárbaros” em Brennand

Segundo Medeiros², a arte grega assumiu diversas faces durante o período da sua vigência, que a historiografia divide em arcaico³, clássico⁴ e helênico⁵. Neste período, a arte passa por uma fase antropocentrista, paralela à da busca pelo equilíbrio e a harmonia da métrica e das proporções. Os deuses na mitologia grega assumem o papel de seres poderosos, contudo ricos em defeitos e qualidades, o que reafirma o pensamento da época segundo Janson (1992)⁶ e Pierre Grimal⁷ os gregos acreditavam que a arte era uma forma de expressar ideais estéticos e emocionais, bem como um meio de comunicação com os deuses. A estética e a harmonia eram valores importantes na arte grega, e muitas vezes se buscava retratar o equilíbrio e a perfeição do corpo humano.

Proença⁸ afirma que a escultura grega chega ao seu ponto máximo no período clássico, quando os artistas trabalhavam as formas humanas em mármore. Apesar de ser identificável uma influência da arte egípcia, sobretudo no início da produção da arte grega, durante o período arcaico, os gregos acabaram por um apreço especial pela simetria

¹ BRENNAND, Francisco - **Diários de Francisco Brennand**. Rio de Janeiro: Inquietude, 2016. p. 170.

² MEDEIROS, A. - **O ideal de beleza na escultura grega: reflexões sobre as acepções formais construídas pela sociedade grega**. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

³ JANSON, H. W. **História da Arte**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1992. p. 47.

⁴ JANSON, H. W. Op. cit. p. 50.

⁵ JANSON, H. W. Op. cit. p. p. 53.

⁶ JANSON, H. W. Op. cit. p. 60.

⁷ GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

⁸ PROENÇA, G. - **História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 1994. p. 28

e pelo equilíbrio. Se, inicialmente, a fase arcaica é marcada por uma escultura rigidamente ereta e frontal, com o avanço dos anos e uma maior sofisticação técnica, as estátuas gregas sofreram transformações, deixando seu caráter estático e passando a ter a cabeça voltada para a lateral e os membros inferiores ligeiramente fletidos, como se apoiando no joelho direito. É ainda no período clássico que surge a figura feminina nua, em mármore ou bronze.

Segundo Schlegel (1804), há a existência de dois tipos de mitologia: a homérica e a das lendas estrangeiras. Na homérica, a mais antiga, os deuses são apresentados personalidades semelhantes às humanas, com exceção de Zeus e Apolo. Além disso, nas tramas de Homero (928 a.C. – 898 a.C.)⁹, o Homem é irreligioso, o que não significa que seja pagão, mas insuficiente e ignorante: “A mitologia homérica é [uma espécie] de politeísmo sem qualquer traço de monoteísmo, assim como mero antropomorfismo sem qualquer simbologia do universo e da natureza. Nela, o antropomorfismo é elevado à potência máxima, os deuses são meros homens, quase sem simbologia e relação com o infinito... Os deuses nos quais encontra-se a alusão a algo elevado são Zeus, o Vivo, que leva os vivos; e Apolo, o Funesto – ou seja, Vida e Morte. Schlegel”¹⁰.

Na segunda época, marcada pelos mitos estrangeiros, os deuses assumem o caráter de divindades da natureza. Contudo, segundo o mesmo autor, os deuses tornam-se mais intensos e parciais. Sendo assim, é possível observar que é através dos mitos que os gregos narraram sua cultura e religiosidade e expressão suas tradições clássicas.

A arte grega antiga valorizava a harmonia e o equilíbrio, buscando alcançar a perfeição estética e transmitir uma representação idealizada do mundo. Essa busca pela perfeição absoluta e definitiva é vista como um dos pilares do desenvolvimento da arte grega.

No entanto, o artista Francisco Brennand adota uma abordagem diferente em relação à arte. Ele recusa a ideia de perfeição absoluta e busca expressar o fator humano, incluindo o sofrimento, a dor e as consequências do arbítrio humano, das escolhas, dos erros e das falhas. Brennand encontra esse sentido nos próprios mitos gregos, na humanidade dos deuses e na interpretação que os pós-impressionistas e Picasso fazem da arte não europeia “barbara”.

A escultura de Brennand apresenta um classicismo transgressor, onde a matriz clássica está presente, mas é questionada ou “adulterada” pela ruptura dos padrões estéticos impostos pelos gregos. Essa dimensão mais humana, mais interpeladora e mais “bárbara” que Brennand acrescenta ao clássico é uma forma de ir além da mera busca pela perfeição estética e trazer à tona a complexidade e as nuances da experiência humana, se aproximando da tradição dos mitos onde a imperfeição e os desejos estão presentes na história dos deuses, buscando uma arte mais visceral, provocativa e carregada de significado humano.

O emprego desses “clássicos alternativos” pode ser visto durante todo o percurso da obra de Brennand, contudo a coleção *Desafortunadas* (1964-1978) talvez seja o exemplo mais característico. O título da coleção já antecipa a temática das obras que tem no trágico seu

⁹ Homero foi um poeta grego a quem foi atribuída a compilação da *Ilíada* e *Odisseia*, dois dos maiores poemas épicos da Grécia Antiga.

¹⁰ *apud* Medeiros, A., Op. cit.

desfecho. Segundo os escritos de Brennand¹¹, a coleção *Desafortunadas* é marcada pela presença de oito damas: *Galeteia*, *Antígona*, *Ofélia*, *Halia*, *Lara*, *Inês de Castro*, *Joana d'Arc* e *Maria Antonieta*, personagens mitológicas e reais que trazem o sofrimento, a amargura e a infelicidade na sua história. As obras, de matriz formal clássica, possuem traços em comum que rompem e questionam essa matriz, como os cabelos negros das damas, suas formas totêmicas e seus pescoços virados para trás, transmitindo uma sensação de degolamento e asfixia. Essas damas possuem, também, semelhanças em suas trajetórias, pois todas têm encontro com o trágico. Segundo Vasconcelos¹², é como se o artista as buscasse pela sua afinidade com suas próprias histórias de sofrimento. Para Francisco Brennand, a mulher é mais passível de ser atingida pelos sofrimentos mundanos, o que a leva a ter sua vida entrelaçada com o trágico. Algumas dessas obras apresentam sensação de degolamento, pois suas feições (nariz, boca, orelha e olhos) são eliminadas do rosto, dando, por exemplo, um novo olhar para o degolamento sofrido pela rainha da França em 1793 no caso da obra *Maria Antonieta*.

De acordo com Bertoli¹³, a escultura *Galeteia* (1977) faz um contraponto com a sua lenda original e, como já exemplificado outras vezes, Brennand não se preocupa em dar sequência ou mesmo em ser fiel aos mitos originais. Ele não pretendia ser refém da história que o precedia, apenas usava as suas personagens para criar em seu imaginário um novo destino ou novos enredos completos. No caso de *Galeteia*, o mito conta a história da deusa que ressuscita, fazendo uma apologia à vida, o que faz um contraponto direto com a sensação dos pescoços quebrados e da morte trazida pela obra. Outro ponto que vale ressaltar é seu formato em escalonado, lembrando a Torre de Babel, uma espécie de Zigurate¹⁴ (templos sumérios).



Figura 1 - Francisco Brennand, *Galeteia*, (1977).
Fonte: Foto do autor, 2022.

¹¹ BRENNAND, Francisco - **Diários de Francisco Brennand**. Rio de Janeiro: Inquietude, 2016.

¹² VASCONCELOS, Rute - **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceió: Viva, 2019.

¹³ BERTOLLI, M. – A redenção do feminino na obra de Francisco Brennand. **Abca Jornal Online**, (13 janeiro 2021).

¹⁴ O zigurate de Ur é uma construção de origem suméria, sendo uma combinação de templo e moradia dividida com observatório de astronomia.

Segundo Ferrari¹⁵, *Pallas* (1978) incorpora as habilidades de justiça, sabedoria, artes e estratégia, e se torna *Pallas* (defensora da cidade Atenas). Bertolli¹⁶ afirma que essas habilidades foram herdadas de sua mãe, que foi engolida por Zeus, a deusa Metis. A obra retrata uma peça de uma guerreira com um capacete cobrindo praticamente todo seu rosto. Diferente das outras degoladas, esta obra não apresenta a sensação de morte iminente; a *Pallas* de Francisco Brennand possui este tão evidente capacete, pois já nasceu para ser guerreira e possui um papel maior, a de guardar os fornos da Oficina.



Figura 2 - Francisco Brennand, *Pallas*, (1978).
Fonte: Foto do autor, 2022.

Lara é conhecida por ser a deusa do silêncio, a deusa muda. Segundo Bertolli¹⁷, Júpiter, irritado com Lara, corta sua língua e ordena que Mercúrio a conduza para o inferno. Mercúrio, com pena, se apaixona pela deusa e, em uma das versões do mito, a estupra, gerando dois filhos.

A *Lara* (1978) de Brennand é uma dama sofrida. Degolada como as demais, possui a sua cabeça contorcida para trás. No entanto, esta obra se torna mais especial para Brennand devido a uma surpresa no processo da queima. Durante as queimas sucessivas, o resultado muitas vezes é inesperado e, segundo Vasconcelos¹⁸, esta obra passa a ter um caráter especial devido ao surgimento de uma lágrima no rosto da dama. Uma fala de Brennand para Vasconcelos¹⁹ atesta que ele se via como um colecionador de desastres, mas que isto não o atrapalhava; pelo contrário, um fato inesperado só acrescentava um novo valor expressivo ou significado à sua obra: “quando eu erro, eu acerto!”²⁰. Essa lágrima

¹⁵ FERRARI, M. – A arte eterna de Francisco Brennand. **Blog Na Lupa do Cross**, (24 agosto 2011).

¹⁶ BERTOLLI, M., Op. cit.

¹⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁸ VASCONCELOS, Rute, Op. cit.

¹⁹ *Idem, ibidem.*

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 144.

acidental em apenas um lado da peça reafirma o sofrimento dessa dama, que teve uma história tão marcada por sucessivas tragédias.

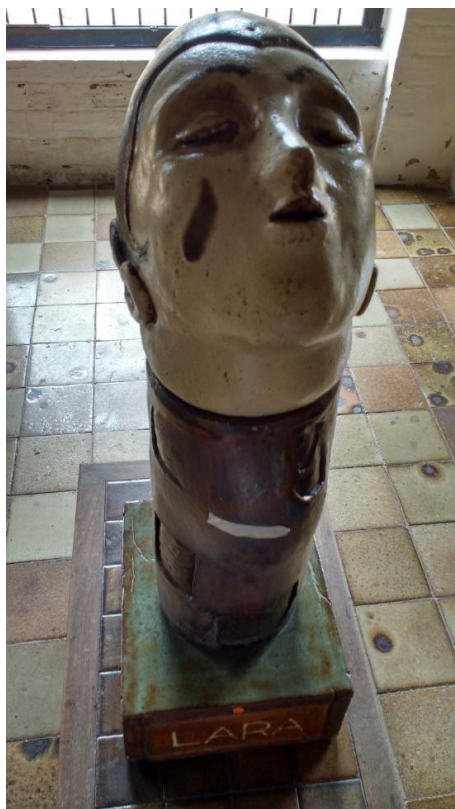


Figura 3 - Francisco Brennand, *Lara*, (1978).
Fonte: Foto do autor. 2022.

Ainda na mesma série, Brennand apresenta a cabeça de Ulisses, o poderoso herói da mitologia grega (*Ulysses Acorrentado*, s.d.), que aparece acorrentado e preso a uma sereia, a parte mais imponente da obra. Segundo Meneses²¹, as sereias estão presentes nos enredos da mitologia grega desde os primórdios e de forma diferente da linguagem moderna difundida atualmente. De Homero a Plutarco²² (46d.c-126d.c), esses seres mitológicos eram vistos como criaturas poderosas e traiçoeiras que encantavam os marinheiros através de seu doce canto. Contudo, elas não eram marinhas, mas sim voadoras, sendo apresentadas como metade mulher e metade pássaro. Foi na Idade Média que as sereias se tornaram seres marinhos, mas a sua arma mais letal, o seu canto, manteve-se preservado.

Como de comum em suas obras, Brennand cria a sua própria lenda. As sereias brennandianas são marcadas pelo sofrimento e angústia no rosto, sua óbvia expressão de aflição remete para a tragédia que acompanha tradicionalmente as suas personagens femininas. Outro elemento relevante é a presença de uma coleira, como se essa criatura fosse uma prisioneira. Francisco Brennand desenvolveu inúmeras sereias no seu

²¹ MENESES, A. B. – Sereias: sedução e saber. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. 2020, v. 1, n. 75.

²² Plutarco (46 d.c- 126 d.c) foi um historiador, filósofo e prosador grego, autor de "Vidas Paralelas", obra bastante difundida pelos humanistas do Renascimento. Mais moralista do que filósofo e historiador, foi um dos últimos grandes representantes do helenismo quando este chegava a seu fim.

complexo oficinal, como Partenope²³, Ligeia²⁴ e Leucócia²⁵. Nenhuma delas, contudo, apresenta a parte inferior do corpo, sendo compostas apenas pelos seus troncos, cabeças e membros superiores.

Segundo Vasconcelos²⁶, a obra *Silêncio das Sereias* (1988) atesta que as sereias não precisam das suas vozes para encantar os marujos, mas sim do movimento de seu corpo, que é o que deslumbra os homens. Segundo a mesma autora, Brennan identificava-se com esta tese.

De acordo com Ferreira²⁷, *L'invention Collective* (1934), do surrealista Magritte²⁸ (1898 - 1967), enfatiza o fato da única parte necessária para a sedução da sereia ser as suas partes íntimas, por isso a inversão das partes, onde a forma de peixe assume a parte superior da criatura, deixando a parte inferior livre para os prazeres da carne. É possível fazer um paralelo com as sereias de Brennan, que não possuem parte inferior, estando livres para procurar as suas vítimas e cumprir o seu destino, mas a coleira e a falta de membros inferiores reafirmam a sua prisão e incapacidade de cumprir a missão, o que provoca um sentimento de frustração que causa o sofrimento expresso nas suas faces.



Figura 4 - Francisco Brennan, *Ulysses Acorrentado*, (S.d).

Fonte: Foto do autor, 2022.

²³ Segundo algumas lendas, Partenope apaixonou-se por Ulisses, mas este ordena à sua tripulação que a amarre ao mastro de seu navio. Humilhadas e desesperadas, Partenope e suas duas irmãs, Leucosia e Ligeia atiraram-se ao mar para se afogarem.

²⁴ Ligeia "com uma voz clara ou estridente" é uma famosa sereia da mitologia greco-romana. Ela é irmã de Partenope "aquela com rosto de menina" e de Leucosia "a criatura branca".

²⁵ Ela é descrita como filha do deus do rio Aqueloo e da Musa Calíope. Ela é irmã de Partenope "aquela com rosto de menina" e Ligeia "aquela que solta um grito agudo".

²⁶ VASCONCELOS, Rute, Op. cit.

²⁷ FERREIRA, E. M. A. - Arrebatamento e poder: o sacrifício do feminino e do amor na obra de Francisco Brennan. **Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, 2015.

²⁸ René Magritte foi um desenhador, ilustrador e pintor belga. Destacou-se entre os artistas surrealistas belgas, uma vez que pertenceu ao grupo de surrealista.

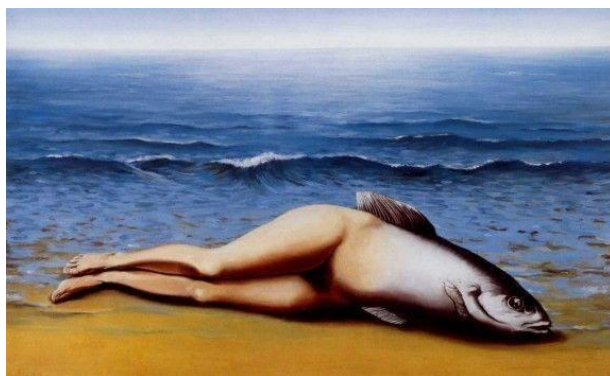


Figura 5 - René Magritte, *L'invention Collective* (1934).

O Artista enquanto Faraó

Na obra de Brennand, o Egito é retratado através de sua simbologia, seus mistérios e enigmas. A religiosidade e mitologia deste povo intrigava o artista, sendo talvez a rica simbologia de cada uma das peças o aspecto mais intrigante dos egípcios. Segundo Fernandes²⁹, esta simbologia traduz-se nas mais diversas ramificações artísticas, arquitetura, escultura, pintura etc. Na busca pela compreensão dessa simbologia, é necessário observar que existem diferentes grupos egípcios dentro do mesmo reino. No entanto, de norte a sul do Nilo, uma coisa se mantém: a soberania dos deuses sobre os mortais e do faraó único e vivo que poderia ser comparado com tais divindades.

Para entender o universo, os egípcios atribuíam o Livro dos Mortos ao desconhecido, o mundo subterrâneo. A hierarquia rígida e sociedade estática só se misturava nas artes, onde os deuses e as criaturas do submundo se misturavam com as figuras humanas, em composições que na maioria das vezes retratavam uma história. Na pintura, a cor possui um papel além do estético: o de trazer a “vida”, a “natureza” para a obra. A paleta de seis cores (vermelho, azul, amarelo, verde, branco e preto) era obtida através de compostos minerais, o que permitiu que estas obras sobrevivessem por séculos. A simbologia encontrada nas cores destaca o vermelho, associado ao “mal”, por vezes à raiva e ao seu deus Seth.

Muitos segredos abrigam as catacumbas dos faraós e assim são reproduzidos na velha oficina cerâmica de Brennand. Por baixo dos escombros do que era a antiga olaria, a pátria da infância de Brennand possui os mais diversos mistérios, muitos daqueles que levaram o artista a reconstruir ou construir um templo para suas esculturas e para si mesmo. Brennand conta que um taxista, ao levá-lo para a sua oficina, comentou que o espaço o lembrava o Egito Antigo, uma analogia mais que perfeita para o artista. O motorista, que pouco sabia da dimensão da obra, identificou-a com uma civilização onde o faraó não é apenas rei, mas sim um deus. Deste modo, com Brennand, o artista assume-se como demiurgo cria o seu universo à parte, repleto de mitos, “vida” e segredos, estes últimos profundos e com raízes não apenas no seu imaginário criativo, mas também nas suas referências.

Outrora, Brennand já tinha se identificado como senhor feudal. Ser-lhe-á mais apropriado, porém, o papel de faraó, por viver cercado de fortes muralhas e por desenvolver, enquanto artista, quase que uma religião ao criar seu “templo pagão”, em que o próprio artista não

²⁹ FERNANDES, S. – Pintura egípcia: a mensagem do eterno momento presente. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998. n.12, p. 429-435.

descreve de outra forma mais do que “horror, horror”. Além disso, o trabalho dos faraós de construírem as suas pirâmides era uma espécie “*work-in-progress*”, que durava quase toda sua vida, construindo as suas moradas para a vida eterna dia após dia, em uma eterna busca da perfeição, acumulando seus maiores tesouros. A analogia torna-se ainda mais completa em 2019, com o falecimento de Francisco Brennand. O artista escolheu um local em sua oficina para guardar suas cinzas, pois que outro lugar seria mais apropriado que a sua própria pirâmide.

O Mito de Vênus

Brennand busca mais uma vez na mitologia, dessa vez na greco-romana, o nascimento da Vênus, que surge das espumas do mar. Segundo Leocádio³⁰, essa lenda comenta que foi Zeus quem cortou as genitálias de seu pai, o titã Cronos, e as atirou no mar. Da união de Cronos e da Mãe Oceano, nasceu Vênus, a Musa, chamada de Afrodite pelos gregos.

Nessa obra *Sequestrada* (s.d), na qual o artista fez uma releitura comum na construção das obras brennandianas, ele critica o amor contemporâneo e as decepções da sociedade atual. Na nova história produzida por Brennand, Vênus volta às espumas do mar, pois fica demasiadamente horrorizada com o mundo e resolve fazer um auto-sequestro, como explica Vasconcelos³¹. A figuração da Vênus, que é figura central na fonte, está circundada de criaturas da natureza, pelicanos e serpentes marinhas. Ao idealizar essa obra, Brennand busca distanciar-se da imagem consolidada da Vênus encantada e feliz por si só, tentando reproduzir não uma Vênus “vencedora”, mas sim uma marcada pela tragédia. Para o fazer, o artista voltou-se para o Egito Antigo, de maneira a idealizar o formato desta obra, de quase quatro metros de altura, com a Vênus em uma espécie de urna com o formato de sarcófago. O sarcófago é uma cápsula dentro da qual Vênus retorna para o mar. O fato de Vênus estar em um sarcófago transmite imediatamente a ideia que ela se encontra morta e isso, somado à mudança do nome da escultura para simplesmente *Sequestrada* (s.d), permite fazer uma reflexão sobre esse auto-sequestro para o mar, que poderia ser apenas um hiato, um sono, um momento. A Vênus não está morta, está apenas a aguardar dias melhores: “Mas, quem foi que disse que Vênus está morta? Eu próprio já modifiquei o nome da escultura que se reduzirá à palavra *Sequestro*. E, de resto, Vênus compartilha desse *sequestro*, mergulhando voluntariamente no oceano à espera de melhores dias. Na realidade é a história de uma grande *recusa*” (BRENNAND, 2016)

Outra característica importante desta obra é o facto de que, ao invés de uma boca, Vênus possui um parafuso. Assim como *Lara* (1978), outra escultura do artista que sofre calada, Vênus deve aprender a lidar sozinha com as decepções e os desencantos que viu do mundo, passivamente, para que só depois consiga retornar à vida. “Insistir no trabalho do rosto de *Vênus*, cujo caráter acentuadamente egípcio confirmará a ideia do sarcófago. No lugar da boca, um grande parafuso de fenda. O silêncio de *Vênus* será necessário até a sua Ressurreição”³².

³⁰ LEOCÁDIO, M. – Mito de Vênus e a Mulher contemporânea. *Anais dos Simpósios da ABHR*, São Paulo: 2016.

³¹ VASCONCELOS, Rute, Op. cit.

³² BRENNAND, Francisco. Op. cit.



Figura 6 - Francisco Brennand, *Sequestrada* (s.d.)
Fonte: Foto do autor, 2022.

A obra de Brennand faz um paralelo com a pintura do artista renascentista Sandro Botticelli (1445-1510), *O Nascimento da Vénus* (1485), em que o italiano se fundamentou diretamente das fontes da mitologia greco-romanas para representar a deusa centralizada na tela. Na obra de Botticelli, a figura de Vénus está acompanhada das ninfas e dos deuses do vento, com a deusa da primavera à sua direita, à espreita para entregá-la um manto florido. Vénus se encontra-se fazendo um gesto pudico na tentativa de esconder seus seios e resguardar as suas partes íntimas. Além disso, a personagem principal da tela está sobre uma concha, que representa a fertilidade e o prazer.

Considerações finais

Para entender a relação brennadiana com a arte greco-romana e a “barbárie” é necessário compreender a visão e descoberta de que, para Brennand, toda barbárie partiu dos europeus, dizendo “os franceses ainda hoje chamam tudo que não está dentro da França de *la-bàs...*”³³. Como foi dito, o artista propõe-se negar a tradição da arte clássica, não a narrativa da mitologia. Sendo assim, é possível observar que Brennand continuou a fazer da cultura clássica uma base para sua produção artística, embora não se apoiando no rigor geométrico e figurativo da forma, mas no sentido da sua cosmogonia, em que o fator humano, com os seus defeitos e tragédias, entendido como bárbarie, isto é não clássico, permanece ativo e é assumido como essência para a sua própria criação: “A minha cerâmica pode parecer a de um bárbaro, mas deve-se aos europeus a descoberta e valorização de toda a barbárie. Começou com Gauguin, quando ele disse: “Jamais os gregos. Picasso levou adiante esse propósito e eu continuarei nesse caminho ainda com muito por descobrir”³⁴.

³³ VASCONCELOS, Rute, Op. cit., p. 10.

³⁴ *Idem, ibidem.*

Bibliografia

BERTOLLI, M. - A redenção do feminino na obra de Francisco Brennand. **Abca Jornal Online**, (13 janeiro 2021).

BEZERRA, E. - Zigurate: História e características. **Incrível História**, (26 agosto 2014).

BRENNAND, Francisco - **Diários de Francisco Brennand**. Rio de Janeiro: Inquietude, 2016.

CALOGGERO, I. - Mito das três sereias: Leucosia, Partenope, Ligea. **La Sicilia in Rete**, (4 abril 2022).

FERNANDES, S. - **A pintura egípcia - a mensagem do eterno momento presente**. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa: Edições Colibri. Nº 12, (1998). p. 429-435.

FERRARI, M. - A arte eterna de Francisco Brennand. **Blog Na Lupa do Cross**, (24 agosto 2011).

FERREIRA, E. M. A. - Arrebatamento e poder: o sacrifício do feminino e do amor na obra de Francisco Brennand. **Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**. Nº 24 (2015). p. 70-98.

FRAZÃO, D. - Biografia de Plutarco. **Ebiografias**, (17 novembro 2022).

FRAZÃO, D. - René Magritte. **Ebiografias**, (25 julho 2019).

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

JANSON, H. W. **História da Arte**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1992.

LEOCÁDIO, M. - Mito de Vênus e a Mulher contemporânea. **Anais dos Simpósios da ABHR**, São Paulo: ABHR. Nº 2, (2016).

MEDEIROS, A. - **O ideal de beleza na escultura grega: reflexões sobre as acepções formais construídas pela sociedade grega**. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

MENESES, A. B. - Sereias: sedução e saber. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. Vol. 1, nº. 75. (2020). p. 71-93.

PROENÇA, G. - **História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 1994. p.

SILVA, D. N. - Homero. **Mundo Educação**, (25 janeiro 2022).

VASCONCELOS, Rute - **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceió: Viva, 2019.

O Desenho incontornável na prevalência do gosto italiano. Colecionismo, Circulação de imagens e Tradição Académica em Portugal no séc. XVIII

Ana Cristina Machado¹

Universidade de Évora

amachado@uevora.pt

Paulo Simões Rodrigues

Universidade de Évora

psr@uevora.pt

Resumo: A influência italiana na produção artística portuguesa supera a de qualquer outra escola europeia. Este fenómeno é melhor analisado através de coleções de desenhos e gravura decorrentes de uma antiga tradição colecionista em Portugal. Sendo o desenho por cópia, a partir de estampas, uma das práticas centrais da metodologia de aprendizagem artística desde o século XVI, através do estudo das fontes torna-se possível a identificação de obras e artistas cujas reproduções circulavam por toda a Europa, ditando os modelos do bom gosto artístico, ao longo de mais de três séculos. Neste trabalho, são apresentados alguns dos resultados obtidos através de uma abordagem multidisciplinar ao estudo de um álbum de desenhos académicos, do século XVIII, conservados na Biblioteca Pública de Évora, no que concerne à identificação e análise de algumas das fontes que serviram de modelo à formação académica inicial de alguns dos artistas de renome da pintura portuguesa setecentista.

Palavras-chave: Desenho, Gravura, Biblioteca Pública de Évora, Aula Régia do Desenho de Figura, Colecionismo

¹ Agradecimentos: Ana Cristina Machado agradece à FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, pela bolsa SFRH/BD/143540/2019. À diretora da BPE, Dra. Zélia Parreira, pelo acesso concedido à coleção e consentimento ao registo e divulgação de imagens. Um especial agradecimento à Dra. Joana Campelo, do Laboratório José de Figueiredo (LJF/DGPC), pelo apoio à investigação e tradução de fontes documentais. O CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística também agradece à FCT pelo financiamento do projeto CHAIA/UIDB/00112/2020.

Introdução

Em representações antigas de oficinas de artistas, seja do Renascimento, seja do século XVIII, época em apreço neste estudo, encontramos sempre vários mestres e seus aprendizes ocupados na atividade de desenhar. E a pergunta que à partida se impõe é: porquê o desenho ou desenhar?

Considerado como o primeiro momento do processo de criação de toda e qualquer obra artística, assim como instrumento essencial na procura por novas soluções formais e composicionais, é, no entanto, com o desenvolvimento da ideia de que toda e qualquer forma de arte seria passível de ser aprendida através do exercício do *disegno*, que lhe sagrou o estatuto de metodologia incontornável na formação dos artistas.

“Here in lay the education of most of the great masters. They first learned their master’s style as an apprentice (...) without seeking to show their own originality. Afterwards they copied everything they could lay hands on among the works of the past or contemporary artists (...)”².

Independentemente da área artística pretendida, o desenho possibilitava ao aluno familiarizar-se com as peculiaridades da linguagem gráfica e com as convenções, para as quais quer os *modèles de dessins*, realizados pelos mestres, quer as gravuras serviam como fonte essencial para os exercícios de cópia que consistiam na forma mais elementar de instrução através do qual estudavam e memorizavam o trabalho da arte.

Embora nos possa parecer difícil atualmente imaginar um mundo em que cada imagem é única e rara, ou de acesso restrito, fechadas em mosteiros ou palácios, esta seria a realidade no *quattrocento* italiano, momento em que graças à maior disponibilidade de papel, se verificou a propagação da imprensa na europa, e se tornou possível a cópia de milhares de imagens, praticamente idênticas em resultado da sua produção a partir de uma matriz de madeira ou metal. O conseqüente crescimento, sem precedentes, da qualidade e do rigor da disseminação e transmissão do conhecimento, traduziu-se num claro progresso técnico e científico, de transmissão de fórmulas medicinais, dos estudos anatómicos, de diagramas com instruções para a reprodução de máquinas que veio a revolucionar a indústria, e naturalmente do qual também as artes beneficiaram através da divulgação dos referentes estéticos das obras-primas dos grandes mestres, assim como de publicações de cariz didático que passaram a circular a uma escala sem precedentes por toda a Europa³.

A maior acessibilidade dos modelos artísticos do classicismo italiano, tido como o centro artístico de referência para a produção artística portuguesa até à primeira metade do século XIX, fez com que a cópia de estampas persistisse como a principal metodologia pedagógica de introdução à aprendizagem das Belas-Artes⁴.

² DUN, Asheley E. – **Delacroix as a Draftsman: Through the lens of the Karen B. Cohen Collection**, The Metropolitan Museum, New York: Yale University Press, 2018. p. 16–17.

³ THOMPSON, Wendy - **The Printed Image in the West: History and Techniques**, Heilbrunn Timeline of Art History, ESSAYS, New York: The Metropolitan Museum, Outubro 2003.

⁴ FARIA, Alberto C. – **A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto**, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. p. 115 – 116, Tese de Mestrado.

A Biblioteca Pública de Évora (BPE) conserva no seu espólio gráfico um álbum de desenho antigo que parece atestar pela continuidade desta metodologia de aprendizagem artística no Portugal de finais do séc. XVIII. Assim, partindo de uma abordagem multidisciplinar que compreendeu, além do seu estudo documental, a realização de uma análise exaustiva das características visuais e materiais das obras, esta investigação procurou contribuir para o seu melhor conhecimento técnico e material, assim como para a clarificação de temáticas, identificação das fontes utilizadas para a sua execução, assim como para a verificação e, quando possível, fundamentação de antigas atribuições.

O colecionismo de desenhos e estampas

Remontam à Idade Média álbuns de padrão cujo propósito era a salvaguarda de modelos, decorrentes da inerente atividade artística em oficina, e que os artistas recolhiam e compendiam em capas, ou em formato de livro/álbuns, de modo a facilitar a sua consulta e conservação, como depósito de ideias e fonte primeira para a modelação de figuras e composições para novas produções artísticas. Estas coleções que remetem, à partida, para a prática da qual derivou o colecionismo de desenhos e estampas, especialmente em Itália, a partir do século XV, tinha um propósito primordialmente utilitário como material de apoio ao trabalho artístico. Além de algumas estampas adquiridas pelo mestre, continham essencialmente anotações próprias, tendo o desenho mantido uma certa primazia, por permitir à oficina preservar a originalidade das suas composições, que eventualmente conferiam às obras que produziam as características individuais identificativas da sua oficina, de determinado centro, ou inclusivamente de certos artistas.

É também a partir do Renascimento que o desenho começa a ganhar renovado apreço como princípio fundamental para a formação dos artistas, passando a integrar este tipo de coleções também desenhos e/ou estampas provenientes de atividades de troca/oferta entre artistas, quer por motivações estéticas, afetivas ou simbólicas, acentuando o seu potencial didático, e servindo como modelo de referência não só para o artista colecionador, mas também como principal ferramenta didática, que disponibilizaria aos seus alunos/discípulos para o exercício da cópia, a metodologia cimeira de toda a atividade artística⁵.

À parte dos artistas e de outros teóricos, a prática do colecionismo de desenhos e particularmente de estampas para as quais eram comissionados, manteve-se em grande parte, subsidiária aos Gabinetes de Curiosidades de iniciativa aristocrática, de clérigos e/ou eruditos, essencialmente caracterizada por um colecionismo antiquário e naturalista. Este colecionismo de artes gráficas, com inícios já só na segunda metade do século XVI, enquadrava-se na organização geral das coleções, geralmente integradas em bibliotecas, devido ao seu carácter ilustrativo, onde desempenhavam uma função essencialmente enciclopédica.

O interesse pelo colecionismo e o entusiasmo pela exibição de gravuras e desenhos dissemina-se na última metade do séc. XVII, tendo em Portugal uma expressão incomparável no Gabinete de Gravuras e Desenhos da Real Biblioteca de D. João V (1689-1750), para o

⁵ FARIA, Alberto C., Op. cit. p. 30, 35 e 116, Tese de Mestrado; TURNER, Nicholas, **Desenhos de Mestres Europeus em Coleções Portuguesas**, Lisboa: Ministério da Cultura. Centro Cultural Belém, 2000. p. 229.

qual terá sido determinante a atuação de duas figuras de destaque no mercado da arte, D. Luís da Cunha, o embaixador de Portugal em França, e o *connoisseur* Jean-Pierre Mariette (1694-1774), quer no aconselhamento, quer na aquisição de gravuras realizadas pelos gravadores de maior referência internacional, sempre com especial ênfase “na inovação artística e no interesse pela originalidade dos desenhos”⁶.

Apesar da atividade de colecionadores empenhados como foi o caso de Frei Manuel do Cenáculo Vilas – Boas (1724-1814), bispo de Beja e fundador da Biblioteca e Museu de Évora, instituição que tutela a coleção de desenhos em apreço neste estudo, alguns autores, como José Machado, admitem que, de forma geral, a “(...) segunda metade do século XVIII não terá provocado, em Portugal, alterações significativas, quer ao nível da apreciação relativa de autores e escolas, (...), num país em que o colecionismo permanecia uma atividade excecional (...)”⁷.

O álbum de desenhos antigos da BPE

As obras que constituem a coleção gráfica da BPE ascendem a algumas centenas de desenhos e gravuras não catalogadas, que se acredita terem feito parte da coleção de Cenáculo. Deste espólio faz parte o álbum de desenhos *Colecção de Desenhos/Exposição feita em 1941* (cota: Gav. 5/ N.º 1), comumente conhecido como o “Álbum de desenhos Luís Silveira”, nome do responsável pela redescoberta destas obras, que se encontravam dispersas pelas gavetas da sala de leitura da BPE em 1941, época em que na capacidade de diretor desta instituição (1937–1943), para além do cuidado na sua inventariação e divulgação à comunidade através da realização de uma breve exposição e da publicação de artigos, as organiza e acondiciona em álbum com o intuito de as melhor conservar e facilitar a sua consulta.

De entre os cento e sessenta e dois desenhos que compõe esta coleção de inegável elevado valor histórico e patrimonial, encontramos exercícios académico de anatomias, figura do natural, e/ou cópias através de estampa, que reproduziam os modelos de grandes mestres italianos, do século XV ao XVII, dentre os quais destacamos Rafael Sanzio, Miguel Ângelo, Giulio Romano, Guido Reni, Carlos Maratta, ou Massuci, que se mantiveram em circulação entre os principais centros artísticos europeus, e que foram perpetuando os referendos visuais do bom gosto e influenciando o estilo das sucessivas gerações de artistas que lhes sucederam⁸.

Volvidos oitenta anos da redescoberta dos desenhos na BPE, e apesar de várias conjecturas, a origem e procedência desta coleção permanece por determinar. No decurso da nossa investigação, novos dados têm surgido da reavaliação de fontes documentais, que por inferência com a direta correlação entre a dinâmica sociocultural dos autores, atribuições e modelos identificados, nos vão apontando o nome de Joaquim Manuel da Rocha (1727–1786) como elemento de confluência e o mais provável colecionador, fruto da sua atividade enquanto sucessor de Domingos Nunes na regência da Aula de Desenho após 1750 e posteriormente como lente da Aula Régia de Desenho e Figura entre 1780 e 1786. Para além

⁶ DELAFORCE, Angela – **The lost Library of the King of Portugal**. Lisboa: Ad Ilissvm, 2019. p. 25–33.

⁷ MACHADO, José Alberto – **Um colecionador português do século das luzes: D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora**, s.l.: Publicações Ciência & Vida, 1985. p. 32-33.

⁸ TURNER, Nicolas – **European Master Drawings. From Portuguese Collections II**, Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 2021. p. 11 e 16; BARAH, M. – **Theories of art: From Plato to Winckelman**, New York/London, 1985. p. 332.

dos desenhos assinados por Rocha, outros há que foram realizados segundo composições de Domingues Nunes (1710?–1781), seu mestre, e ainda algumas dezenas de obras assinadas por Domingos Sequeira (1768-1826) e por Teixeira Barreto (1767–1810), uma das quais, embora de autoria de Teixeira, indique em nota manuscrita a sua invenção por Rocha que, como se sabe, foi mestre de ambos na já referida Aula de Desenho, período a que nos remetem as obras que apresentam anotadas as suas datas de concretização (1782, 1783 e 1785)⁹.

Através da componente analítica desta investigação, foi possível obter um maior conhecimento sobre a história técnica e material das obras, que em alguns casos possibilitou a sustentação de antigas atribuições, arriscadas por Silveira¹⁰, e que até então assentavam na pura avaliação estilística do traço das obras que, como se sabe, independentemente do nível de experiência desta análise, consiste num sistema que facilmente poderá incorrer numa certa subjetividade falaciosa.

Das dezanove atribuições a Sequeira, encontramos dois casos, a obra n.º 26, “Figura de homem, que segura vara de lictor” e a obra n.º 88, “Estudo de mão” (Figura 1 e 2, respetivamente), sobre os quais obtivemos novas informações que, de alguma forma, sustentam as referidas atribuições¹¹. Desde logo, os resultados dos exames microquímicos e a análise morfológica das fibras dos suportes confirmam que em ambos os casos se trata de papéis constituídos por pastas de trapo, decorrentes de uma produção artesanal antiga, como seria esperado numa obra do século XVIII. Adicionalmente, após o levantamento exaustivo das marcas de água presentes nas obras da coleção, da sua identificação, e com base no estudo comparativo com as principais bases de dados de referência, identificámos as referidas marcas (Figura 3) como sendo referentes ao produtor *HC Wend & Zoonen*, de origem holandesa, centro da mais importante produção de papel comercializada e usada em Portugal no século XVIII¹². A mesma marca de água existe na grande maioria das obras do álbum assinadas por Sequeira.

⁹ TURNER, Nicolas, Op. cit. p.18 – 19; SILVEIRA, Luís – **Uma Coleção de Desenhos da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora**, Évora: Governo Civil de Évora, 1941. p. 7–8; SILVEIRA, Luís – Desenhos antigos da Biblioteca de Évora, **A Cidade de Évora, Publicação de estudos históricos, artísticos, bibliográficos e municipais**, Évora: Camara Municipal de Évora. Vol. III, Série II, n. 1–2, 1945, p. 4–6.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 8–10.

¹¹ Idem, ibidem, p. 11 e 14.

¹²BERNSTEIN: The memory of paper - **TECNICELPA, Portugal**, https://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start_disp#R_4; BRIQUET, C. M. – **Les Filigranes. Dictionnaire Historique des Marques du Papier**, Tome Quatrième, 1907; SANTOS, M. J. F. – **Marcas de água: séculos XIV – XIX**, Santa Maria da Feira: Coleção TECNICELPA, 2015. p. 76.



Figura 1 - Obra n.º 26 do álbum, autoria desconhecida © BPE.



Figura 2 - Obra n.º 88 do álbum, autoria desconhecida © BPE.

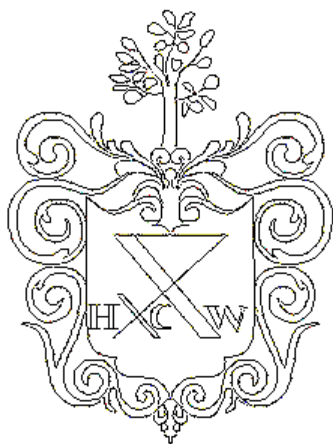


Figura 3 - Levantamento gráfico digital da marca de água, elaborado pela autora.

Também de autoria desconhecida, os dois casos de estudo que se seguem são exemplos de desenho de cópia por estampa, à semelhança da grande maioria das obras compiladas nesta

coleção, para os quais foi identificada a fonte e consequentemente os modelos seguidos para o exercício académico.

O primeiro desenho, a obra n.º 97 (uma sanguínea com 160 x 213 mm), identificada em catálogo como "Duas cabeças, com turbante, inacabadas"¹³ (Figura 4), de autoria desconhecida e inacabado, terá sido executada com base na estampa da autoria do artista genovês João Agostino Ratti (1699–1755)¹⁴, intitulada “Cabeça de um homem idoso com um chapéu”, c. 1720. Existem duas provas desta estampa no Departamento de Desenhos e Gravuras da Academia Carrara, em Bérghamo, com o n.º inv. 03001a - 03001b (Figura 5), que diferem do desenho na ordem das cabeças, que se apresentam trocadas.



Figura 4 – Obra n.º 97 do álbum, autoria desconhecida © BPE.



Figura 5 – Gravura n.º inv.: 03001a, “Cabeça de um homem idoso com um chapéu” © Carrara Academy.

Na capa identificada “Atlas de Desenhos n.36”, não inventariada, do espólio gráfico da BPE, conserva-se aquela que acreditamos poder tratar-se da fonte utilizada como modelo para a cópia em apresso. Trata-se de uma prova de gravura, identificada com o número “37”, que representa as mesmas duas figuras da autoria de Agostino Ratti, organizadas pela ordem em

¹³ SILVEIRA, Luís – **Uma Coleção de Desenhos da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora**, Évora: Governo Civil de Évora, 1941. p. 16.

¹⁴ Note-se que Agostino Ratti foi, tal como Domingos Nunes (que mais tarde veio a ser mestre de Rocha, de quem acreditamos poder proceder a grande maioria das obras na coleção de desenhos, do álbum da BPE), aluno de Benedetto Lutti (1666-1724). LANZI, Luigi – **History of Painting in Italy; From the Period of the Revival of the Fine Art to the End of the Eighteenth Century**, Vol. III. Thomas Roscoe (Trad.) London: Henry G. Bohn, 1847. p. 287–288.

que foram copiadas no desenho (Figura 6). Esta gravura avulsa está colada, conjuntamente com outras gravuras, na folha n.º 35, anexa a uma reprodução, em mau estado de conservação e sem folha de rosto, da obra que identificamos como sendo o *Livre de Portraiture d'Anib. Carrache*, da autoria de Aníbal Carracci (1560-1609), publicada entre 1669 e 1693 por François de Poilly (1623-1693)¹⁵, da qual há uma reprodução idêntica (n.º inv.: 4 RES 2529) nas coleções Jacques Doucet, da Biblioteca do Instituto Nacional de História da Arte ¹⁶.



Figura 6 – Folha n.º 35 do segundo livro do “Atlas de Desenhos N.º 36” © BPE.

A proliferação deste tipo de manuais didáticos de desenho esteve associada a uma fase de renovação das práticas artísticas, que se deu a partir do final do século XVI, em que o desenho passou a ser definido como uma atividade tão fundamental quanto prestigiante. Neste contexto, multiplicaram-se as publicações de manuais de desenho que circulavam por toda a Europa, e em especial aqueles que se baseavam nos métodos de ensino dos artistas bolonheses da família Carracci, como é o caso dos dois volumes acondicionados no “Atlas de Desenhos n. 36” da BPE ¹⁷.

A adição posterior de outros modelos à publicação original é reveladora daquela que terá sido uma ação colecionista desenvolvida por parte do seu primitivo dono, provavelmente nos finais do século XVIII, com uma finalidade pedagógica própria de um artista ou até mesmo de um aluno de Belas-Artes.

O segundo caso, é a obra n.º 50 do álbum de autoria desconhecida, com grandes dimensões (700 x 492 mm) e de elevado acabamento. É considerado um dos melhores desenhos da coleção. Contrastando com a esmagadora maioria das obras desta coleção, foi realizado através de uma profusão de traços, finamente desenhados, que revelam uma singular perícia no domínio da técnica do desenho à pena com tinta castanha. Curiosamente, esta técnica de elevada exigência caíra já em desuso desde os finais do século XVII, quando materiais de

¹⁵ Gravador muito apreciado e avidamente colecionado ao longo do século XVIII, autor de grande número de estampas na coleção de Gravuras da Biblioteca Real de D. João V. Consultar: MARIETTE, Piére-Jean (1694–1774) – *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal, par Pierre-Jean Mariete*, Vol. 2, MADROUX-FRANÇA, M.T. (Ed.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 256–268.

¹⁶ CARRACCI, Agostinus. (entre 1669 e 1693) – *Livro de retratos de Annibale Carracci*, POILLY, François (Ed.), Paris.

¹⁷ WHISTER, Catherine – *Venice drawing 1500 – 1800. Theory Practice and Collecting*, London: Yale University Press. 2016. p. 30 – 31.

maior versatilidade e plasticidade, como a sanguínea, o carvão e o giz branco, usados de forma individualizada e/ou mista, conjugando-se a seco, ou pela introdução de aguadas, passaram a ser muito apreciados pelos artistas e especialmente utilizados em desenhos académicos.

Identificada até ao momento como: “Cena de combate (entre Romanos e Bárbaros?)”¹⁸, o desenho n.º 50 é, na realidade, uma cópia da obra “Le Combat de Josue' Le Soleil Preso Josue'10”, da autoria do desenhador francês, Raymond Lafage (Lisle -sur – Tarn, 1656–1690 Lyon), que retratada uma cena historiográfica do antigo testamento, reproduzida posteriormente pelo francês Audran Germain (1631–1710 Lions)¹⁹. Desta gravura existe uma prova (com n.º inv.: S-FC67658 do volume 43H21) no Departamento de Estampas e Desenhos, Fondo Corsini ²⁰.

Lafage, o autor desta composição, foi sem dúvida um exímio desenhador, cujas criações se destacavam sempre pela originalidade na representação de bacanais e cenas mitológicas de forte inspiração italiana²¹. Apesar de um curto período de vida, o seu contributo para a história do gosto colecionista terá sido imensurável quando levadas em consideração as alegações que Pierre-Jean Mariette apresenta ao longo da sua obra *Description sommaire des dessins du cabinet de feu M. Crozat* (Paris, 1741 pp. 124-126), aquando do relato do encontro entre Lafage e Pierre Crozat, em 1683, na cidade de Toulouse: “With that purchase of a few drawings from a vagabond artist by na eighteen-year-old youth the foundation was laid for the greatest collection of drawings in history, and a new age with a new aesthetic was inaugurated. (...) Lafage would be entitled to some notice if for no other reason than because of this lucky sale to the young Crozat. [that] continued to collect the work of Lafage throughout his brilliant career as an amateur and amassed a very large number of drawings (...) the catalogue of 1741 listing no less than 294 of them”²².

Verificamos através do seu estudo material que o papel utilizado como suporte à execução desta cópia é um papel de produção artesanal, dos finais do século XVIII, com marca de água do produtor de papel genovês “*Patrone Stefano*”, comumente encontrada em documentos portugueses do mesmo período ²³. Informação insuficiente para a efetuação de quaisquer atribuições, parece-nos, no entanto, relevante referir que existem mais oito obras do álbum, que exibem a mesma marca de produtor, e que de entre elas, três estão assinadas por Teixeira Barreto, sendo as restantes de autoria desconhecida.

¹⁸ SILVEIRA, Luís – Desenhos de artistas portugueses na Biblioteca de Évora, **Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo**, Lisboa: Litografia de Portugal. Vol 15-16, n.º 3 (1943), p.41.

¹⁹ Sobre a biografia e obra deste gravador consultar: LEBLANC, Charles M. (1817–1865) – **Manuel de l'amateur d'estampes**, Vol 3, Paris: P. Jannet, 1854 – 1890.

²⁰ **Instituto Centrale per la Grafica**, <https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC67858>.

²¹ ARVENGAS, Jeanne – **Raymond Lafage Dessinateur Libraire de Quatre- Chemins**, Paris: FeniXX réédition numérique, 1965, p. 11 – 14; WHITMAN, Nathan T. – **The Drawings of Raymond Lafage**, The Netherlands: Springer – Science + Business Media, 1963. p. 2–12.

²² Idem ibidem, p.65.

²³ BRIQUET, C. M. – **Les Filigranes. Dictionnaire Historique des Marques du Papier**. Tome Quatrième, 1907; SANTOS, M. J.F. – **Marcas de água: séculos XIV – XIX**, Santa Maria da Feira: Coleção TECNICELPA, 2015, pp. 76; BERNSTEIN: The memory of paper – **TECNICELPA**, https://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start_disp#R_23; WATERMARKS - **MARCOS ANTONIO PORTUGAL (1762 - 1830)**, <https://memoryofpaper.eu/marcosmus/marcosmus.php?id=136>.



Figura 7 – Desenho n.º 50 do álbum, autoria desconhecida © BPE.



Figura 8 – Gravura “Le Combat de Josue’le Soleil Preso, Josue’10” © Accademia dei Lincei, Fondo Corsini.

Considerações finais

É inegável o importe para o estado do conhecimento histórico e artístico, como também do desenvolvimento técnico e material da arte, decorrente do desenvolvimento de uma investigação multidisciplinar que coadune o estudo das fontes documentais com as os resultados da análise material dos objetos artísticos.

À data desta publicação, a investigação sistematizada dos desenhos da coleção da BPE proporcionou a identificação segura de vinte e seis obras e suas respetivas fontes, que atestam pela prevalência dos modelos italianos clássicos na formação artística portuguesa do século XVIII, largamente difundidos através de reproduções de origem francesa, cujos competência técnica dos seus gravadores era internacionalmente reconhecida.

O estudo material da coleção possibilitou, além da determinação aproximada da baliza temporal do fabrico e proveniência do papel usado como suporte à sua execução, obter alguma evidência para a fundamentação e/ou clarificação sobre as questões relacionadas com potenciais atribuições inéditas a Domingos Sequeira.

Bibliografia

ARVENGAS, Jeanne – **Raymond Lafage Dessinateur Libraire de Quatre- Chemins**, Paris: FeniXX réédition numérique, 1965.

BARAH, M. – **Theories of art: From Plato to Winckelman**, New York/London, 1985.

BERNSTEIN: The memory of paper - **TECNICELPA, Portugal**, https://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start.disp#R_4.

BRIQUET, C. M. – **Les Filigranes. Dictionnaire Historique des Marques du Papier**, Tome Quatrième, 1907.

CARRACCI, Agostinus. (entre 1669 e 1693) – **Livro de retratos de Annibale Carracci**, POILLY, François (Ed.), Paris, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/53647-livre-de-portraiture-d-anib-carrache>.

DELAFORCE, Angela – **The lost Library of the King of Portugal**. Lisboa: Ad Ilissvm, 2019.

DUN, Asheley E. – **Delacroix as a Draftsman: Through the lens of the Karen B. Cohen Collection, The Metropolitan Museum**, New York: Yale University Press, 2018.

FARIA, Alberto C. - **A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto**, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Tese de Mestrado

LANZI, Luigi – **History of Painting in Italy; From the Period of the Revival of the Fine Artsto the End of the Eighteenth Century**, London: Henry G. Bohn, 1847. Vol. III..

LEBLANC, Charles M. (1817–1865) – **Manuel de l'amateur d'estampes**, Paris: Jannet, 1854-1890. vol. 3.

MACHADO, José Alberto – **Um colecionador português do século das luzes: D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora**, s.l.: Publicações Ciência & Vida, 1985.

MARIETTE, Piére-Jean (1694 – 1774) – **Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal, par Pierre-Jean Mariete**, MADROUX-FRANÇA, M.T. (Ed.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. Vol. 2.

SANTOS, M. J F. – **Marcas de água: séculos XIV – XIX**. Santa Maria da Feira: Coleção TECNICELPA, 2015.

SILVEIRA, Luís – Desenhos de artistas portugueses na Biblioteca de Évora, **Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo**, Lisboa: Litografia de Portugal, [1943]. Vol. 15-16, n.º 3.

SILVEIRA, Luís – **Uma Coleção de Desenhos da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora**, Évora: Governo Civil de Évora, 1941

THOMPSON, Wendy - The Printed Image in the West: History and Techniques, **Heilbrunn Timeline of Art History, ESSAYS**, New York: The Metropolitan Museum, Outubro 2003.

TURNER, Nicholas – **Desenhos de Mestres Europeus em Coleções Portuguesas**, Lisboa: Ministério da Cultura. Centro Cultural Belém, 2000.

TURNER, Nicolas – **European Master Drawings. From Portuguese Collections II**, Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 2021.

WATERMARKS - MARCOS ANTONIO PORTUGAL (1762-1830), <https://memoryofpaper.eu/marcosmus/marcosmus.php?id=136>.

WHISTER, Catherine – **Venice drawing 1500 – 1800. Theory Practice and Collecting**, London: Yale University Press, 2016. p. 30–31.

WHITMAN, Nathan T. – **The Drawings of Raymond Lafage**, The Netherlands: Springer – Science + Business Media, 1963.

Espelho de virtudes: a narrativa do teto da igreja de São Bento (Bragança, Portugal)

Mara Raquel Rodrigues de Paula

FLUP/UP

raquelrodrix@yahoo.com.br

Ana Cristina Sousa

Faculdade de Letras da Universidade do Porto - FLUP

CITCEM

accsousa@letras.up.pt

Resumo: A pintura do teto da nave da igreja de São Bento de Bragança é um dos mais suntuosos exemplos da pintura ilusionista dedicada à hagiografia beneditina em Portugal. O antigo templo, edificado em meados do século XVI, integrava um convento feminino e recebeu, ao longo de sua história, noviças que viviam em clausura sob a regra da Ordem de São Bento. Apesar do rico recheio da igreja, composto por uma considerável quantidade de obras de imaginária e talha, o legado mais impressionante do edifício é uma complexa pintura de perspectiva em óleo sobre madeira, executado em 1763, pelo pintor Manuel Caetano Fortuna. A obra adquire importância ainda maior por se tratar de um trabalho de quadratura, superando, em meados do século XVIII em Portugal, os tradicionais modelos dos tetos de caixotão e renovando o gosto artístico, em concordância com o espírito das práticas mais correntes do período. O objetivo deste ensaio é a análise iconográfica deste teto, relacionando seus elementos com a narrativa simbólica corrente do século XVIII, a fim de descortinar o complexo sistema propagandístico que se fazia presente no universo beneditino daquele período.

Palavras-chave: Pintura ilusionista, Ordem de São Bento, Iconografia, Bragança, Virtudes Cardeais / Alegorias dos Continentes

Introdução

O objetivo deste breve ensaio centra-se na análise iconográfica das pinturas do teto da igreja do antigo Mosteiro de São Bento em Bragança, no nordeste de Portugal. Este texto dá continuidade à investigação desenvolvida no âmbito do doutoramento em Estudos do Património da FLUP/UP, intitulado “*Diálogos Imagéticos. Iconografia beneditina em Portugal e a sua conexão com as fontes impressas da Idade Moderna*”, concluído no decorrer no primeiro semestre de 2023.

A tese em questão centrou-se na análise iconográfica de diversas manifestações artísticas - azulejaria, talha, imaginária e pintura - presentes em espaços ligados à Ordem Beneditina em Portugal, sobretudo nos antigos mosteiros, centrando-se naquelas produzidas entre finais do século XVII e o decorrer do século XVIII. Procuramos, no decurso do trabalho, demonstrar de que forma as imagens beneditinas foram utilizadas enquanto estratégia comunicacional da Ordem, assim como a maneira como as fontes impressas dessas mesmas obras foram transmitidas, interpretadas e influenciaram a arte e o pensamento daquele período.

Infelizmente, durante o processo de investigação e escrita, o trabalho mostrou-se bastante extenso, levando-nos a excluir, com muito pesar, alguns dos espaços e obras que inicialmente seriam incluídas na tese. Um desses espaços é justamente o teto da igreja de São Bento de Bragança que será abordado neste trabalho.

Igreja e antigo Mosteiro de São Bento de Bragança: notas históricas, descritivas e atribuições.

Localizada em Bragança, cidade do Nordeste de Portugal, a antiga igreja do convento feminino de São Bento é um arquétipo do património religioso do século XVIII, do país, com um interior riquíssimo ornamentado com imaginária, talha, azulejo, pintura e uma complexa e requintada pintura de quadratura no teto da nave.

Fundado em meados do século XVI, consta em escritura que em 1520 o núcleo inicial do mosteiro fora construído em terreno pertencente a Helena da Costa e sua filha, Maria Teixeira, damas da nobreza brigantina e benfeitoras da casa. Em 1589, outro documento atesta a transferência das religiosas do Mosteiro de Varão, da diocese do Porto, para o Mosteiro de São Bento de Bragança.¹ No decorrer de sua história, o mosteiro recebeu noviças que viviam em clausura sob a regra da Ordem de São Bento. Em 1834, na ocasião da extinção das Ordens Religiosas em Portugal, o convento, já bastante deteriorado, contava com apenas 3 monjas. Em 1852, com o falecimento da última das reclusas, os espólios mais valiosos da casa foram entregues ao Vigário Capitular de Bragança, João Pereira do Amaral Pimentel, que recebeu da antiga casa lâmpadas, 6 castiçais, 1 turíbulo e 1 purificador. Posteriormente, o edifício foi cedido para a instalação de repartições públicas. Em 1890, parte do coro foi demolido e as ossadas que ali se encontravam foram removidas. Não sabemos ao certo quando ocorreu o desaparecimento do edifício conventual. Atualmente, apenas a igreja permanece de pé. Hoje encontra-se fechada e em estado de abandono. Na ocasião em que estivemos ali, recebemos a visita de duas antigas frequentadoras da igreja, que se emocionaram com a surpresa de ver o antigo templo com as portas abertas, ao menos por um breve instante. Elas relataram que havia missa ali até

¹ AMARAL, Paula; NOÉ, Paula; SIPA (ed.). **Mosteiro de São Bento / Igreja de São Bento: SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico**, 2002 e 2008. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17282 [Consult. 16.6.2023].

a morte do último pároco, cerca de uma década atrás, e que desde então, nunca mais as portas foram abertas.

A igreja apresenta planta longitudinal composta por capela-mor, nave única, coro-alto e sacristia. Tal como é comum nas igrejas conventuais femininas o acesso é feito através de um portal lateral, emoldurado por duas pilastras de capitel jônico. O entablamento é coroado por um frontão curvilíneo ladeado por volutas, que enquadra, no seu interior, a figura de São Bento de Núrsia, fundador da Ordem beneditina.

Apesar do rico recheio da igreja, composto por uma considerável quantidade de obras de imaginária e talha, o mais impressionante ao entrarmos na igreja é o teto em abóboda de berço com uma complexa pintura de perspectiva em óleo sobre madeira. A obra adquire importância ainda maior por se tratar de um trabalho de quadratura, superando, em meados do século XVIII em Portugal, os tradicionais modelos dos tetos de caixotão e renovando o gosto artístico, em concordância com o espírito das práticas mais correntes do período.

A pintura do teto é de autoria do pintor Manuel Caetano Fortuna. Podemos encontrar os recibos relativos ao trabalho do artífice no Arquivo Distrital de Bragança, onde constam o recibo de pagamentos realizados por parte das monjas beneditinas ao pintor. Em 1763 – data inscrita na cartela da extremidade ocidental da igreja - as monjas pagaram-lhe, no mês de maio, 38\$400. Em junho, mais seis moedas de ouro, cada uma de 4\$800. Em agosto, o pagamento final relativo à pintura do teto da igreja: 201\$600.²

De acordo com os registos de batismo que constam no Arquivo Distrital de Braga, Manuel Caetano Fortuna nasceu em Miranda do Douro em 29 de julho de 1718. Era filho de Pedro Lopes Fortuna e sua esposa Lourença Correia.³ É certo pressupor que, em meados do século XVIII, Fortuna já gozava de prestígio entre os pintores da região, por ter sido incumbido da execução de trabalho tão detalhista, tanto no que diz respeito às qualidades técnicas quanto no que concerne à erudição do conteúdo representado. Além disso, o trabalho do pintor de perspectiva, exige um sentido extraordinário de espaço, um grande dom de invenção em relação aos efeitos espetaculares expostos, um acerto seguro na originalidade arquitetónica e uma inesgotável fantasia na realização de cada detalhe.

Mesmo assim, ao que parece, além de Fortuna, outros mestres teriam participado na execução do teto. Como nos atesta Rodrigues⁴, há uma menção no livro de contas do Convento de São Bento à época, em relação à renda da casa onde se alojavam os pintores responsáveis pela obra em questão. Rodrigues ainda argumenta que os artistas quadraturistas de maior destaque que trabalhavam na região, tal como Damião Bustamente e o próprio Fortuna, devem ter tido auxílio de outros pintores, sejam eles portugueses ou estrangeiros. O próprio Bustamante era oriundo de Valladolid, origem que

² AMARAL, Paula; NOÉ, Paula; SIPA (ed.). **Mosteiro de São Bento / Igreja de São Bento: SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico**, 2002 e 2008. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17282 [Consult. 16.6.2023].

³ADBM-PRQ-MDR08-001-00003, Folha 135. Disponível em: <https://digitarq.adbgc.arquivos.pt/viewer?id=1307121> [Consult. 16.6.2023]. Foi batizado a sete de agosto do mesmo ano. Teve como padrinhos António de Sá villas Boas, Governador “desta” praça e Maria da Conceição da cidade do Porto, por procuração, o que pode indiciar ligações da família a esta cidade.

⁴ RODRIGUES, Luís Alexandre. **Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII** in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*, ed. Porto: CEPESE, 2008, p. 104.

pode ser atestada pela complexidade das obras executadas e as semelhanças em certos elementos decorativos típicos do *modus operandi* dos trabalhos que executa⁵. Esta parceria verificada na região pode também ter ocorrido no contexto da família de Manuel Caetano Fortuna, já que este apelido se repete na assinatura de outros artistas contemporâneos. O próprio filho de Manuel Fortuna, Francisco Xavier de Moraes Fortuna, também era mestre pintor de profissão e sabe-se que foi responsável pela execução da pintura e douramento do retábulo-mor da Matriz de Mogadouro. Além do teto da igreja de São Bento de Bragança, Fortuna trabalhou, ainda, outras obras na região, que passamos a citar: o douramento do retábulo-mor da Sé de Miranda do Douro; a tela da representação do Descimento da Cruz na capela do Senhor da Boa Morte, em Sendim, e o teto do oratório do antigo paço episcopal de Bragança, hoje Museu do Abade de Baçal.⁶

O teto ocupa toda a dimensão da nave da igreja. A capela-mor apresenta um teto de laçaria mudéjar, executado no século XVII.⁷ Partindo da cimalha da nave da igreja, configura-se uma estrutura de falsa arquitetura, organizada a partir de uma grande quantidade de colunas, arcadas, cartelas e outros elementos arquitetónicos que se abrem em direção ao céu, no centro da composição.

De leste a oeste

Nas extremidades da nave, foram inseridas as representações da Imaculada Conceição, do lado da capela-mor e, do lado oposto, São Bernardo de Claraval.



Figura 1 - Imaculada Conceição, pormenor do teto da igreja de São Bento, Bragança, 1763. Manuel Caetano Furtado. Fotografia de Mara Raquel Rodrigues de Paula.

⁵ RODRIGUES, Luís Alexandre. **Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII** in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*, ed. Porto: CEPESSE, 2008, p. 105.

⁶ RODRIGUES, Luís Alexandre. **Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII** in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*, ed. Porto: CEPESSE, 2008, p. 107.

⁷ SILVA, Heitor. **O fenómeno mudéjar no tardo gótico alentejano**. Dissertação de Mestrado em História da Arte Medieval. Lisboa: FCSH, Universidade de Lisboa, 2014, p. 144.

A Imaculada pintada por Manuel Caetano Fortuna é facilmente identificada pelos atributos mais típicos da Virgem da Conceição. Essa iconografia, anterior ao Concílio de Trento, conheceu uma ampla difusão, tendo sido determinante as recomendações e modelo presentes nos estudos do tratadista e pintor sevilhano Francisco Pacheco, em sua obra *Arte de la Pintura* (1649).⁸

Define Pacheco um modelo para a representação da Puríssima (a outra designação para a Imaculada) que será tomado como modelo favorito pelos artistas, inclusive os não espanhóis. Pacheco faz uma síntese das diversas tradições apresentando emendas e correções teologicamente justificadas e inspiradas em modelos antigos e autorizados, como certas medalhas do tempo de Leão X (1513-1521), cunhadas a instâncias dos Franciscanos, às quais o Papa tinha atribuído «muitas graças e indulgências».⁹

A Virgem desta igreja de Bragança está vestida com túnica branca e manto azul. Olha fixamente para baixo, pois foi enviada do céu para a Terra, sendo, portanto, uma representação que se difere da Nossa Senhora da Assunção, que ascende aos céus.¹⁰

Apresenta a seus pés a esfera celeste, rodeada por anjos, nuvens e a serpente enrolada no crescente lunar. A representação de Maria na cabeceira da igreja do mosteiro, revela a importância desta devoção no espaço de clausura feminino. A Imaculada Conceição foi aclamada padroeira de Portugal e de seu Império Marítimo no ano de 1646, através de decreto de D. João IV, devoto da Santa.¹¹

No lado oeste do teto da igreja, logo acima do início do espaço compreendido pelo coro alto, foi pintada a imagem de São Bernardo de Claraval. Não é raro encontrarmos a imagem do santo cisterciense nas casas beneditinas, antes pelo contrário, o fundador da Ordem de Cister, assim como outras figuras do ramo, foram constantemente retratadas em locais de destaque no interior das igrejas dos antigos mosteiros beneditinos em Portugal. Este fato demonstra a clara devoção dos monges negros por alguns dos santos mais carismáticos da Ordem de Cister, uma Ordem que estava irmanada com a beneditina por via de São Bento, tronco comum do qual floresceram os dois ramos monásticos distintos¹².

⁸ OSSWALD, Cristina. **A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica: a formação de um dogma**. Santa Beatriz da Silva: uma estrela para novos rumos. Congresso Internacional da Ordem da Imaculada Conceição, Fátima, 2013, p. 401.

⁹ OSSWALD, Cristina. **A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica: a formação de um dogma**. Santa Beatriz da Silva - Congresso Internacional da Ordem da Imaculada Conceição, Fátima, 2013, p. 401.

¹⁰ OSSWALD, Cristina. **A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica: a formação de um dogma**. Santa Beatriz da Silva - Congresso Internacional da Ordem da Imaculada Conceição, Fátima, 2013, p. 402.

¹¹ AZEVEDO, Carlos A. Moreira. **Iconografia da Imaculada Conceição: Novas interpretações e simbologia das ladainhas Loretanais**. Universidade Federal de Minas Gerais: Revista Imagem Brasileira, n.º 9, 2018, p. 9.

¹² DIAS, Eva Sofia Trindade. **Invocações cistercienses nas igrejas dos mosteiros beneditinos portugueses**. In CARREIRAS, José Albuquerque (dir.) - Mosteiros Cistercienses. História, Arte, Espiritualidade e Património. Actas do Congresso realizado em Alcobaça nos dias 14 a 17 de Junho de 2012. Alcobaça: Jorlis Edições e Publicações, Tomo II, 2013, p. 168.

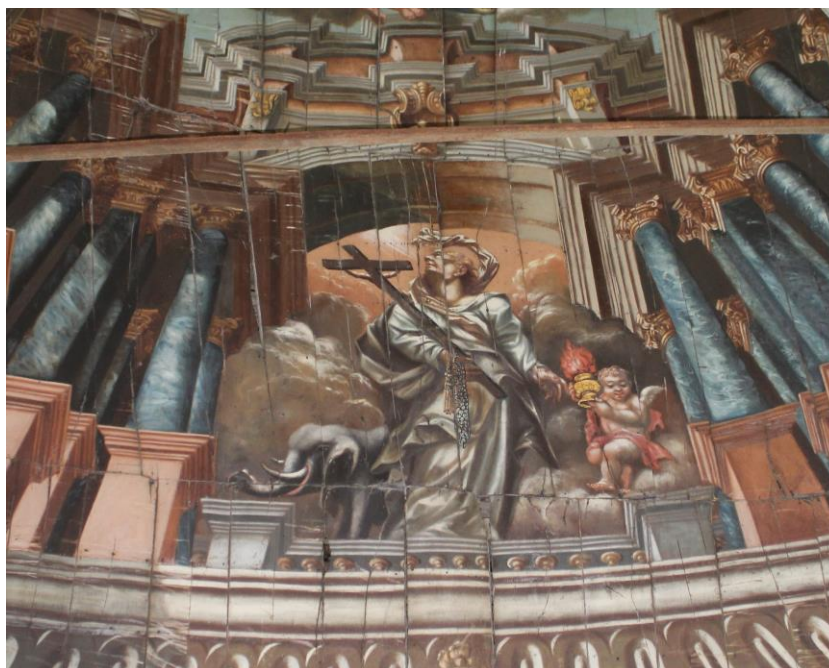


Figura 2 - São Bernardo de Claraval, pormenor do teto da igreja de São Bento, Bragança. Manuel Caetano Furtado, 1763. Fotografia de Mara Raquel Rodrigues de Paula.

Enquanto a imagem da Imaculada Conceição foi figurada em uma das extremidades do teto da igreja de Bragança, São Bernardo, forte defensor do culto mariano, foi representado em posição semelhante, na outra extremidade. O fundador da Ordem Cisterciense, jurou uma devoção muito forte e pessoal a mãe de Jesus, e com a ascensão cisterciense, dedicou todas as igrejas da Ordem a Nossa Senhora.¹³ Neste pormenor do conjunto de pinturas realizado por Furtado, acreditamos que o propósito do pintor, através do cruzamento dessas imagens, era destacar a devoção do santo em relação à Virgem Maria em suas mais diversas representações, inclusive a da Virgem sem máculas.

Atrás da silhueta do santo, que se confunde com as nuvens devido ao tom cinza do seu hábito, revela-se a imagem de um elefante. Se considerarmos as informações presentes no Fisiólogo e nos bestiários medievais, que apresentam os animais como símbolos de significações morais e religiosas, podemos supor que a presença deste animal remete principalmente para a virtude da castidade, além da capacidade de afastar o mal. O maior rival do elefante, seguindo algumas dessas obras, é o dragão, criatura mítica que incarna todas as forças do Mal, ameaça os homens pecadores, serve de atributo à Satanás e aos inimigos de Deus¹⁴. Na Bíblia, o dragão é mencionado em várias passagens. Em algumas delas, ele é a serpente, símbolo do mal, dos pecados capitais e de demônios¹⁵. Neste sentido, neste conjunto em análise, o elefante tem um duplo sentido moral: o de exaltar a qualidade da castidade imaculada da Virgem, da qual São Bernardo era devoto e pregar a sua crença na mediação de Maria em relação aos assuntos da fé cristã.

São Bernardo olha para cima em direção ao centro da composição. Com o braço direito, carrega uma pesada cruz e porta, deste mesmo lado, entrelaçado em seu punho, dois

¹³ DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOREAU, Michel. **La bible et les saints. Guide iconographique**. Paris: Flammarion, 1994, p. 62.

¹⁴ **El Fisiólogo. Bestiario Medieval**, ed. de Nilda Guglielmi, Madrid, Eneida, 2002. **Bestiario medieval**, ed. de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 4ª ed., 2008.

¹⁵ FRANCA, Vanessa Gomes, FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Considerações sobre a simbologia do dragão, do elefante, da pantera e da pomba em Le Bestiaire Divin, de Guillaume le Clerc**. Revista UEG, Pires do Rio, 2014, v. 9, n. 1, p.121-141, jan.- dez.

instrumentos de mortificação corporal: um chicote flagelante e um cilício. Assim como a extensa maioria dos santos mais piedosos do cristianismo, Bernardo de Claraval era defensor da prática de sacrificar a carne com penitências como forma de afastar os apetites da vida, salvando a sua alma imaculada para que possa padecer na eternidade santa.¹⁶

Alegorias dos continentes *versus* virtudes cardeais

Nas laterais do teto, encontram-se quatro figuras de interpretação iconográfica complexa. À primeira vista, trata-se, aparentemente, das alegorias das quatro virtudes cardeais.

A formulação das quatro virtudes cardeais tem origem em Platão e Aristóteles, a partir da argumentação sobre a natureza e o valor da virtude. Platão, a partir de Sócrates, discorre que a cidade bem fundada é aquela que é sábia, corajosa, temperante e justa. Já Aristóteles busca enquadrar essas virtudes numa procura do meio-termo. Para o filósofo, a virtude é uma disposição de caráter relacionada com a escolha e consistente numa mediania a qual é determinada por um princípio racional próprio do homem dotado de sabedoria prática. O debate sobre as virtudes morais permaneceu durante o período romano através de Cícero e Marco Aurélio e se estendeu até os teólogos cristãos tais como Gregório Magno, Tomás de Aquino, Santo Agostinho e Raimundo Lúlio¹⁷.

A Temperança é representada como uma mulher bem-vestida que segura um cavalo pelos freios, rodeada por diversas figuras humanas. Próximos ao ventre da mulher, dois anjos carregam uma cornucópia e um outro uma esfera celeste. Na parte inferior do conjunto, há uma cartela com os dizeres: “*SINT LUMBI VESTRI PRAECINCTI*”, uma passagem do Evangelho de S. Lucas, que pode ser traduzida como: “Estejam apertados os vossos cintos e acesas as vossas lâmpadas” (Lc 12, 35-59), ou seja, uma frase que se insere nas parábolas sobre a vigilância, que exorta os homens a estarem preparados para a vinda do “Filho do Homem” (Lc 12, 40). Cesare Ripa descreveu a alegoria da Temperança como uma senhora segurando uma rédea e um elefante por trás dela. Para Ripa, a rédea representa o sentido da temperança de refrear e moderar o apetite e as paixões desordenadas. Ainda de acordo com Ripa, a imagem do elefante está presente na alegoria desta virtude, pois quando este animal está acostumado com certa quantidade de carne, jamais se excede e mantém-se estritamente constante a essa quantidade.¹⁸ Neste sentido, o elefante que encontramos na imagem de São Bernardo no conjunto analisado acima, também remete a essa qualidade do animal, relacionando-o com o santo e dando sentido moral a necessidade da manutenção do comedimento e da moderação por parte dos cristãos.

¹⁶ RIBADENEIRA, Pedro de (1526 – 1611) **Vida de São Bernardo**. Disponível em: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1526-1611_Ribadeneira_P_Vida_de_Sao_Bernardo_\[1090-1153\]_PT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1526-1611_Ribadeneira_P_Vida_de_Sao_Bernardo_[1090-1153]_PT.pdf) [Consult. 14.7.2023].

¹⁷ DE SOUZA, Jonas Filipe Matos. **O Silmarillion, de J. R. R. Tolkien e as Virtudes Cardeais: Literatura Fantástica e Moral Cristã**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, p. 25.

¹⁸ RIPA, Cesare (1709). **Iconologia or moral emblems**. London: Benjamin Motte, 2018, p. 73.



Figura 3 - Temperança, RIPA, Cesare (1709), **Iconologia or moral emblems**. London: Benjamin Motte, p. 74.

Aprofundando um pouco o nosso olhar sobre a imagem da mulher bem-vestida representado no teto ilustrado da igreja de Bragança, podemos relacioná-la também com outra representação: a da alegoria da Europa. Esta relação se torna mais visível quando comparamos as outras três figuras que estão dispostas ao seu redor com atributos das alegorias dos quatro continentes. Dessa forma, apercebemo-nos de que parece ter havido uma intenção de agregar nesta pintura de teto, as imagens das alegorias das virtudes cardeais com a imagens das alegorias dos quatro continentes: Europa, Ásia, África e América.



Figura 4 - Temperança / Europa, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança – Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Figura 5 - Europa, Johann Gabriel Roth 1721, Neues Schloss, Kißlegg. Fresco. Fotografia: Marion Romberg, 2011

A imagem da Temperança apresenta uma forte semelhança com alguns dos atributos da alegoria da Europa.¹⁹ Baseado no modelo da alegoria à Europa de Cesare Ripa, a figura de Bragança é também uma mulher bem-vestida, sentada frontalmente entre duas cornucópias, repletas de plantas. Ela porta mantos coloridos esvoaçantes com uma coroa

¹⁹ ROMBERG, Marion. **Continent Allegories in the Baroque Age – A Database**. Journal18, Issue 5, 2018. DOI: 10.30610/5.2018.6. Disponível em: <https://www.journal18.org/2412>. [Consult. 14.7.2023]

dourada e cercada por inúmeros objetos que enfatizam sua erudição ou o talento para as artes. Um cavalo ou um touro, este referente ao mito da Europa, geralmente a acompanha. Furtado apossou-se do cavalo, normalmente retratado na alegoria da Europa, para acrescentar e ilustrar a rédea presente na representação da Temperança de Ripa, fazendo um cruzamento entre as duas alegorias. Essa intercessão apresenta-se bastante pertinente, pois, em sua essência, as quatro virtudes cardeais tencionam ser guias para a vida dos homens e aqui se diluem em representações dos espaços que cobrem toda a Terra. Esta relação torna-se ainda mais compreensível se considerarmos as palavras de Rábano Mauro, abade beneditino do século VIII:

O número quatro é próprio dos quatro Evangelhos, como diz Ezequiel (1, 4): “E no centro havia a semelhança de quatro animais”. O 4 também significa misticamente as virtudes dos santos: Prudência, Justiça, Fortaleza e Temperança; que, pela liberalidade de Deus, revigoram as almas dos santos. Daí que o Evangelho (Mc 8, 9) diga: “E os que comeram eram cerca de quatro mil pessoas. Em seguida, Jesus os despediu”. Quatro também diz respeito às quatro partes do mundo (os pontos cardeais) a partir das quais a Santa Igreja se reunirá.²⁰

Distribuídas nos outros cantos do teto, Furtado pintou ainda as alegorias às virtudes subsequentes. Ao lado da imagem que representa a dualidade Temperança/Europa, encontramos uma figura que parece representar outro cruzamento de alegorias: a Fortaleza e a alegoria ao continente americano. Trata-se da imagem de um soldado romano, adornado com uma coroa de louros, com lança em punho a lutar com um leão. O soldado aparece acompanhado de mais duas outras figuras de pele escura. Uma delas está agarrada à cabeça do leão e a outra, que porta um turbante, está de cabeça para baixo como se estivesse se equilibrando na cartela central que trás os seguintes dizeres: “VIM VI REPELLERE LICET” que, traduzido, significa “É lícito repelir a força com a força.” Este mote expressa um antigo princípio do direito romano: o da legítima defesa. Permite a quem sofre uma ofensa defender seus direitos com o uso da força, desde que a defesa seja proporcional à ofensa.²¹ Apesar desta máxima ter origem em Roma, durante o Período Moderno foi bastante usada como justificativa para o direito de resistência contra o poder tirânico dos imperadores. Embora obviamente inexistisse a intenção de fazer qualquer desses casos exercer uma influência direta na esfera política, isso não impediu que alguns teólogos radicais utilizassem essas várias justificativas para a violência privada a fim de legitimar atos de resistência política contra reis tirânicos.²² Ao mesmo tempo, esta máxima, no contexto em análise, pode estar relacionada ao propósito dos conquistadores europeus na ocasião da ocupação do Novo Continente, a América. Um dos princípios justificados pela conquista através da força imposta a diversas populações da América era a conversão forçada à fé cristã, entendida como uma “guerra justa”, com o bom propósito de levar aos “povos bárbaros” a fé nos “valores universais” da democracia e da liberdade.²³ Este princípio pode explicar, também, as semelhanças de representação deste guerreiro com a iconografia barroca de São Miguel Arcanjo, o

²⁰ FREITAS, S. P. R. Da “Grande Teoria da Beleza”: Harmonia como Ordem, Proporção, Número e Medida Objetiva. Revista Música Hodie, Goiânia, 2012, V.12 - n.1, p. 145.

²¹ LINTOTT, Andrew. *Violence in republican Rome*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 11.

²² SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 405.

²³ CARVALHO, Lucas Borges de. *Direito e barbárie na conquista da América indígena*. Revista da Faculdade de Direito UFPR, 2013. ISSN: 0104-3315, p. 2.

defensor dos povos e dos justos (Dn 12, 1), o chefe das milícias celestes que vence o mal e preside sobre toda a virtude humana. Por esta razão, na Época Moderna é sempre representado como um guerreiro, jovem e imberbe, vestindo armadura e empunhando uma lança (como é o caso) ou uma espada. A contaminação de iconografias é evidente nas soluções pictóricas escolhidas por Furtado para representar estas alegorias.

A América de Cesare Ripa é um guerreiro indígena, portando uma lança e arco e flecha. Manuel Furtado possivelmente fez um paralelo entre o soldado romano e a personificação da América interpretada como guerreira e caçadora. Esta irá converter-se na representação normativa da alegoria do novo continente após o seu descobrimento e exploração.



Figura 6 - América, RIPA, Cesare (1709) *Iconologia or moral emblems*. London: Benjamin Motte, p. 53.



Figura 7 – Fortaleza ou América, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança – Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula.



Figura 8 - América, Johann Gabriel Roth 1721, Neues Schloss, Kitzblegg. Fresco. Fotografia: Marion Romberg, 2011.

Do lado da Epístola, próximo ao altar-mor, segue-se a representação da Justiça, figura feminina, coroada com umas penas. Estas podem ser associadas a um dos seus atributos, a avestruz, símbolo da sua equidade, ou seja, pelo dever de aplicar a justiça a todos por igual. Seus olhos estão cobertos por um tecido fino e transparente, recordando que a

Justiça é cega para não ser corrompida, devendo ser o mais objetiva possível. Carrega na mão esquerda uma espada (alusiva à necessidade da força física para impor a sua vontade) e levanta a direita para uma luz divina que emerge de cima, recordando que o poder e a virtude da Justiça vem diretamente de Deus. A figura encontra-se assente sobre um camelo e, ladeando a cartela central, encontram-se dois homens, um jovem e um ancião presos pelos pés.

Na cartela lê-se: DECLINA A MALO ET FAC BONUM, uma passagem tirada do Salmo 34 que significa “Afasta-te do mal e pratica o bem” (Sl 34:15), um poema que discorre sobre o eterno velar dos justos por Deus. O Senhor protege-os dos malfeitores, livra-os das suas angústicas e “resgata a vida dos servos” pois os que nele confiam não serão condenados (Sl 34, 22), o que pode explicar a presença dos dois homens agrilhoados, um que volta o rosto para a Justiça e outro que o esconde com a mão. Como já observado, esta figura também carrega características sutis da alegoria do continente asiático. O cruzamento dessas representações, deu origem a esse personagem híbrido, que cobre os olhos como forma de demonstrar um dos mais importantes pilares da justiça, o da igualdade, resumido através da máxima da “justiça cega”, assente sobre o camelo, animal presente e representativo da alegoria do continente asiático.



Figura 9 - Justiça, RIPA, Cesare (1709)
Iconologia or moral emblems. London: Benjamin Motte, p. 47.



Figura 10 - Ásia, RIPA, Cesare (1709) Iconologia
or moral emblems. London: Benjamin Motte, p.
53.



Figura 11 - Justiça ou Ásia, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança –
Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula.



Figura 12 - Ásia, Johann Gabriel Roth 1721, Neues Schloss, Kitzblegg. Fresco. Fotografia: Marion Romberg, 2011.

O quarto conjunto de figuras compõe a dualidade Prudência/África. Esta figura bicéfala possui um rosto de uma mulher jovem e um outro de um homem maduro, barbado. O rosto jovem olha para o espelho que segura com a mão esquerda, uma solução inspirada diretamente na representação de Cesare Ripa desta Virtude. Segundo este autor, o princípio da Prudência é fundamental uma vez que, através dela, se alude às coisas do passado, organiza-se o presente e prevê-se o futuro. O que se olha ao espelho demonstra conhecimento de si mesmo, pois ninguém pode regular as suas ações sem conhecer os próprios defeitos. No braço direito, observa-se o corpo de uma serpente entrelaçada que fecha em circunferência o seu corpo, que aqui representa o esforço necessário para alcançar a Sabedoria, uma prerrogativa própria da Prudência. A posição em círculo recorda a imagem do Uroboros, que alude ao sentido interminável do tempo. Neste contexto em particular pode constituir, também, um dos atributos associados, por Ripa, ao continente africano, onde existem muitas serpentes venenosas²⁴. Inferiormente, há ainda duas figuras masculinas (a da direita com os pés atados e o da esquerda livre) que ladeiam a cartela com os dizeres: “AURIGA VIRTUTUM ET LUCERNA ANIME”, isto é, “Condutor das virtudes e luzeiro da alma”. A prudência é, perante a leitura da imagem, um guia da alma para as virtudes e plena Sabedoria.

²⁴ RIPA, Cesare. *Iconologia*. Roma, Apresso Lepido Facy, 1603, p. 336.



Figura 13 - Prudência ou África, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança – Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula.



Figura 14 - África, Johann Gabriel Roth 1721, Neues Schloss, Kitzblegg. Fresco. Fotografia: Marion Romberg, 2011.

O centro da composição

Coroando o teto da capela de Bragança, temos no centro da composição outros três conjuntos de figuras. Mais próximo à capela-mor, o patrono da Ordem beneditina, figura presente nos locais de maior dignidade das igrejas dos mosteiros da Ordem: São Bento. Furtado representou ali a ascensão do patriarca aos céus. Agraciado pelas maiores dignidades celestiais, Bento é carregado por dois anjos que seguram a sua mitra e seu báculo dourados, símbolos do seu papel de abade exercido durante a vida terrena.



Figura 15 – São Bento, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança – Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula.

Do lado oposto, Santa Escolástica, irmã de Bento, também ascende aos céus. Ela está rodeada por quatro figuras. Inferiormente, duas delas carregam um báculo dourado, representativo da autoridade abacial da santa. Do seu lado direito, uma personagem feminina de olhos vendados, carrega o cálice e a quarta figura traz em suas mãos uma âncora, atributo da salvação e da esperança²⁵.



Figura 16 - Santa Escolástica, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança – Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula.

No centro do teto, entre São Bento e Santa Escolástica, Fortuna pintou a Santíssima Trindade. Deus Pai, representado por um ancião corpulento vestido com uma túnica azul e assente sobre as nuvens, segura um cetro na mão direita. Jesus Cristo, representado por um jovem vestido com túnica vermelha, segura a cruz e aponta para o pai. Ao centro, o Espírito Santo é retratado como pomba. Todas as figuras deste conjunto estão cercadas por anjos e envoltos num resplendor de luz.

²⁵ CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1992, p. 67.



Figura 17 - Santíssima Trindade, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança –
Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula.

Considerações finais

A iconografia nos auxilia a interpretar os programas artísticos do século XVIII, tal como se verificou com a pintura do teto da igreja de São Bento de Bragança. Esta ciência parte de uma tradição imagética que tem suas origens na Antiguidade, percorre o período Medieval e chega ao Período Moderno como uma linguagem bastante forte e presente no cotidiano desse tempo. Para nós, hoje no século XXI, estes símbolos tornam-se pouco claros e daí a necessidade dessa revisitação às obras como forma de se reconstruir o pensamento moderno.

A pintura do teto da igreja de São Bento de Bragança é iconograficamente ainda mais complexa, uma vez que aparenta a fusão das alegorias das Quatro Virtudes Cardeais com a dos Quatro Continentes, numa mesma imagem. A contaminação de outras iconografias com as quais os artistas estavam bastante familiarizados está também presente, como é o caso da do soldado romano representado na Alegoria da Fortaleza, cuja iconografia se aproxima da do Arcanjo S. Miguel. As virtudes dinamizam um programa iconográfico que estreita a devoção à Imaculada Conceição, tão vivenciada nesta cronologia, à qual se associam os Santos fundadores São Bento, Santa Escolástica e São Bernardo, culminando ao centro com a representação da Santíssima Trindade. O conjunto pictórico evidencia um complexo trabalho de erudição, materializado num conjunto de representações que cruzam e fundem inúmeras fontes imagéticas, que foram adaptadas e reinterpretadas pelos comitentes /artistas. Demonstra, igualmente, o papel das ordens religiosas na difusão destes modelos e o modo como chegavam às terras mais distantes do nordeste português. As particularidades iconográficas e a conseqüente originalidade deste teto da igreja de São Bento de Bragança atesta, entre outras razões, o seu interesse patrimonial e deve servir também como estímulo para a sua proteção.

Bibliografia

ADBM-PRQ-MDR08-001-00003, Folha 135. Disponível em: <https://digitarq.adbgc.arquivos.pt/viewer?id=1307121> [Consult.16.6.2023].

AMARAL, Paula (2002); NOÉ, Paula (2008); SIPA (ed.) **Mosteiro de São Bento / Igreja de São Bento: SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico**, 2002 e 2008. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17282 [Consult.16.6.2023].

AZEVEDO, Carlos A. Moreira. **Iconografia da Imaculada Conceição: Novas interpretações e simbologia das ladainhas Loretanais**. Universidade Federal de Minas Gerais: Revista Imagem Brasileira, n.º 9, 2018.

Bestiario medieval, ed. de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 4ª ed., 2008.

CARVALHO, Lucas Borges de. **Direito e barbárie na conquista da América indígena**. Revista da Faculdade de Direito UFPR, 2013. ISSN: 0104-3315.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1992.

DIAS, Eva Sofia Trindade. **Invocações cistercienses nas igrejas dos mosteiros beneditinos portugueses**. In CARREIRAS, José Albuquerque (dir.) - Mosteiros Cistercienses. História, Arte, Espiritualidade e Património. Actas do Congresso realizado em Alcobaça nos dias 14 a 17 de Junho de 2012. Alcobaça: Jorlis Edições e Publicações, Tomo II, 2013.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOREAU, Michel. **La bible et les saints. Guide iconographique**. Paris: Flammarion, 1994.

El Fisiólogo. Bestiario Medieval, ed. de Nilda Guglielmi, Madrid, Eneida, 2002.

FRANCA, Vanessa Gomes, FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Considerações sobre a simbologia do dragão, do elefante, da pantera e da pomba em Le Bestiaire Divin, de Guillaume le Clerc**. Revista UEG, Pires do Rio, v. 9, n. 1, 2014, p.121-141, jan.- dez.

FREITAS, S. P. R.. **Da “Grande Teoria da Beleza”: Harmonia como Ordem, Proporção, Número e Medida Objetiva**. Revista Música Hodie, Goiânia, 2012, V.12 - n.1.

LINTOTT, Andrew. **Violence in republican Rome**. New York: Oxford University Press, 1999.

OSSWALD, Cristina. **A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica: a formação de um dogma**. Santa Beatriz da Silva. Congresso Internacional da Ordem da Imaculada Conceição, 2013.

RIBADENEIRA, Pedro de (1526 – 1611). **Vida de São Bernardo**. Disponível em: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1526->

1611,_Ribadeneira._P,_Vida_de_Sao_Bernardo_[1090-1153],_PT.pdf [Consult. 14.7.2023].

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Roma, Apresso Lepido Facy,1603.

RIPA, Cesare. **Iconologia or moral emblems**. London: Benjamin Motte, 1709, p. 73.

RODRIGUES, Luís Alexandre. **Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa**", ed. Porto: CEPESSE, 2008.

ROMBERG, Marion. **Continent Allegories in the Baroque Age – A Database**. Journal18, Issue 5, 2018. DOI: [10.30610/5.2018.6](https://doi.org/10.30610/5.2018.6). Disponível em: <https://www.journal18.org/2412>. [Consult. 14.7.2023]

SILVA, Heitor. **O fenómeno mudéjar no tardo gótico alentejano**. Dissertação de Mestrado em História da Arte Medieval. Lisboa: FCSH, Universidade de Lisboa, 2014.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOUZA, Jonas Filipe Matos de. **O Silmarillion, de J. R. R. Tolkien e as Virtudes Cardeais: Literatura Fantástica e Moral Cristã**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2018.

Arquitetas e Arquiteturas em panoramas latino-Americanos: uma análise através do conteúdo projetual

Mariana Alves Barbosa

Programa de Pós-graduação em arquitetura e urbanismo
Universidade Presbiteriana Mackenzie
b.alvesmariana@gmail.com

Ana Gabriela Godinho Lima

Programa de Pós-graduação em arquitetura e urbanismo
Universidade Presbiteriana Mackenzie
anagabriela.lima@mackenzie.br

Resumo: A pesquisa que originou este artigo foi realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, com o título "Arquitetas e arquiteturas em panoramas latino-americanos". O objetivo da pesquisa foi analisar a intersecção entre arquitetas e arquiteturas latino-americanas através do levantamento de edições de periódicos que retratam panoramas da arquitetura nesta região. Foram selecionados quatro periódicos de grande repercussão na mídia de arquitetura e urbanismo, publicados entre 2007 e 2016 na Espanha, Estados Unidos, Argentina e México. A análise comparativa desses periódicos, desde sua apresentação formal até a construção narrativa de seu conteúdo, evidencia como a relação desses dados constrói o espaço de intersecção entre esses exemplares e a figura das arquitetas autoras de projetos representativos das arquiteturas latino-americanas. A pesquisa envolveu a análise das cartas editoriais, que revelam a complexidade dos métodos e intenções da construção das publicações analisadas, além da análise dos conteúdos físicos, textuais e projetuais. Este artigo se concentra na abordagem do conteúdo projetual, pois é por meio dele que é possível identificar a existência de restrições ou padrões de seleção de trabalhos concebidos por arquitetas para integrarem os periódicos de arquiteturas panorâmicas latino-americanas, reforçando estereótipos canonizados que não representam a diversidade da produção arquitetônica na América Latina.

Palavras-chave: arquitetura, latino-americana, arquiteta, periódico, panorama.

Introdução

A dissertação "Arquitetas e arquiteturas em panoramas latino-americanos" é uma ramificação de uma pesquisa independente iniciada em 2018 que resultou no surgimento do Coletivo ARQTETATLAS dois anos depois. O objetivo inicial era pesquisar e divulgar projetos arquitetônicos contemporâneos concebidos por mulheres em todo o mundo, organizando os dados em forma de atlas. Desde o início, o trabalho contou com o suporte da Professora Ana Gabriela Godinho Lima, pioneira no debate sobre a mulher e o feminismo na arquitetura e urbanismo. Após um ano de pesquisa, houve uma pausa para avaliar a quantidade de informações coletadas e constatou-se que poucas arquitetas da América Latina estão presentes em acervos internacionais sobre mulheres na arquitetura¹. A pesquisa foi retomada em 2020 com a formação do Coletivo ARQTETATLAS, que contou com a colaboração de três arquitetas egressas do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie². O foco da pesquisa foi direcionado para a América Latina, com o objetivo de contribuir para a construção de acervos mais completos sobre a produção arquitetônica da região. O coletivo montou um acervo público disponível em seu site³, que foi bem recebido pelos estudantes de arquitetura em todas as ocasiões em que foi apresentado. A importância do espelhamento e da referência profissional, especialmente para as estudantes, impulsionou a continuidade desse trabalho. Desde então, tornou-se um hábito da pesquisadora buscar e revelar arquitetas que foram negligenciadas em publicações ou premiações, gerando a necessidade de utilizar métodos científicos para lidar com esses dados, de forma que possam efetivamente contribuir para a pesquisa e o ensino da arquitetura.

Em março de 2020, Ruth Verde Zein publicou o artigo "O vazio significativo do Cânon" na revista *V!rus*, no qual discutiu a estrutura canônica que orienta a narrativa da disciplina arquitetônica. Zein apresentou ferramentas metodológicas para revisões historiográficas, destacando a natureza controlada das narrativas. Sua pesquisa envolveu a análise de oito livros e catálogos sobre a arquitetura moderna brasileira em uma abordagem panorâmica⁴.

Com base na metodologia de Zein, esta pesquisa concentrou-se em quatro publicações periódicas influentes na área, que buscam retratar a arquitetura contemporânea latino-americana. O objetivo era analisar quanto e como o trabalho das arquitetas latino-americanas estava presente nessas edições panorâmicas. Como referencial teórico complementar, foi adotado o trabalho de Ana Gabriela Godinho Lima, pioneira na investigação das arquitetas latino-americanas, que frequentemente são apagadas das

¹ Como o caso do International Archive of Women in Architecture (IAWA), iniciado em 1985 como arquivo integrante do College of Architecture and Urban Studies da estadunidense Universidade Virginia Tech, cujo banco de dados conta com poucas arquitetas catalogadas de origem latino-americana, menos ainda brasileira, e um espaço ainda menor é oferecido para as profissionais contemporâneas.

² As arquitetas egressas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie que integram o Coletivo ARQTETATLAS são Mariana Alves Barbosa (2017), Juliana Trama (2016), Thaís Coelho (2017) e Amanda Tamburus (2019).

³ Cf: ARQTETATLAS. Página Inicial. Arqtetatlas, c2021. Disponível online em: www.arqtetatlas.com. Acesso em: Mai., 2023.

⁴ O artigo "O vazio significativo do cânon" mobilizou uma seleção de oito livros e catálogos sobre arquitetura brasileira moderna de abrangência panorâmica, sendo eles: Brazil Builds. Architecture new and old. 1652-1942, Goodwin, P. L. (1943); Latin America Architecture since 1945, Hitchcock, H. R. (1955); Modern Architecture in Brazil, Mindlin, H. E. (1956); Arquitetura moderna no Brasil (1969), Bruand, Y. (1981); Arquiteturas no Brasil 1900-1990, Segawa, H. (1997); Brasil: arquiteturas após 1950, Bastos, M. A. J.; Zein, R. V. (2010); Latin America in Construction, Bergdoll, B.; Comas, C. E. D.; Liernur, J. F.; Del Real, P. (org.) (2015); Infinito Vão. 90 anos de arquitetura brasileira, Serapião, F. Wisnik, G. (org.) (2019).

narrativas oficiais. Sua dissertação de mestrado, defendida em 1999 e publicada como livro em 2014, aborda a presença das mulheres na arquitetura da América Latina do século XX (LIMA, 2014). Além disso, sua tese de doutorado de Lima, defendida em 2004, analisa o desenvolvimento das ondas feministas na história e como elas contribuem para uma perspectiva feminista na arquitetura. A autora questiona a história tradicional da disciplina, que não considera a perspectiva das mulheres que também contribuíram para sua construção (LIMA, 2004).

Ambas as autoras apresentam ferramentas metodológicas para revisões historiográficas que foram aplicadas nesta pesquisa por meio da análise dos aspectos físicos das edições, das cartas editoriais, dos textos críticos e do conteúdo projetual. Pretendeu-se, assim, entender como as edições selecionam e veiculam obras arquitetônicas capazes de criar a cena latino-americana retratada por cada uma. Os periódicos mobilizados para esta pesquisa são revistas de tradição, com larga experiência em publicação e que se dispõem (ou são dispostas) na definição de debates e tendências sobre os temas que publicam. Esta pesquisa passa pelo impacto desses cenários na cultura arquitetônica e questiona suas lacunas, examinando como as mulheres são representadas nas edições selecionadas, se há padrões e quais são eles. O estudo buscou revelar trabalhos e posições de mulheres que muitas vezes não são evidenciados, ressaltando histórias que foram deixadas de lado ao longo do tempo.

Para compor um panorama objetivo das obras arquitetônicas da América Latina, foram levantadas diversas fontes, como livros, periódicos, catálogos, exposições, séries audiovisuais e premiações, publicadas entre 2001 e 2021. Inicialmente, foram identificadas 16 fontes, porém, devido às diferenças de discrepâncias entre os formatos, foi necessário selecionar apenas uma destas fontes para a pesquisa. Optou-se pelas edições periódicas, que eram mais facilmente acessíveis, escolhidas em função do reconhecimento de sua relevância pelo público especializado e contribuição para o campo arquitetônico, bem como a disponibilidade de seus conteúdos.

As edições selecionadas para o desenvolvimento da pesquisa foram: 2G Dossier. Iberoamerica. Arquitetura Emergente (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007), HARVARD DESIGN MAGAZINE. Architectures of Latin America (Harvard University Graduate School of Design, Cambridge, V.34, 2011), PLOT. América Latina – hoje (BRPLOT, Buenos Aires, V.24, Jun, 2015) e RADICAL: 50 Arquitecturas Latinoamericanas (Arquine, Cidade do México, 2016).

Metodologia

A abordagem dos exemplares envolveu três etapas: definição dos aspectos a serem analisados, documentação massiva dos dados e reconhecimento dos padrões de comportamento registrados. A análise de textos com base em dados foi um processo metodológico apresentado por Ana Estebán Maluenda em seu artigo "Algoritmos para a Arquitetura Moderna", que faz parte do livro "Revisões Historiográficas: arquitetura moderna no Brasil" organizado por Ruth Verde Zein (2022). Essa metodologia extrai informações de alta qualidade dos textos, verificando padrões e tendências por meio do aprendizado de padrões estatísticos. Essa análise pode identificar conhecimento que não existe em nenhum dos textos individualmente, mas que emerge quando se relaciona um conjunto deles (MALUENDA, 2022). A proposta metodológica também foi aplicada aos parâmetros de análise de cada edição, que foram investigados na pesquisa principal: a capa, a organização gráfica, o conteúdo textual e o conteúdo projetual.

A pesquisa utilizou análise textual e ferramentas narrativas para identificar a recorrência sistemática de uma figura canônica na arquitetura latino-americana. Os resultados revelaram que as arquitetas latino-americanas estão presentes nas autorias dos trabalhos considerados para essas publicações na medida que não ultrapassam a dezena dos 30%, tanto como autoras de textos quanto de projetos. É importante ressaltar que os resultados da pesquisa podem apresentar contradições, pois as afirmações textuais podem ser contraditas pelo projeto gráfico ou pela curadoria de projetos arquitetônicos, e vice-versa.

Parâmetros de investigação e critérios de interpretação

A pesquisa principal utilizou parâmetros de investigação que incluíram análises da capa, organização gráfica, conteúdo textual e conteúdo projetual das edições selecionadas. Neste artigo, o foco recai sobre o conteúdo projetual. A seleção dos projetos foi essencial para compor a cena da arquitetura contemporânea na América Latina. Foram feitas análises sobre a autoria, programa, ocupação, localização e ano de construção dos projetos. Esses critérios foram utilizados para interpretar o conteúdo projetual, especialmente em relação à presença de projetos concebidos por mulheres e à identificação de padrões.

Foi construída uma ficha de análise padrão para as edições analisadas, em que os dados extraídos foram organizados em forma de argumentos visuais, por meio de mapas e diagramas. Os resultados obtidos foram:

O conteúdo projetual nas edições panorâmicas

2G Dossier: Iberoamerica – arquitectura emergente

Foram identificados 32 projetos na edição panorâmica 2G Dossier, que destaca a arquitetura emergente na Iberoamérica, compreendida como a soma dos países latino-americanos e ibéricos. Os projetos foram avaliados e organizados de acordo com informações sobre o nome do projeto, escritório responsável, arquitetas e arquitetos sócios, cidade e país de localização, ano de execução, programa e ocupação coletiva ou unifamiliar. É importante ressaltar que este estudo não abordou a presença de mulheres em cargos de coordenação e gerenciamento, focalizando apenas mulheres que ocupam posições de liderança em processos de concepção de projeto. Além disso, observou-se que alguns projetos com autoria latino-americana não estão necessariamente localizados nessa mesma região.

No total de 32 projetos apresentados, oito foram concebidos por arquitetas, representando 21,8% da revista. As obras foram concebidas por arquitetas latino-americanas, exceto uma que teve coautoria da arquiteta portuguesa Celia Gomes, e que não foi considerada nesta pesquisa, uma vez que não faz parte do recorte geográfico proposto. Desse modo, foi identificado o total de sete projetos concebidos por arquitetas latino-americanas, sendo eles:

Nº	Projeto	Escritório	Profissionais	País (P)	Ano	Programa	Ocupação
1	Baño	Ana Rascovsky	Ana Rascovsky	Argentina	2004	Pavilhão residencial	Unifamiliar
2	Escola Telêmaco Melges	Una Arquitetos	Cristiane Muniz, Fabio Valentim, Fernanda Barbara e Fernando Viegas	Brasil	2004	Educacional	Coletivo
3	Casa na Barra do Sahy	Nitsche Arquitetos	Lua e Pedro Nitsche	Brasil	2002	Residencial	Unifamiliar
4	Casa Rivo	Pezo von Ellrichshausen	Mauricio Pezo, Sofía von Ellrichshausen	Chile	2003	Residencial	Unifamiliar
5	Casa Poli	Pezo von Ellrichshausen	Mauricio Pezo, Sofía von Ellrichshausen	Chile	2005	Residencial	Unifamiliar
6	Proyectos inflables	Pilar Echezarreta	Pilar Echezarreta	França	2004	Instalação	Coletivo
7	Entre espacios	Rozana Montiel	Rozana Montiel	México	2002	Instalação	Coletivo

Tabela 01: Projetos concebidos por arquitetas na edição 2G Dossier: Iberoamérica.

Fonte: Elaborado pela autora.

É importante notar que as arquitetas atuam de duas maneiras: individualmente, liderando seus próprios escritórios, ou em parceria com outros arquitetos ou arquitetas. Na amostra analisada, há duas configurações de escritórios: aqueles liderados de maneira solo por Rozana Montiel, Pilar Echezarreta e Ana Rascovsky, e aqueles em parceria com arquitetos, como Sofía von Ellrichshausen, Lua Nitsche, Cristiane Muniz e Fernanda Barbara. Os projetos identificados incluem três residências unifamiliares, duas instalações, uma escola e um pavilhão dentro de uma residência unifamiliar. Três dos sete projetos são de uso coletivo, enquanto os outros são espaços residenciais privados.

Por fim, a revista considerou nove países de origem das autorias dos projetos componentes de seu panorama, incluindo Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, México, Peru, Portugal e Venezuela. No entanto, apenas quatro desses países tiveram produções arquitetônicas lideradas por mulheres: Argentina, Brasil, Chile e México.

2G DOSSIER: IBEROAMERICA - ARQUITECTURA EMERGENTE

Editoração: Ariadna Cantis

Ano: 2007

País de publicação: Espanha

Panorama: Iberoamérica

Localização dos projetos: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Estados Unidos, Espanha, França, Itália, México, Peru, Portugal e Venezuela.

Total de obras na edição: 32

Obras concebidas por arquitetas latino-americanas: 7 - 21,8%

Total de arquitetas apresentadas pela edição: 7

Localização dos projetos de arquitetas latino-americanas:

Argentina, Brasil, Chile, México

ARGENTINA

[1] Baño, 2004, Ana Rascovsky

BRASIL

[2] Casa em la Baha do Sahy, 2002, Nitsche Arquitetos Associados / Lua

Nitsche

[3] Escuela Telémaco Melges, 2004, Una Arquitectos / Cristiane Muniz + Fernanda

Barbara

CHILE

[4] Casa Poli, 2005, Pezo Von Ellrichshausen / Sofia Von Ellrichshausen

[5] Casa Rivo, 2003, Pezo Von Ellrichshausen / Sofia Von Ellrichshausen

MÉXICO

[6] Entre Espacios, 2002, Rozana Montiel

[7] Proyectos Infiabiles (Paris), 2004, Pilar Echezattera*

* Pilar Echezattera é uma arquiteta nascida em Barcelona, Espanha, mas que vive e desenvolve sua trajetória no México. O projeto nº [7] foi instalado em Paris, França, mas foi identificado neste mapa no local de residência e trabalho da arquiteta.

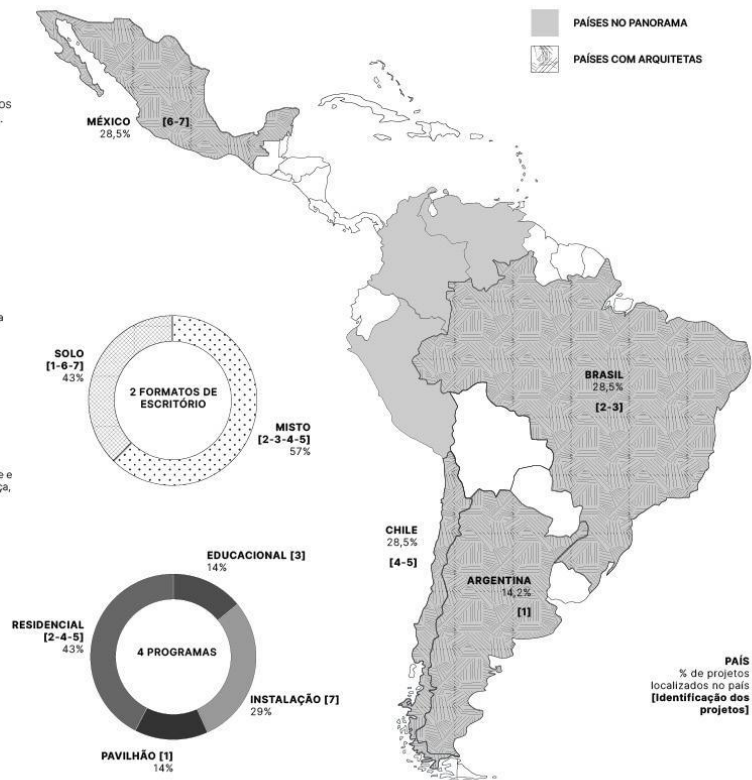


Figura 01: Ficha síntese do conteúdo projetual concebido por arquitetas na edição 2G Dossier: Iberoamérica - arquitetura emergente.

Fonte: Elaborado pela autora.

Harvard Design Magazine 34: Architectures of Latin America

Foram identificados 17 projetos na edição 34 da Harvard Design Magazine, que ofereceu uma visão panorâmica da arquitetura latino-americana. Os projetos apresentaram um padrão homogêneo de apresentação, garantindo igual acesso às informações e sem priorizar nenhum deles. Dos 17 projetos, sete tinham mulheres como autoras ou co-autoras. No entanto, em dois desses projetos, surgiram questionamentos sobre a autoria. No projeto *Studio* do escritório paraguaio Gabinete de Arquitectura, a autoria foi atribuída a Solano Benítez com Alberto Marinoni, Cristina Cabrera, Gabriela Torreani e Gloria Cabral, destacando o nome de Benítez. Essa grafia levantou dúvidas sobre o reconhecimento de co-autorias ou apenas a autoria de Benítez para o projeto *Studio*. No projeto *House in Santa Teresa*, não houve diferenciação ou indicação de hierarquia entre os nomes das autorias, embora o texto tenha começado identificando Angelo Bucci como o arquiteto responsável e os outros membros como equipe de projeto.

O debate sobre autoria de processos de concepção de projetos é um tema que merece uma pesquisa mais aprofundada. No entanto, é importante entender os padrões e exceções com que as autorias são atribuídas e apresentadas nas edições, especialmente no que diz respeito à participação das arquitetas na concepção dos projetos. Para esclarecer as autorias apontadas acima, foram consultadas fontes diversas. No caso do projeto *House in Santa Teresa*, o site do escritório SPBR⁵ credita a autoria exclusivamente a Angelo Bucci, além de citar a equipe de desenvolvimento de projeto, que inclui mais membros

⁵ Cf: SPBR. Casa em Santa Teresa. SPBR, c2023. Disponível online em: <https://spbr.arq.br/project/0402/>. Acesso em: Mai., 2023.

do que aqueles citados pela revista. Já no caso do *Studio*, projetado pelo Gabinete de Arquitectura, foi encontrado o esclarecimento no livro Solano Benítez (2012), publicado pela Editora Hedra em parceria com a Editora Escola da Cidade. Nesse livro, são apresentadas as fichas técnicas dos projetos, que identificam o mesmo projeto com autoria de Solano Benítez e Alberto Marinoni, sem mencionar outras coautoria e nem mesmo os membros colaboradores do projeto. Portanto, ambos os projetos não foram considerados para a amostragem de obras concebidas por arquitetas latino-americanas, resultando, então, em apenas cinco dos 17 projetos apresentados pela edição, número que representa 29,4% do total.

Nº	Projeto	Escritório	Profissionais	País (P)	Ano	Programa	Ocupação
1	Casa Ajjc	Tatiana Bilbao	Tatiana Bilbao	México	2010	Residência	Unifamiliar
2	Teatina-Quincha Shelter	Alexia León	Alexia León	Peru	2008	Pavilhão	Coletivo
3	Casa Cururo and its landscape	Teresa Moller & Associados / FG Arquitectos	Teresa Moller, Catalina Legameta, Chloe Brown, Rebecca Emmons, Javiera Jadue, Carolina Hollemart / Alfredo Fernández, Matias González, Constanza Hagemann	Chile	2005	Residência	Unifamiliar
4	Cien House	Pezo von Ellrichshausen	Mauricio Pezo / Sofia von Ellrichshausen	Chile	2011	Residência	Unifamiliar
5	Colombia 325	Triptyque	Greg Bousquet / Carolina Bueno / Olivier Raffaelli / Guillaume Sibaud	Brasil	2007	Comercial	Coletivo

Tabela 02: Projetos concebidos por arquitetas na edição HARVARD DESIGN MAGAZINE 34: Architectures of Latin America.

Fonte: Elaborado pela autora.

Além de poucos exemplares, há pouca diversidade programática entre os projetos selecionados, sendo a maioria composta por residências unifamiliares, juntas de um projeto comercial e um pavilhão experimental de abrigo em situações de emergência. Dois dos cinco projetos foram concebidos por escritórios liderados por mulheres solo, Tatiana Bilbao e Alexia León. Três projetos foram realizados em parcerias entre arquitetas e arquitetos, sendo eles o chileno Pezo von Ellrichshausen, o brasileiro Triptyque e a associação de dois escritórios para a concepção do projeto *Casa Cururo and its landscape*, são eles o escritório FG Arquitectos com Teresa Moller & Associados, este além de ser liderado por uma mulher solo, conta como uma equipe de desenvolvimento de projeto formada apenas por arquitetas. No total, seis arquitetas foram

apresentadas enquanto autoras de projetos: Tatiana Bilbao, Alexia León, Teresa Moller, Constanza Hagemann, Sofia von Ellrichshausen e Carolina Bueno. As arquiteturas são provenientes de nove países, mas apenas quatro países têm projetos com a participação destas arquiteta.

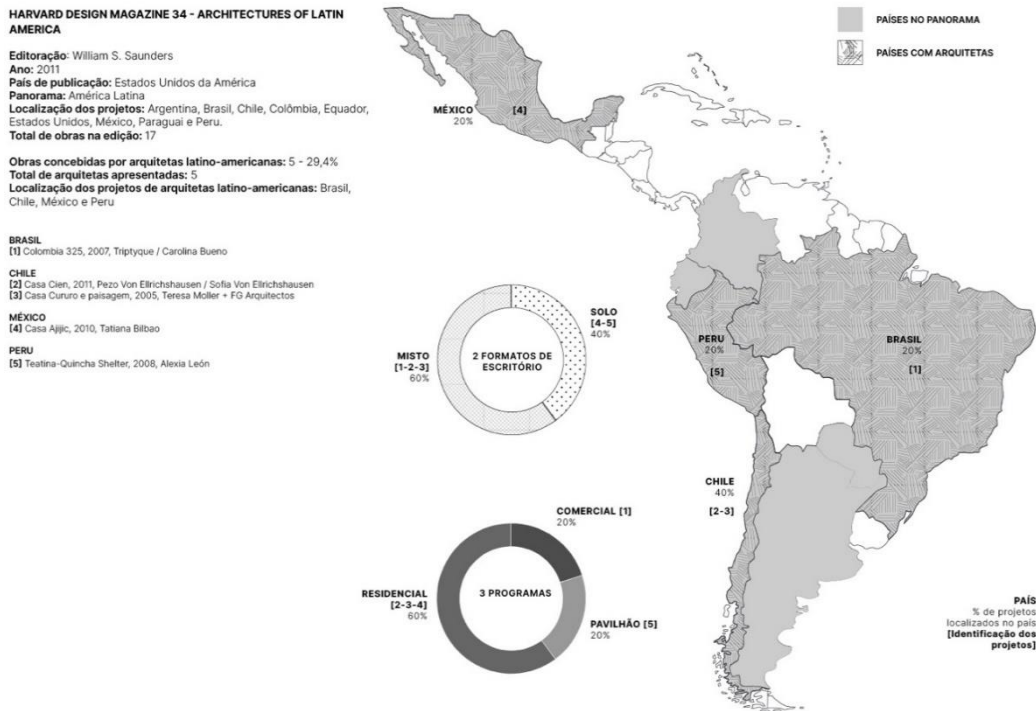


Figura 02: Ficha síntese do conteúdo projetual concebido por arquitetas na edição HARVARD DESIGN MAGAZINE 34: Architectures of Latin America.

Fonte: Elaborado pela autora.

PLOT 24: América Latina – Hoje

Foram identificados 47 projetos arquitetônicos na edição PLOT 24, divididos em dois formatos de apresentação. O primeiro formato mencionava apenas as informações básicas dos projetos, acompanhadas de uma única fotografia, como exemplos das categorias criadas pela revista para organizar a produção latino-americana elencada para a edição. No entanto, em alguns casos, apenas os nomes dos escritórios foram mencionados como a autoria dos projetos, sem mencionar os profissionais responsáveis pelo processo de concepção. Isso resultou na falta de identificação de diversas arquitetas autoras de projetos cujos nomes não foram revelados através do título de seus escritórios. Já no segundo formato, foram apresentados 12 projetos detalhadamente, com a apresentação da ficha técnica completa, além de diversos materiais gráficos, como fotografias e desenhos.

Dentre os todos os projetos apresentados, 14 deles têm pelo menos uma arquiteta latino-americana como autora, o que corresponde a uma seleção de 29,7% dos projetos. No entanto, quando analisamos apenas os projetos que tiveram seus conteúdos detalhados, essa porcentagem cai para 25%, tratando-se de apenas 3 dos 12 projetos detalhados pela edição. Por outro lado, quando consideramos apenas os projetos mencionados, onde estão aqueles que nem sempre apresentam os nomes das arquitetas autoras, a porcentagem é maior, chegando a 31,4%, com 11 dos 35 projetos mencionados com autoria de arquitetas latino-americanas. No total, foram apresentadas 13 profissionais com trabalhos

selecionados dentre os projetos mencionados e detalhados. Abaixo estão as identificações dessas profissionais:

Nº	Projeto	Formato	Escritório	Profissionais	País (P)	Ano	Programa	Ocupação
1	Casa Cien	Mencionado	Pezo Von Ellrichshausen	Sofia von Ellrichshausen*	Chile	2011	Residencial	Unifamiliar
2	Casa Lyp	Mencionado	Estudio BaBo	Marit Stabell*	Argentina	2011	Residencial	Unifamiliar
3	Jardín Infantil Carpinelo	Mencionado	CTRLG	Viviana Peña / Catalina Patiño*	Colômbia	2012	Escolar	Coletivo
4	Centro de reabilitação infantil Teletón	Mencionado	Gabinete de arquitectura – Solano Benítez	Gloria Cabral*	Paraguai	2010	Saúde	Coletivo
5	Cartas de mulheres	Mencionado	Al Borde	Marialuisa Borja*	Equador	2012	Instalação	Coletivo
6	La Tallera Siqueiros	Mencionado	Frida Escobedo	Frida Escobedo	México	2012	Corporativo	Coletivo
7	Jujuy Redux	Mencionado	P-A-T-T-E-R-N-S / MSA	Georgina Huljich*	Argentina	2012	Residencial	Coletivo
8	Pavilhão da humanidade	Mencionado	Carla Juaçaba / Bia Lessa	Carla Juaçaba	Brasil	2012	Pavilhão	Coletivo
9	Centro Cívico Bicentenário	Mencionado	GGMPU Lucio Morini	Sara Gramática*	Argentina	2012	Cultural	Coletivo
10	Lygia Pape	Mencionado	Rizoma Arquitetura	Maria Paz*	Brasil	2010	Pavilhão	Coletivo
11	Casa Ventura	Mencionado	Tatiana Bilbao SC	Tatiana Bilbao / Catia Bilbao	México	2012	Residencial	Unifamiliar
12	Centro de interpretação científica Pavilhão Céu e Terra	Detalhado	GGMPU Lucio Morini	Sara Gramática	Argentina	2015	Cultural	Coletivo
13	Faculdade de economia e empresa universidade Diego Portales	Detalhado	HEVIA DUQUE MOTTA MANZI	+ Gabriela Manzi Zamudio	Chile	2013	Escolar	Coletivo
14	Casa Guna	Detalhado	Pezo von Ellrichshausen	Sofia von Ellrichshausen	Chile	2014	Residencial	Unifamiliar

Tabela 03: Projetos concebidos por arquitetas na edição PLOT 24: América Latina - Hoje.

Fonte: Elaborado pela autora.

* O nome destas arquitetas não foram apresentados pela edição, restringindo a autoria dos projetos apenas ao nome de seus escritórios que não são capazes de identificar a participação de mulheres enquanto autoras dos projetos.

Os programas observados neste periódico ganham maior diversidade conforme pode ser percebido acima, porém, mantêm o uso residencial como maior parte dos projetos

selecionados concebidos por arquitetas, apesar de prevalecer aqueles cuja ocupação se dá de maneira coletiva. A edição como um todo levou em consideração projetos arquitetônicos dispostos em 10 países, no entanto, apenas sete desses países têm projetos concebidos por mulheres, que são Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, México e Paraguai.

Na seleção apresentada pela PLOT podemos observar três formatos de atuação das arquitetas: solo, equipe feminina e escritórios mistos. Algumas arquitetas, como Viviana Peña e Catalina Patiño, atuam em equipe feminina, enquanto outras, como Tatiana Bilbao, Carla Juacaba e Frida Escobedo, atuam como líderes solo de seus escritórios. Já a maioria das arquitetas, como Sofia von Ellrichshausen, Gabriela Manzi Zamudio, Sara Gramática, Marialuisa Borja, Maria Paz, Georgina Huljich e Gloria Cabral, dividem a liderança de seus escritórios com outros arquitetos.

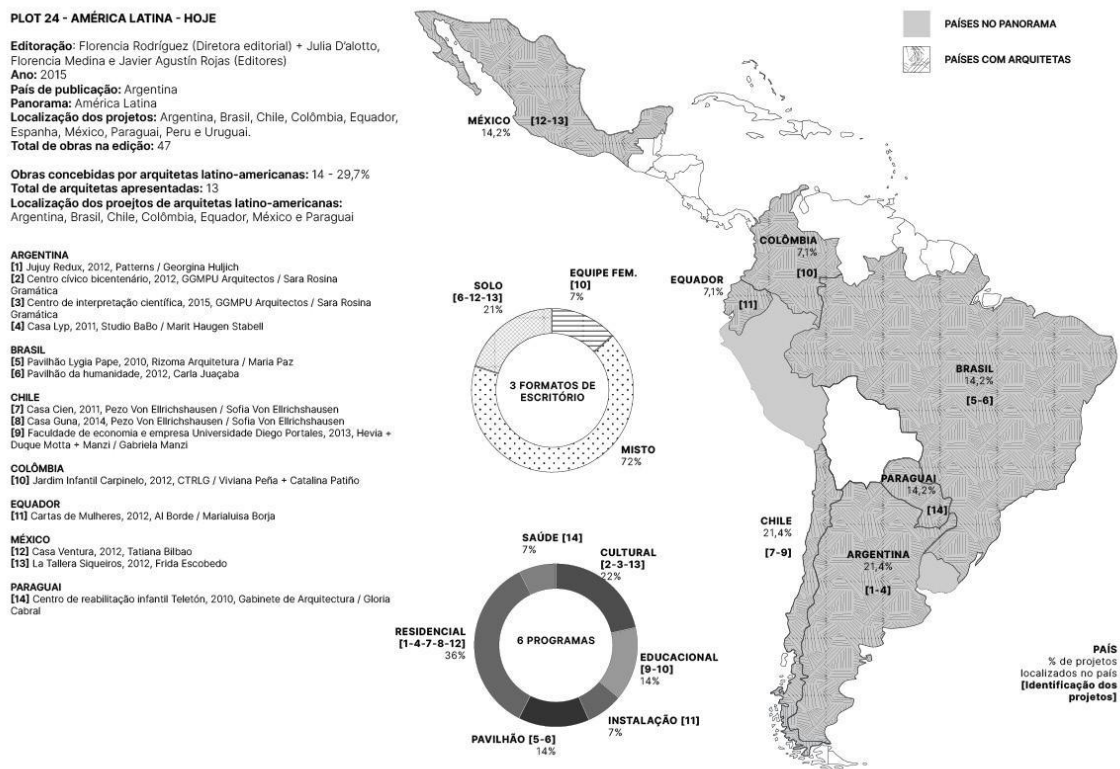


Figura 03: Ficha síntese do conteúdo projetual concebido por arquitetas na edição PLOT 24: América Latina - Hoje.

Fonte: Elaborado pela autora.

ARQUINE: RADICAL - 50 Arquitecturas latinoamericanas⁶

Conforme anuncia o título da edição, foram selecionados 50 projetos arquitetônicos para formar o panorama latino-americano pretendido, ressaltando-se que neste caso foram escolhidas obras de caráter público e concebidas, preferivelmente, por equipes coletivas de projetos.

Dos 50 projetos apresentados, mais da metade foram desenvolvidos por uma ou mais arquitetas, com o total de 27 projetos, ou 54%, o caso de exceção que ultrapassa a dezena dos 30% não ultrapassada pelas demais edições. Isso chama a atenção, pois destaca a presença significativa de mulheres quando se consideram os processos coletivos de concepção. Essa seleção permite discutir a visibilidade das arquitetas que fazem parte de equipes, muitas vezes esquecidas quando se fala sobre mulheres na arquitetura, priorizando-se frequentemente mulheres com atuação solo.

A edição apresenta 31 profissionais de 10 nacionalidades diferentes, conforme destacadas abaixo:

Nº	Projeto	Escritório	Profissionais	País (P)	Ano	Programa	Ocupação
1	Instituto Modelo del Sur	Esteban-Tennenbaum Arquitectos	Javier Estebán / Romina Tennenbaum	Argentina	2010	Educacional	Coletivo
2	Pabellón de Humanidades	Carla Juaçaba	Carla Juaçaba	Brasil	2012	Pavilhão	Coletivo
3	Centro Cultural de la Estación Red Bull	Triptyque	Gregory Bousquet / Carolina Bueno / Guillaume Sibaud / Olivier Raffaelli	Brasil	2013	Cultural	Coletivo
4	Hotel Awasi Patagonia	Felipe Assadi + Francisca Pulido	Felipe Assadi / Francisca Pulido	Chile	2014	Hotel	Coletivo
5	Facultad de Economía y Empresa, Universidad Diego Portales	RHGH + Duque Motta & AA + Gabriela Manzi	Rafael Hevia / Rodrigo Duque Motta / Gabriela Manzi	Chile	2013	Educacional	Coletivo
6	Parque Cultural Valparaiso	HLPS Arquitectos	Jonathan Holmes / Martín Labbé / Carolina Portugueis / Osvaldo Spichiger	Chile	2011	Cultural	Coletivo
7	Hotel Punta Sirena	WMR Arquitectos	Felipe Wedeles / Jorge Manieu / Macarena Rabat	Chile	2014	Hotel	Coletivo
8	Museo de Arte Moderno de	CTRL G + 51-1	Catalina Patiño / Viviana Peña /	Colômbia	2015	Cultural	Coletivo

⁶ Esta análise é uma exceção por não abordar um periódico exatamente. Trata-se de uma publicação bibliográfica da editora ARQUINE, que se consolidou fundamentalmente através de seu periódico. Compreendeu-se a influência da produção da revista sobre projetos editoriais bibliográficos da editora, especialmente aqueles que tratam de panoramas de obras. O formato físico e a organização do conteúdo de publicação também se aproximam ao formato convencional de periódicos, entendendo-se, assim, uma íntima semelhança deste exemplar com os demais analisados.

	Medellín		César Becerra / Manuel de Rivero / Fernando Puente Arnao				
9	Parque Educativo Vigía del Fuerte	Herrera, Valencia, Maya, Serna	Diana Herrera / Mauricio Valencia / Farhid Maya / Alejandro Serna	Colômbia	2014	Esportivo	Coletivo
10	Beneficiadero Comunitário de Café	Agenda – Agencia de arquitectura Camilo Restrepo	Camilo Restrepo Ochoa / Juliana Ramírez / Julián Salazar / Paulina Vargas / Amália Ramírez / Juan José Arbeález	Colômbia	2016	Centro comunitário	Coletivo
11	Las Tres Esperanzas	Al borde	David Barragán / Pascual Gangotena / Marialuisa Borja / Esteban Bonavides	Equador	2014	Educacional	Coletivo
12	Capilla Cardedeu	EMC Arquitectura	Eva Hinds	El Salvador	2012	Religioso	Coletivo
13	Palenque Mezcales Milagrito	Ambrosi Etchegaray	Jorge Ambrosi / Gabriela Etchegaray	México	2014	Industrial	Coletivo
14	Levering Trade	Atelier ARS	Alejandro Guerrero / Andrea Soto	México	2014	Industrial	Coletivo
15	Jardín Botánico de Culiacán	Tatiana Bilbao	Tatiana Bilbao	México	2012	Parque	Coletivo
16	Plaza Andaro	Cano Vera Arquitectura	Juan Carlo Cano / Paloma Vera	México	2013	Comercial	Coletivo
17	La Tallera	Frida Escobedo	Frida Escobedo	México	2012	Cultural	Coletivo
18	Colegio Montessori Mazatlán	Estudio Macias Peredo + EPArquitectos	Salvador Macias Corona / Magui Peredo Arenas / Erick Pérez Páez	México	2016	Educacional	Coletivo
19	Cancha	Rozana Montiel Estudio de Arquitectura	Rozana Montiel / Alin V. Wallach	México	2015	Esportivo	Coletivo
20	Casa de Madera	S-AR	César Guerreo / Ana Cecilia Garza / Carlos Flores / María Sevilla	México	2012	Pavilhão	Coletivo

21	Centro de rehabilitación Infantil Teletón	Gloria Cabral	Solano Benítez / Gloria Cabral / Alberto Marinoni / Xitna Cabrera / Gabriela Torreani	Paraguay	2010	Saúde	Coletivo
22	Escuela em Chuquibambilla	Afonso, Bosch, Maccaglia	Paulo Afonso, Borja Bosch, Ignacio Bosch, Marta Maccaglia	Perú	2013	Educacional	Coletivo
23	Ecuela Santa Elena de Piedritas	Taller Cotidiano	Elizabeth Añaños / Carlos Restrepo	Peru	2013	Educacional	Coletivo
24	Capilla de la Piedra	Nómena Arquitectura	Moris Fleischman / Diego Franco / Hector Loli / Jorge Sánchez / Ximena Alvarez	Peru	2010	Religioso	Coletivo
25	Conselho Regional de Engenharia e Agronomia do Estado da Paraíba	MAPA	Luciano Andrades / Matías Carballal / Rochelle Castro / Andrés Gobba / Mauricio Lopes / Silvio Machado	Brasil	2012	Institucional	Coletivo
26	Nave Multiprograma	LAB.PRO FAB	Alejandro Haiek Coll / Eleanna Cadalso	Venezuela	2007	Cultural	Coletivo
27	Pavimento y drenaje del Bulevar de Sabana Grande	Enlace Arquitectura Elisa Silva	Elisa Silva	Venezuela	2011	Urbano	Coletivo

Tabela 04: Projetos concebidos por arquitetas na edição RADICAL: 50 Arquitecturas latinoamericanas.
Fonte: Elaborado pela autora.

A seleção de projetos priorizou obras públicas, portanto o programa residencial foi excluído desta amostragem. Assim, identificaram-se projetos de temas diversos, como educação, cultura, hotelaria, parques, indústria, esportes, pavilhões, entre outros. A maioria dos projetos foi desenvolvida por equipes mistas de arquitetos e arquitetas, enquanto uma minoria foi concebida por arquitetas solo. É interessante notar que nenhum projeto foi desenvolvido exclusivamente por equipes femininas. Os projetos selecionados estão em 13 países diferentes, mas apenas 11 desses países contaram com projetos de arquitetas. Ressalta-se que o Uruguai foi incluído na seleção, mesmo não tendo projetos localizados lá, devido ao projeto Conselho Regional de Engenharia e Agronomia do Estado da Paraíba, localizado no Brasil, mas concebido pelo escritório uruguaio MAPA.

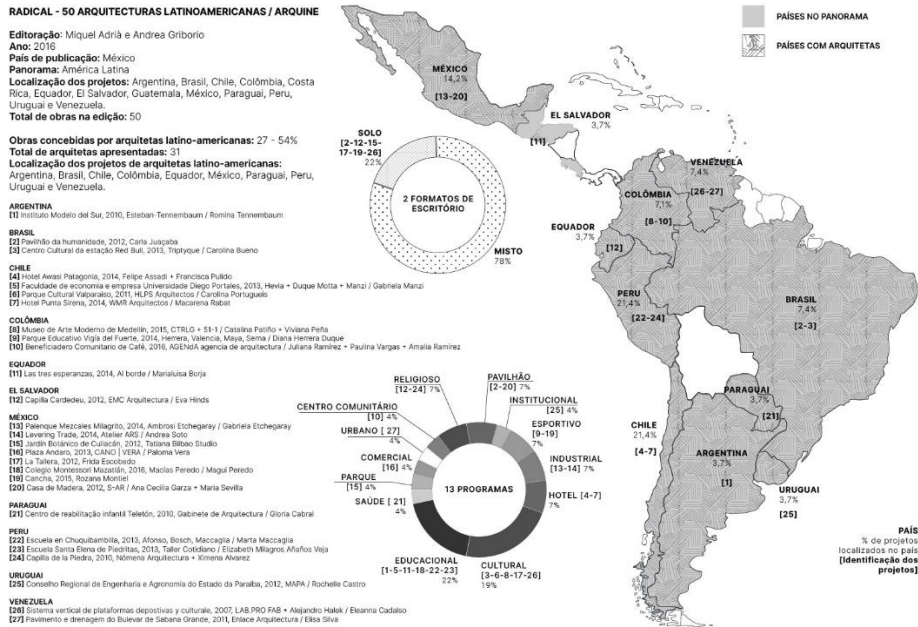


Figura 04: Ficha síntese do conteúdo projetual concebido por arquitetas na edição RADICAL: 50 arquitecturas latinoamericanas.
 Fonte: Elaborado pela autora.

Considerações finais

As quatro edições do estudo apresentam um total de 146 projetos arquitetônicos em 18 países. Destes, 54 foram concebidos por arquitetas, mas quando consideramos apenas as arquitetas latino-americanas, esse número reduz para 53. A maioria dos projetos concebidos por arquitetas está concentrada no Chile, Argentina e México, e estão distribuídos em 16 categorias de programa, sendo as três maiores: residenciais, educacionais e culturais.

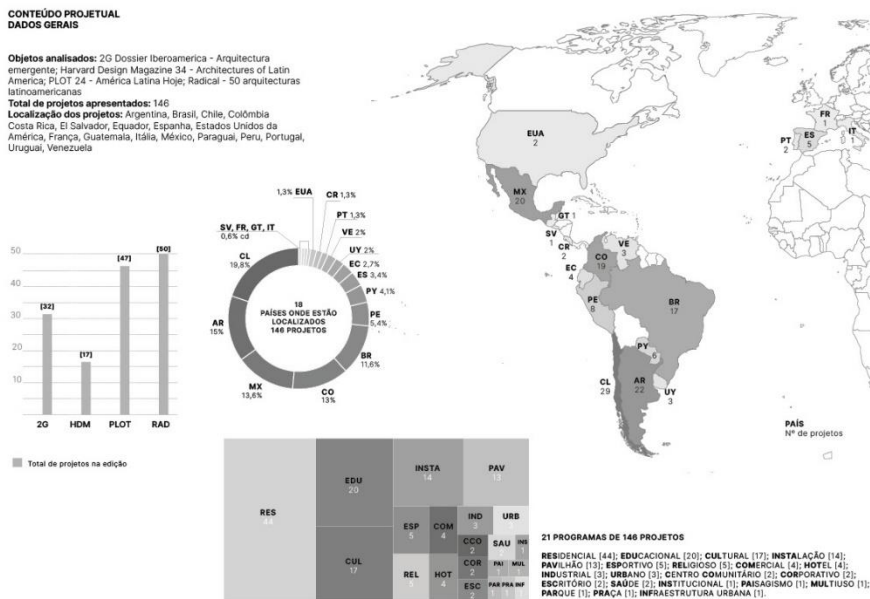


Figura 05: Ficha síntese do conteúdo projetual completo identificado em todas as edições analisadas.
 Fonte: Elaborado pela autora.

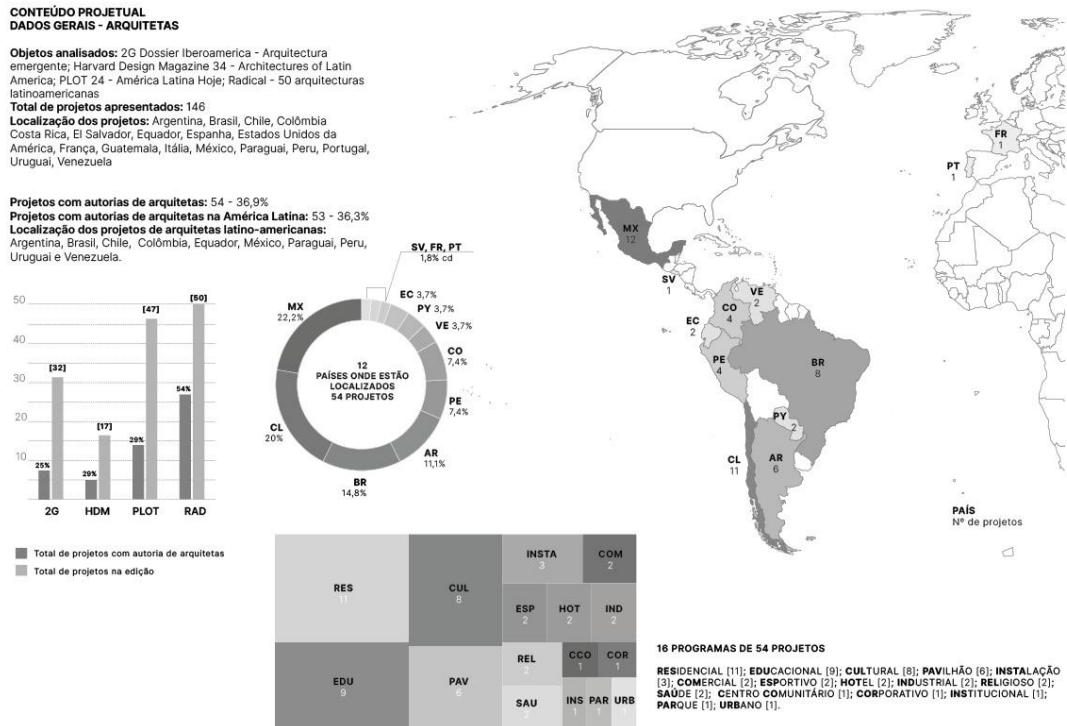


Figura 06: Ficha síntese do conteúdo projetual concebido por arquitetas identificado em todas as edições analisadas.

Fonte: Elaborado pela autora.

Destaca-se o escritório chileno Pezo von Ellrichshausen, composto por Maurizio Pezo e Sofía von Ellrichshausen, que foi amplamente exaltado em todas as edições analisadas. Mesmo quando não foi mencionado nos projetos em si, como no caso da RADICAL, que não possuía obras de caráter público na época da publicação daquela edição, o escritório foi mencionado ao longo do texto. Cinco de suas obras foram consideradas para a construção de três dos quatro periódicos analisados nesta pesquisa. A associação entre Maurizio Pezo e Sofía von Ellrichshausen levantou o debate sobre a configuração mista dos escritórios responsáveis pelos projetos selecionados. Dos 54 projetos concebidos por arquitetas, 70% foram desenvolvidos por escritórios mistos, que envolvem a colaboração entre arquitetas e arquitetos. Essa associação pode variar, desde uma equipe com várias pessoas até uma dupla formada por um casal de arquitetos.

O desproporcionalmente menor reconhecimento das arquitetas é evidenciado pela limitada participação das mulheres nas edições estudadas, tanto em termos de conteúdo projetual quanto textual, que ficou em torno de apenas 30%. Além disso, em alguns casos, percebeu-se a omissão das parceiras de arquitetos em projetos conjuntos. Um exemplo disso é o projeto do Centro de Reabilitação Infantil Teletón, onde a coautoria de Gloria Cabral não foi mencionada pela revista PLOT 24, enquanto seu então sócio e marido Solano Benítez, recebeu destaque.

O estudo também levantou reflexões sobre a escolha de projetos representativos da arquitetura latino-americana. As arquiteturas selecionadas para compor as publicações evidenciam ter sido avaliadas de acordo com critérios de qualidade arquitetônica que geralmente excluía produções de mulheres, pessoas pretas, pardas e indígenas, assim como projetos destinados a pessoas de baixa renda. Por outro lado, as produções de

arquitetos que se encaixavam no estereótipo do "arquiteto genial" pareciam ser constantemente preferidas.

Por fim, este trabalho não busca esgotar o assunto, mas contribuir com a difusão de novas pesquisas que abordem o vasto conteúdo de periódicos a partir de diferentes pontos de vista que possam vir a expandir a pesquisa apresentada aqui.

Bibliografia

2G Dossier. Iberoamerica. Arquitetura Emergente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

ADRIÀ, Miquel. GRIBORIO, Andrea. (Orgs.). **RADICAL: 50 Arquitecturas Latinoamericanas**. Cidade do México: Arquine, 2016.

FREITAS, Anderson; HERÉNU, Pablo (orgs.) – **Solano Benítez**. São Paulo: Hedra; Editora da Cidade, 2012.

Harvard Design Magazine. **Architectures of Latin America**. Cambridge: Harvard University Graduate School of Design, V.34. 2011.

LIMA, Ana Gabriela Godinho – **Arquitetas e arquiteturas na América Latina do Século XX**. São Paulo: Altamira Editorial, 2014.

LIMA, Ana Gabriela Godinho – **Reverendo a história da arquitetura: uma perspectiva feminista**. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2004. 179f. Tese de Doutorado.

MALUENDA, Ana Estebán – Algoritmos para a Arquitetura Moderna. In: ZEIN, Ruth Verde (Org.). **Revisões historiográficas: arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2022, p.37-45.

PLOT. **América Latina – hoje**. Buenos Aires: Piedra, papel y tijera, V.24. Jun, 2015.

ZEIN, Ruth Verde – O vazio significativo do cânon. **V!RUS**, n. 20, São Carlos, 2020. [Consult. 31 May 2023]. Disponível em WWW: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=4&item=1&lang=pt>>. ISSN 2175-974x.

ZEIN, Ruth Verde (Org.) – **Revisões historiográficas: arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2022.

Elementos Historiográficos Estruturantes. O sujeito que posiciona e os balizadores numéricos que movimentam sete narrativas da história da arquitetura

Taís de Carvalho Ossani

Universidade Presbiteriana Mackenzie (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo)
tais.c.ossani@gmail.com

Ruth Verde Zein

Universidade Presbiteriana Mackenzie (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo)
rvzein@gmail.com

Ana Esteban Maluenda

Universidade Politécnica da Madrid (Departamento de Composição Arquitetônica)
ana.esteban.maluenda@upm.es

Resumo: Este artigo apresenta trechos do conteúdo da tese de doutorado da autora, defendida na Universidade Mackenzie no 2º semestre de 2022 com período de mobilidade acadêmica na Universidade Politécnica de Madrid¹. A pesquisa apresenta a demonstração da hipótese que identifica a existência de alguns elementos estruturantes em sete narrativas bibliográficas publicadas no século XX. Tais publicações compreendem uma seleção de maior ocorrência de livros de história da arquitetura, presentes em um recorte de bibliotecas de universidades públicas brasileiras. A hipótese demonstrada identifica a presença de dois elementos estruturantes, o sujeito e os balizadores numéricos, e faz uma leitura crítica a respeito do objeto arquitetura nesse panorama que o retrata como conhecimento escrito. É uma pesquisa no campo disciplinar da historiografia arquitetônica, com aporte das disciplinas da teoria e da crítica. Tem como método a junção de argumentos interpretativos aliado a dados numéricos representados graficamente, algo recorrente no estudo das humanidades digitais, do qual esta tese também se aproxima.

Palavras-chave: narrativa; estrutura; teoria; arquitetura; historiografia.

¹ A pesquisa mais ampla refere-se à: Ossani, Taís. **Elementos Historiográficos Estruturantes**: o sujeito que posiciona e os balizadores numéricos que movimentam sete narrativas da história da arquitetura. 2022. Tese (Doutorado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2022. Orientação da professora Dra. Ruth Verde Zein e Coorientação da professora Dra. Ana Esteban Maluenda com período de mobilidade acadêmica na Universidade Politécnica de Madrid (bolsa Capes-Print nº processo: 88887.583996/2020-00 do Programa CAPES-PRINT). Disponível on-line (<https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/30575>).

Introdução

Este artigo apresenta um recorte da tese de doutorado da autora, que tem como tema o estudo das estruturas narrativas de uma seleção de livros de história da arquitetura. Seu objetivo é demonstrar a existência, nessas publicações, de elementos estruturantes capazes de colocar em uma certa ordem o conhecimento reunido no livro, como objeto físico publicado. Essa hipótese surge da intenção de elucidar como o registro do conhecimento escrito sobre o objeto arquitetura está representado e parte da sua relevância como instrumento de referência na conformação desse campo de estudo. Justifica-se também, num contexto mais individual da pesquisadora-autora e professora, nas suas inquietações sobre o ensino da História nos cursos de Arquitetura e Urbanismo, e do desconforto face à utilização acrítica dos livros como manuais verídicos sobre o passado.

Tem como aporte teórico as referências posteriores aos anos 1960, nas quais os discursos míticos passam a ser objeto de análise e crítica, e os relatos históricos passam a ser percebidos como interpretações. O termo história passa a dividir sua identificação nas publicações com o termo narrativa e a objetividade da disciplina da história é questionada, através da percepção da subjetividade do sujeito e da linguagem. Como referência teórica principal está o historiador norte-americano Hayden White e suas publicações: *Meta-História* (1973), *Trópicos do Discurso* (1978), *O Conteúdo da Forma* (1987) e *a Ficção da Narrativa* (2010). Além de outros pesquisadores, em grande parte norte-americanos e ingleses, que percebem a história como uma aproximação do passado, como nas publicações dos historiadores Alun Munslow e Keith Jenkins.

No campo da historiografia arquitetônica esta pesquisa apoia-se, principalmente, nas publicações de Panayotis Tournikiotis e Anthony Vidler, *The Historiography of Modern Architecture* (1999) e *Histories of immediate present: inventing architectural modernism* (2008), respectivamente. Tais publicações serviram de referência para construção de um aporte específico ao objeto desta pesquisa, interligando a disciplina da história ao objeto arquitetura, numa reflexão conceitual e prática. Além desses autores, esta pesquisa elabora gráficos e interpretações, cuja referência se apresenta nos estudos em Humanidades Digitais, em especial no autor Juan Pablo Bonta, em seu livro *American Architects and Texts*. No Brasil, os referenciais desse campo de estudo estão presentes nas publicações dos arquitetos Ruth Verde Zein, Fernando Vázquez e Gustavo Rocha-Peixoto.

Para demonstrar a hipótese levantada, o método construído por esta pesquisa está organizado em três momentos. O primeiro momento estabelece os parâmetros de seleção e delimita a amostra de estudo a ser analisada. O segundo momento apresenta o estudo efetivo das narrativas selecionadas, a partir de cinco elementos comuns de análise, sendo três deles textuais identificados como: preâmbulo; estrutura e perfil e dois relativos à coleta de dados numéricos e representação gráfica, presentes na identificação do fluxo do tempo narrativo em relação ao tempo cronológico crescente e do fluxo cronológico identificado no título das imagens de arquitetura. No terceiro momento, há o aprofundamento na parte teórica e a demonstração da hipótese inicialmente colocada.

Parte I. Teoria e amostra

1.1 Resumo da problemática da pesquisa

A definição do conceito de história, no vocabulário ordinário da sociedade, apresenta-se associada à aparência de uma “coisa viva”² à qual é possível reportar-se, sempre e quando necessário. No meio acadêmico, a disciplina de história é utilizada de maneira recorrente nos antecedentes de uma pesquisa ou de uma problemática a ser trabalhada, elaborando textualmente amarrações e contextualizações, que conformam hipóteses, guiadas por relações de causa e/ou consequência. Tanto no vocabulário popular, quanto no vocabulário acadêmico, boa parte da utilização que se dá à disciplina da história apresenta-se a partir da interpretação de um sujeito que seleciona e posiciona acontecimentos aparentemente estáticos em um discurso, propondo seu enlace em uma continuidade histórica e narrativa.

Nesse modo de entendimento da história como uma “coisa viva”, concreta e revelada, existiria apenas um fator interpretativo desse conteúdo, que está presente no sujeito: um observador cronologicamente distante, que descobre esses fatos no passado e os interpreta no tempo presente. Interpretar a disciplina da história a partir desse ponto de vista já não é algo conscientemente possível em um estudo mais aprofundado sobre a historiografia, na contemporaneidade. Alguns autores como Hobsbawn (1995), Munslow (2009), Rago (2014) e Jenkins (2017) corroboram essa afirmação e o entendimento de ser uma discussão superada no meio acadêmico e específico da história.

Porém, ainda que no campo específico da atividade do historiador esse seja um assunto possivelmente superado, a participação de profissionais de diversas áreas, na elaboração de registros dos seus respectivos âmbitos temáticos, coloca a necessidade desse tema também ser discutido além do meio particular e próprio do historiador profissional. Levantar uma discussão como essa, dentro da disciplina da historiografia, certamente não está mais nas preocupações do historiador geral. Mas fica evidente sua importância em função da pulverização de sua atividade nos diversos campos do conhecimento, inclusive para arquitetos/as.

Diferentemente dos fatos históricos que, ao passar, não estão mais concretamente acessíveis ao conhecimento, a existência duradoura da arquitetura no espaço físico e no tempo cronológico, acrescenta uma particularidade a seu estudo histórico, inclusive por necessitar considerar as possíveis transformações ao longo de sua existência. Nesse sentido, a escrita da história da arquitetura e da arte se vale tanto das complexidades das atividades afeitas ao campo da história, quanto das tratativas específicas do campo da arquitetura e da arte³. Como objeto da escrita histórica, a arquitetura é de fato uma “coisa viva”, que não apenas começou a existir em um determinado momento histórico, mas pode continuar existindo concretamente no presente.

² LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

³ WAISMAN, Marina. **O Interior da História**: historiografia arquitetônica para uso de Latino-Americanos. Trad. Anita Di Marco. São Paulo: Perspectiva, 2013.

1.2 Seleção da amostra de estudo

A amostra de estudo foi definida pela seleção dos livros de história da arquitetura mais presentes no ensino de arquitetura no Brasil⁴. Adotou-se como critério primeiramente selecionar quais universidades brasileiras (ou suas bibliotecas) comporiam a base de dados para a pesquisa desses livros. Optou-se por eleger uma universidade pública de cada estado e uma do Distrito Federal, totalizando 27 Instituições de Ensino Superior (IES). Foram acessadas as plataformas on-line dos acervos das bibliotecas dessas IES, as quais utilizam diferentes softwares de sistematização de dados de gestão bibliotecária, tais como Pergamum e Sophia.

A busca dos livros se deu por meio de palavras-chave, em um processo para definição dos termos com idas e vindas, até a escolha final das palavras-chave que melhor se adequariam ao recorte proposto. Para abranger as narrativas cujos títulos tratam a história da arquitetura como todo, optou-se por pelas palavras-chave, “história da arquitetura”, com a adição de outras duas palavras-chave, “panorama da arquitetura” e “arquitetura século XX”, restringindo as publicações ao conteúdo cronológico de interesse da pesquisa. Para as duas categorias a serem consideradas no recorte de abrangência temática parcial – tipológico e geográfico – optou-se pelas palavras-chave: “arquitetura moderna”, “arquitetura contemporânea”, “arquitetura latino-americana”, “arquitetura mundial/global” e “arquitetura brasileira/ Brasil”. A busca ocorreu nos idiomas português, inglês e espanhol.

Foram coletados 905 títulos de livros (inclusive com repetições titulares); foram realizados alguns gráficos de caracterizações dessa amostra de estudo em relação às quantidades e regiões (gráfico 01). Após a filtragem das repetições, foram encontrados 118 títulos. Estes foram adicionados a uma tabela mais ampla, na qual foi possível perceber como a distribuição dessa amostragem em relação aos recortes temáticos a exemplo de moderno e contemporâneo/pós-moderno no recorte tipológico, e em Brasil, América Latina, Ocidente e América, no recorte geográfico. Foram também organizados os dados de ocorrência nas universidades/ regiões pelo ano da publicação original e pelo nome e país dos/as autores/as. Os dados compilados nessa tabela auxiliaram a realização de algumas análises de reconhecimento dos resultados obtidos por essa amostragem de livros.

Alguns outros critérios foram adotados, posteriormente para restringir a amostra de modo a permitir, na segunda parte da pesquisa, um aprofundamento nos estudos. Tomou-se por base considerar prioritariamente os livros de maior ocorrência, no conjunto das bibliotecas dessas universidades brasileiras pesquisadas. Alguns desses livros foram publicados há quase um século, mas continuam permeando os meios acadêmicos, inclusive de universidades fundadas mais recentemente, pois a maioria desses livros segue sendo continuamente reimpressa (gráfico 02). A amostra final de estudo considerou também a limitação dos tempos de uma tese, optando-se afinal pela inclusão de sete livros. Seus títulos apresentam recortes temáticos e tipológicos, sendo de autorias variadas (dois dos autores são brasileiros; um é inglês; um é italiano; um, francês e um, alemão; todos são homens). Quanto ao ano da publicação original, um dos livros refere-se à segunda metade da década de 1930; dois deles referem-se à década de 1960; um, à década de 1970; dois, à década de 1980 e um, ao final da década de 1990.

⁴ Segundo dados do portal e-Mec (2019), no Brasil são mais de 600 cursos de Arquitetura e Urbanismo, sendo inviável a inclusão de todas as instituições na base de dados, demandando um recorte necessário e possível de ser estudado no período do doutorado.

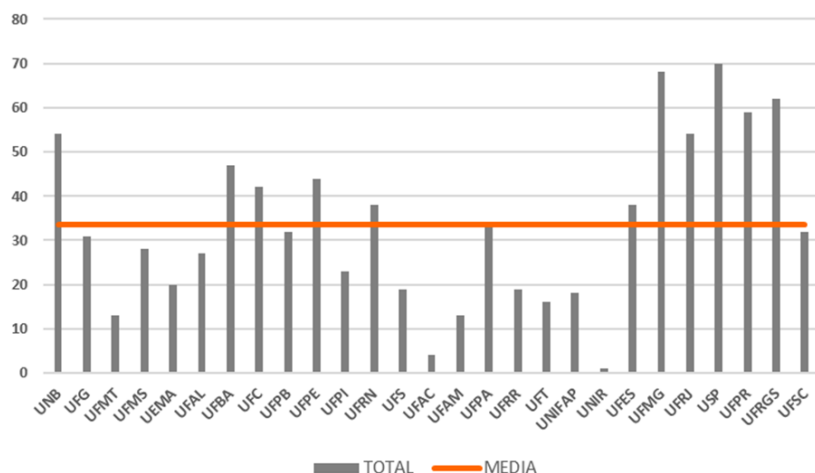


Gráfico 01. Quantificação de livros por estado e média geral em laranja. Fonte: realizado pela autora.

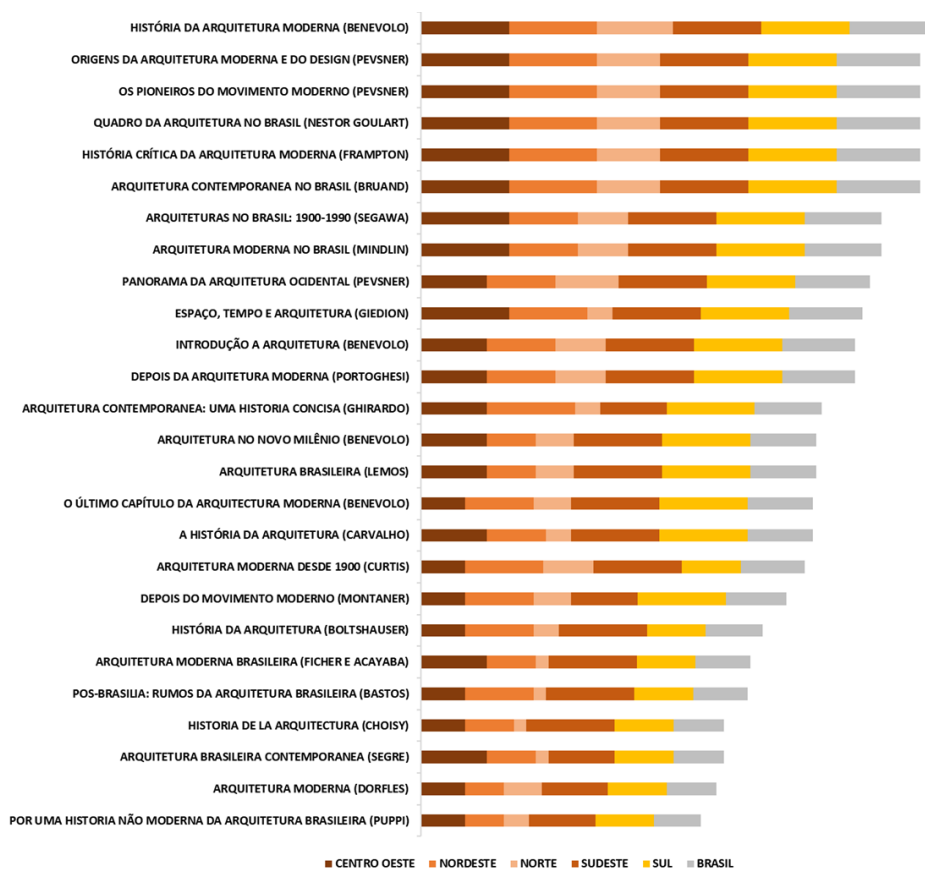


Gráfico 02. Narrativas de maior ocorrência nas universidades brasileiras. Fonte: realizado pela autora.

Parte II. Análise da amostra de estudo

A segunda parte da pesquisa compreende a análise das estruturas narrativas dos sete livros de história da arquitetura selecionados. A análise dos sete livros compreendeu cinco fatores comuns denominados: Preâmbulo, Estruturação, Perfil, Tempo²: Narrativo x Cronológico, Tempo²: Objeto x Cronológico. Os três primeiros fatores são de ordem qualitativa, derivam da leitura e da interpretação detalhada dos livros e suas edições. Já os dois últimos fatores envolvem dados quantitativos coletados nos livros e que se

adequam ao método das humanidades digitais, fundamentais na demonstração gráfica das hipóteses colocadas neste estudo.

Síntese do estudo de uma das sete narrativas

Para este artigo foi selecionado uma síntese da análise desenvolvida para o livro “Origens da arquitetura moderna e do design” (1968) de Nikolaus Pevsner. A seguir serão expostos trechos de dois dos fatores estudados, um interpretativo referente ao perfil da narrativa e outro quantitativo, a partir da coleta de dados numéricos (anos) no texto e sua conformação gráfica, demonstrando a movimentação do tempo narrativo *versus* cronológico.

- **Perfil. Desenho do conteúdo (trecho)**

A linha narrativa desenvolvida no livro de Pevsner (1968) constrói-se por meio de relações progressistas entre os autores e suas obras. As relações descritas por todo o livro não estão, exclusivamente, conformados numa progressão no tempo cronológico. Porém, as microrrelações criadas entre as personalidades incluídas na narrativa apresentam uma conformação que propõe uma origem e, com isso, indicam a construção de relações posteriores derivativas, ou seja, propondo amarrações de subordinação na qual existe um mestre e seu discípulo, ou algo/alguém que gerou uma determinada influência.

No primeiro capítulo são construídas relações de aproximação fundacionais, que posicionam as personalidades originárias e seus “seguidores”. Nesse ponto, apresenta em conjunto (Pevsner, 2001, p.16) os mestres Henri Labrouste (1801-1875), J. B. Bunning (1802-1863), Henri Cole (1808-1882), George Gilbert Scott (1811-1878), William H. Barlow (1808-1882), Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) e a geração seguinte (Pevsner, 2001, p.28), fruto do círculo de William Morris (1834-1896) como Richard Norman Shaw (1831-1912) e Philip Webb (1831-1915). Nesse contexto, essas mesmas personalidades irão permear os demais capítulos, sempre na condição de uma referência às posteriores personalidades. Também as mesmas relações são feitas para as personalidades citadas sobre a Escola de Chicago, como William LeBaron Jenney (1832-1907) no papel da personalidade fundacional, e a geração seguinte, nas figuras de Daniel Hudson Burnham (1846- 1912), John Wellborn Root (1850-1891), Martin Roche (1853-1927), William Holabird (1854-1923) e Louis Sullivan (1856-1924).

No capítulo dois, nota-se tanto o retorno de algumas personalidades do primeiro capítulo, que se colocam como referência para as posteriores ações no campo da arquitetura e do design, como William Morris, Philip Webb e Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, quanto a colocação, no avanço do tempo cronológico, de outras personalidades do processo de construção, ou seja, aqueles que já não são mais considerados como fonte de ruptura, mas que caminharam na direção de promover realizações para consolidação do movimento. Nesse caso é possível citar como figuras centrais: Arthur Mackmurdo (1851-1942), Antoni Gaudí (1852-1926), Charles Voysey (1857-1941), Victor Horta (1861-1947), Arthur Henri van de Velde (1863-1957), entre outros. Essas figuras centrais são assim consideradas, pois são retomadas novamente em outros capítulos fazendo pontes relacionais com novas personalidades citadas.

● **Tempo²: narrativo x cronológico: primeiro e segundo capítulos (trecho)**

No primeiro fator, “Tempo²: Narrativo x cronológico”, ao longo das partes que constituem a estruturação do conteúdo, foram coletados os anos e a ordem em que aparecem no texto. Como a análise foca na percepção da movimentação do tempo cronológico e não do conteúdo, não será apresentado o fato ao qual o ano se refere, apenas o dado numérico. Na representação do gráfico foram dispostas duas linhas: uma refere-se à linha do tempo narrativo (contínua) e a outra refere-se ao tempo cronológico crescente (tracejado), ambas identificadas pela legenda. A coleta dos anos, na ordem em que aparecem no texto, é apresentada na linha contínua chamada de “tempo narrativo” e os pontos presentes ao longo dela representam o valor do ano coletado. Em comparação, a linha tracejada foi posicionada de maneira hipotética, indicando o “tempo cronológico crescente”, como um parâmetro que guia a observação dos deslocamentos dos fatos datados no texto. Os gráficos foram gerados nas partes em que a narrativa se fragmenta.

A linha do tempo narrativo do livro de Pevsner segue acompanhado de oscilações parciais espaçadas. Em Pevsner, a quantidade total de anos coletados é de 272, o que representa um número baixo, em comparação com as demais obras analisadas. A linha do tempo narrativo do gráfico do primeiro capítulo do livro (gráfico 03), “Um estilo para a época”, não começa em concordância com a linha do tempo cronológico crescente, já que existe uma amplitude significativa de praticamente um século entre elas. O que demonstra que o início da narrativa não é necessariamente o ano mais antigo no qual ela se apoia, o que não ocorre no final, onde as linhas estão sobrepostas. Nesse trecho narrativo do primeiro capítulo, foram coletados 60 valores numéricos de anos. A oscilação do gráfico segue com desenho irregular, com amplitudes na grande maioria de pequena variação, com exceção de alguns poucos momentos, como o resgate no ano de 1675. Existem distâncias maiores entre os fatos coletados, o que gera um ritmo menos movimentado do gráfico se comparado com os gráficos da narrativa de Segawa, por exemplo.

O segundo capítulo do livro, intitulado “Art Nouveau”, tem o desenho do gráfico (gráfico 49) semelhante ao do primeiro capítulo (gráfico 04), porém realiza mais movimentações no eixo Y, ainda que num ritmo geral ascendente. As distâncias entre os fatos também seguem bem parecidas com as do desenho anterior. Foram coletados 74 valores numéricos.



Gráfico 03. Tempo narrativo e Tempo cronológico crescente – Primeiro capítulo. "Origens" Nikolaus Pevsner. Fonte: Realizado pela autora.

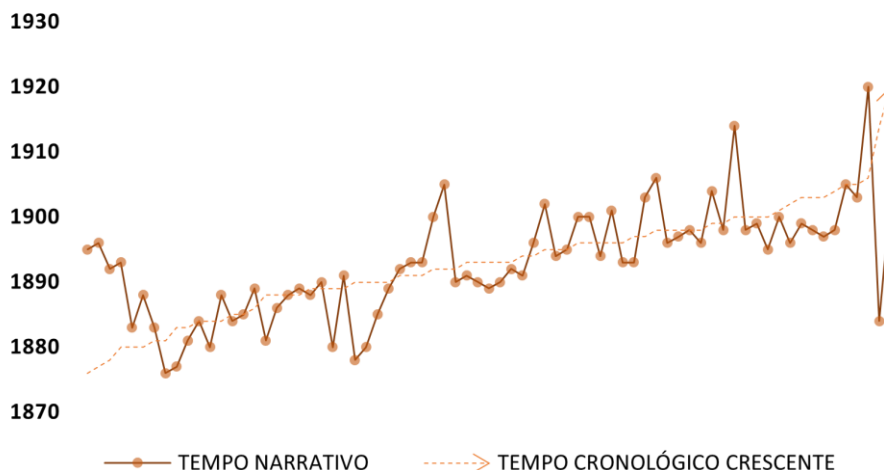


Gráfico 04. Tempo narrativo e Tempo cronológico crescente – Segundo capítulo. "Origens" Nikolaus Pevsner. Fonte: Realizado pela autora.

Parte III – Aprofundamento e Consciência na demonstração da hipótese de pesquisa

A Parte III da tese se propõe a ter uma consciência sobre os resultados obtidos na análise e aprofunda-se na discussão teórica sobre o termo “narrativa”. O aprofundamento se deu a partir do embasamento de textos do historiador estadunidense Hayden White, do psicólogo estadunidense Jerome Bruner e do crítico-teórico literário francês Gérard Genette, realizadas entre 1960 e 1990.

3.1 Trecho do aprofundamento sobre o termo narrativa

O ato de contar uma história oralmente (discurso) ou pela escrita (narrativa), invariavelmente, demanda a existência mínima de duas figuras humanas. Nessa composição existe um binômio de acordo não formal, de quem escreve para quem lê ou de quem fala para quem escuta o relato, num ato direto e pessoal ou numa reprodução dispersa em um contato mais distante e indireto. O registro do conhecimento pela fala ou pela escrita propõe e se dispõe a uma interlocução.

Nessa interlocução existe o reconhecimento e a interpretação desses dois lados ou sujeitos, que nunca é integral. Existem perdas de tradução, de identificações culturais, mas principalmente “existe uma questão sensível e negociável do que foi a intenção da escrita e as possibilidades da interpretação da sua leitura”⁵. Se existe a conformação de um possível descompasso entre a intenção do relato escrito e sua interpretação, não existe uma via única nesse processo: o conhecimento de uma narrativa histórica escrita não é uma simples memorização acomodada de fatos.

Visto como estrutura linguística, o texto escrito possui algumas convenções. Sendo a língua uma instituição social, a diacronia é uma dessas características. A linguística

⁵ BRUNER, Jerome. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*. Vol. 18, No. 1, pp. 1-21, outono, 1991.

diacrônica “apresenta-se pelas relações que unem termos sucessivos que substituem uns aos outros no tempo”⁶ e, nessa sequência, os termos não coexistem, mas aparecem um depois do outro. Existe uma sequência “natural” presente no livro, como objeto completo publicado composto por páginas, uma após a outra. Mas existem também as sentenças conectivas distribuídas ao longo do livro, que posicionam as correlações a partir do vocabulário – a exemplo das palavras origem, influência, cópia etc.

Essa reflexão se relaciona à questão da narrativa (escrita) ser construída a partir de uma seleção de fatos e que o ato de a construir não é apenas sobre memória e inclusão. É também, sobre como organizá-los numa “operação de instrumento mental de construção da realidade, mesmo que essa representação ou instrumento atinja somente a verossimilhança”⁷. A aceitação de uma narrativa, nesse contexto, não depende necessariamente de sua correta referência à realidade, mas sim do status de verossimilhança, ou seja, pelas aparentes relações verdadeiras que estabelece.

Essas conexões relacionais sucessivas, que vão além do vocabulário, deparam-se também com um balizador de referencial numérico. Um fator aliado e, em paralelo, limitante na construção da narrativa histórica, pois se conforma como um possível gancho de associação à verificabilidade. A múltipla possibilidade de desenhos da narrativa, sujeita a diversas inclusões e conformações conectivas, esbarra na condição crível que os balizadores cronológicos representam. Os balizadores numéricos são utilizados como construção argumentativa entre as partes que compõem a estrutura narrativa, por meio de uma relação diacrônica construída pela sua contagem, revelando movimentações que ligam diversos pontos do tempo cronológico.

3.2 Interpretações gráficas sobre os elementos estruturantes

• Quantidade de balizadores numéricos no texto

Os “eventos reais” incluídos na narrativa estão compostos pelo acontecimento, relacionado a uma unidade cronológica, normalmente apresentada por anos. Essa posição dos “eventos reais”, chamados por essa pesquisa de balizadores numéricos, vão assimilando as orações causais a um valor de limite numérico, que se refere ao cômputo do tempo visto como convenção humana. É a referência dada pelo balizador que, ao longo das partes do conteúdo, vai trazendo as conexões criadas mais próximas da veracidade e de uma possível verificabilidade. A consulta a um documento de registro convencionalmente publicado, ou melhor, oficialmente identificado, retira a narrativa da percepção superficial e verossímil, colocando-a numa condição possível de verificabilidade. Em vista da tabela 01, possivelmente, os eventos reais poderiam ser um recurso narrativo mais explorado.

⁶ SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

⁷ BRUNER, op.cit., p.16.

	BRUAND	SEGAWA	PEVSNER (1968)	PEVSNER (1936)	BENEVOLO	NESTOR	FRAMPTON
DIMENSÕES FÍSICAS	28x21 cm	27x22cm	21x15cm	21x15cm	28x21cm	20,5x11,5cm	21x15cm
Nº PÁGINAS	372	198	202	218	790	204	472
PALAVRAS POR LINHAS (aprox.)	15	15	10	10	15	10	15
TOTAL LINHAS POR PÁG. (aprox.)	55	50	35	35	50	45	50
TOTAL PALAVRAS (aprox.)	306900	148500	70700	76300	592500	91800	354000
Nº EVENTOS REAIS (anos)	828	1745	267	932	2573	131	2532
% TOTAL EVENTOS REAIS	0,27%	1,18%	0,38%	1,22%	0,43%	0,14%	0,72%
EVENTOS REAIS (anos) POR PÁG.	2,2	8,8	1,3	4,3	3,3	0,6	5,4

Tabela 01. Demonstração dos dados numéricos dos balizadores numéricos quantificados nos livros. Fonte: Realizado pela autora.

Cada um dos sete livros analisados possui determinada quantidade de balizadores numéricos totais e por página (tabela 01), considerando o número total aproximado de palavras presentes em cada livro, a porcentagem de “eventos reais” (anos) segue a seguinte distribuição: uma maior quantidade presente nas narrativas de Pevsner (1936) e Segawa (1998), seguidas por Frampton (1980), Benevolo (1960), Pevsner (1968), Bruand (1973) e Nestor Goulart Reis Filho (1970). No livro de Segawa, a cada página é possível identificar a citação média de oito a nove balizadores numéricos, já em Pevsner (1936) esse valor baixa para aproximadamente quatro balizadores numéricos por página. Em Frampton podem ser identificados cerca de cinco balizadores numéricos por página, enquanto em Benevolo, cerca de três balizadores numéricos por página. Em Bruand, a quantidade de balizadores cai para dois, em Pevsner (1968) para cerca de um e, por fim, em Nestor Goulart Reis Filho (1970) esse valor não alcança o mínimo de um balizador numérico por página.

- **Movimentação de balizadores numéricos no texto**

Quando agrupados é possível perceber através da comparação visual como cada narrativa se comporta no plano cartesiano em relação aos eixos Y e X, ou seja, seu deslocamento no tempo cronológico e a quantidade de “eventos reais” incluídos (gráfico 05).

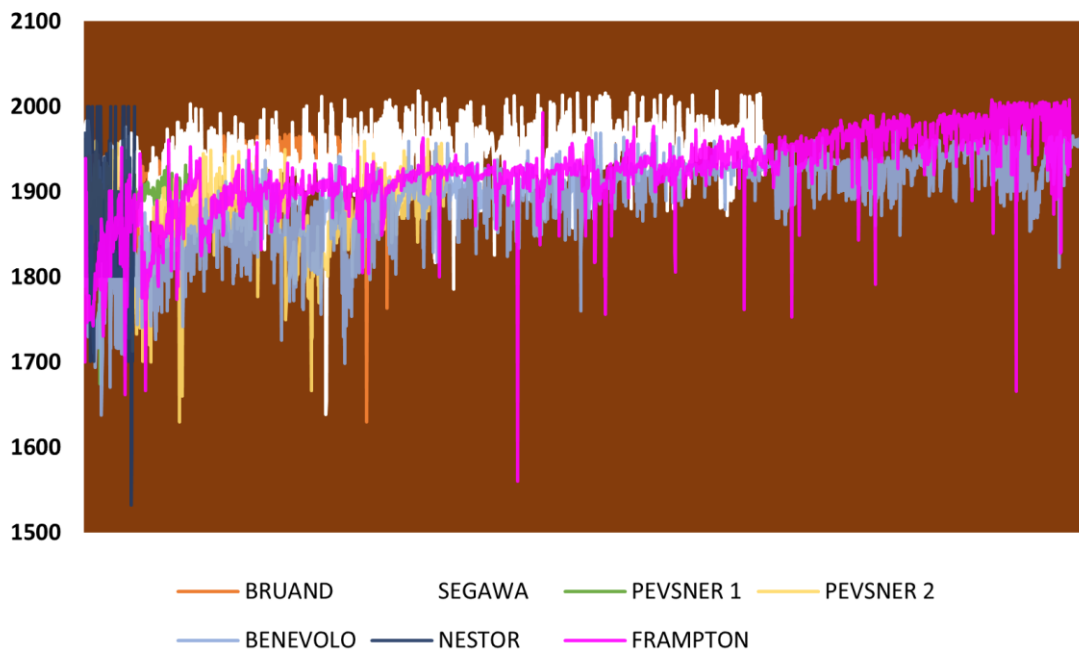


Gráfico 05. Movimentação em conjunto dos balizadores numéricos nas sete narrativas, com evidência ao eixo X. Fonte: Realizado pela autora.

- **Quantidade de balizadores numéricos nos títulos das imagens**

Em todas essas figuras intercaladas com o texto há uma numeração atribuída, que representa a ordem de uma listagem, uma legenda, evidenciando aquilo a que ela se refere e, frequentemente, é também associada a um balizador numérico, composto de um único valor ou um período numérico, normalmente representado por anos (gráfico 06).

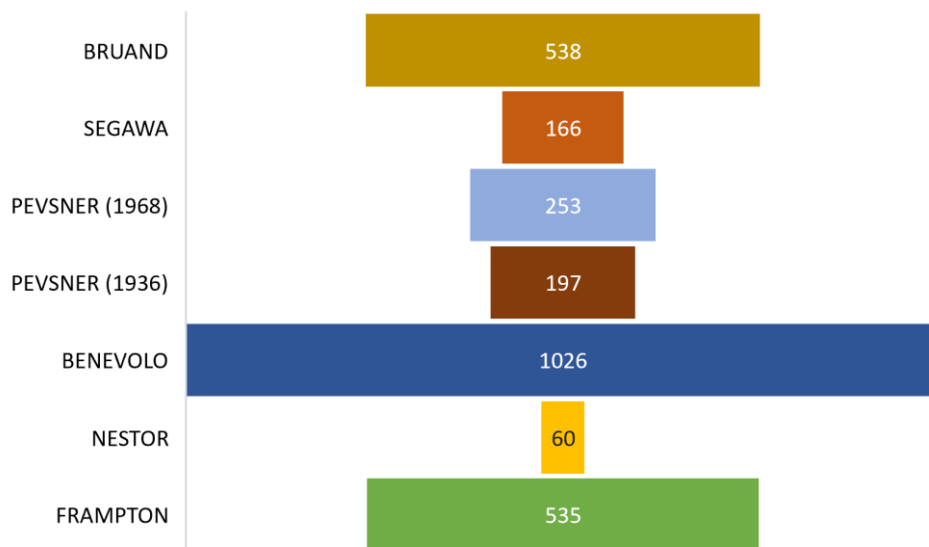


Gráfico 06. Quantidade de balizadores numéricos, “anos”, associado ao título das imagens presentes nas sete publicações. Fonte: Realizado pela autora

- **Movimentação de balizadores numéricos nos títulos das imagens**

Nos gráficos gerados, tanto individualmente para cada livro, quanto vistos em conjunto, é possível perceber a partir da representação sequencial desses dados que há menos idas e vindas no tempo cronológico. A variação no eixo Y possui menor amplitude; em alguns casos, como na narrativa de Bruand, estão praticamente referenciados ao contexto de um único século XIX-XX. As correlações causais traçadas não seguem tantas movimentações quando se olha apenas para as imagens da arquitetura incluídas no livro e há certa percepção de que a linha sequencial dos dados tende a ter certo avanço crescente (gráfico 07)



Gráfico 07. Movimentação dos balizadores numéricos associados às legendas das imagens com evidência no eixo X. Fonte: Realizado pela autora.

- **Cruzamento balizadores numéricos texto e imagem**

Cruzando no gráfico os balizadores numéricos dos eventos presentes no texto e os balizadores numéricos presentes nas legendas das imagens foi possível confrontar como a movimentação do tempo cronológico se dá nesses dois momentos, texto e imagem. Os balizadores numéricos, como elementos estruturantes dentro da narrativa sobre o passado da arquitetura, apresentam-se em maior quantidade e movimentações no texto do que nas imagens de arquiteturas incluídas nos sete livros (gráfico 08).

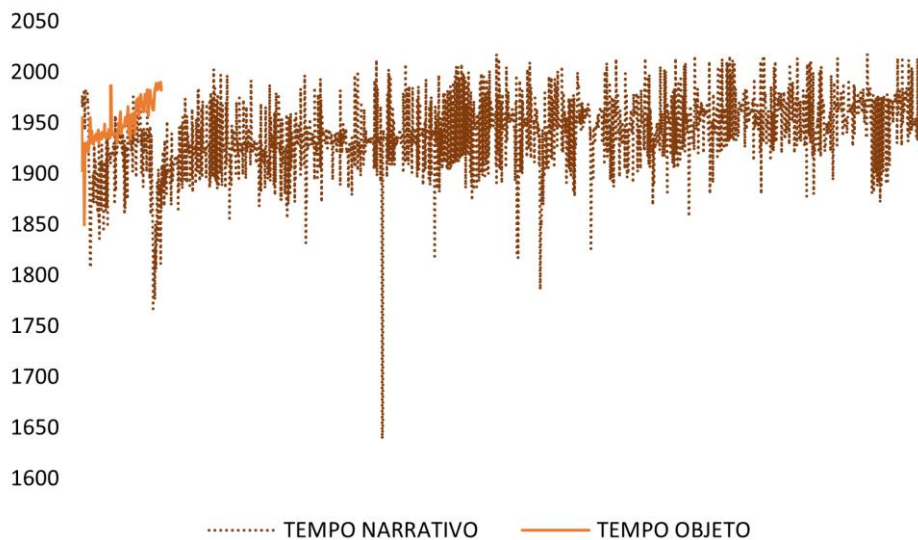


Gráfico 08. Exemplo de um dos sete gráficos - Movimentação dos balizadores numéricos no texto e na imagem – Hugo Segawa. Fonte: Realizado pela autora

Considerações finais

Os elementos estruturantes identificados nos sete livros estudados estão presentes nas próprias partes da estrutura que sustenta a representação textual do passado numa narrativa. Os elementos são: a presença do sujeito-autor e a identificação dos balizadores numéricos. Havia-se pensado inicialmente que o objeto-arquitetura também poderia ser um desses elementos estruturantes; mas no processo de estudo percebeu-se que esse objeto-arquitetura é uma temática permutável. Ou seja, mantendo a presença do sujeito-autor, em conjunto com a distribuição dos balizadores numéricos, a temática “arquitetura”, entendida como um enfoque dado à publicação, poderia ser facilmente substituída.

Como estrutura, as narrativas dessas histórias da arquitetura estão organizadas de modo bastante semelhante a quaisquer outras histórias de outros temas. Nas sete narrativas, essa questão foi percebida devido à convergência de uma suposta diversidade de enfoques, como expresso pelos títulos dos livros estudados: História da Arquitetura Moderna; Arquiteturas no Brasil 1900-1990; Quadro da Arquitetura no Brasil; História Crítica da Arquitetura Moderna; Origens da Arquitetura Moderna e do Design e Os Pioneiros do Desenho Moderno. Mas, independentemente do que objetivavam, todos esses livros construíram seu processo textual a partir da presença do sujeito-autor e da identificação de balizadores numéricos.

Sobre o elemento estruturante sujeito-autor, sua atuação na narrativa ocorre a partir de uma relação dicotômica. Sua suposta ausência, devido à impessoalidade da escrita feita na terceira pessoa, é fruto de uma convenção que rege a noção crível da publicação, que aponta o enfoque do texto nos fatos e não numa possível opinião pessoal. Ao mesmo tempo em que, como ação, a escrita é permeada pelos posicionamentos adotados pelo autor, que é de fato um sujeito e faz escolhas na conformação da publicação. Certamente esse sujeito-autor não age exclusivamente por ego, mas está inserido em um contexto que, muitas vezes, reproduz ou sugere a adesão a determinada ideologia que favorece a inclusão dos eventos selecionados.

Já o elemento estruturante balizadores numéricos é, possivelmente, um instrumento subjetivamente administrado pelo sujeito-autor na construção da narrativa. Os balizadores numéricos condicionam certa percepção crível da escrita na terceira pessoa, dando destaque aos fatos e não a uma suposta opinião superficial. Porém, nem sempre os fatos estão acompanhados desse fator de verificabilidade. Em grande parte das narrativas, o sujeito-autor constrói e desenha sua retórica a partir das convenções relacionais humanas, operando na percepção superficial da história como “objeto vivo” e não da história como “objeto construído”. Nesse panorama, os balizadores numéricos adentram como identificadores de “eventos reais” no emaranhado de possibilidades lógicas sobre o passado. Ao mesmo tempo, atuam como índices de referência, limitando as demais construções relacionais realizadas pelo sujeito-autor.

A partir dessas representações visuais, é possível demonstrar que o fluxo cronológico das narrativas possui movimentações que alternam períodos de ascendência e períodos de descendência temporal, sem aparente lógica ou ritmo constante. Desse modo, a convenção que estrutura o livro em início, meio e fim (ou em origens, corpo e resultante da temática histórica central), não apresenta uma continuidade linear crescente dos fatos. O fator evolucionar, correlacionado ao avanço desses fatos no tempo, não ocorre necessariamente, está mais próximo de ser entendido como movimentação, do que como aprimoramento ou melhoramento. A movimentação cronológica dos balizadores numéricos numa linha contínua, mas em movimento de multiplicidade direcional, representa graficamente o desenho do conteúdo específico proposto por cada sujeito-autor, conforme revelam os gráficos.

Há uma terceira hipótese também lançada a partir dos balizadores numéricos, que pode ser inferida, mas não é totalmente demonstrável nesta tese. A arquitetura como temática específica apresenta-se a partir da hipótese que a posiciona na narrativa a semelhança de um evento histórico, e não como um objeto arquitetônico, pois se desloca fixa a partir do balizador numérico de origem que a fez ser incluída, ao mesmo tempo em que a condiciona a um único aporte contextual e a uma única imagem de representação. A condição da arquitetura como duração no tempo, suas eventuais mudanças e transformações, quase nunca é considerada. Como incluir esse aspecto poderá ser um desafio para a construção futura de outras narrativas sobre a história da arquitetura.

Bibliografia

BONTA, Juan Pablo. **American Architects and Texts**: American Architects & Texts. Cambridge: MIT Press, 1996.

BRAUDEL, Fernand. Histoire et Sciences sociales : La longue durée. In: **Annales. Economies, sociétés, civilisations**. 13^e année, N. 4, 1958. pp. 725-753.

BRUNER, Jerome. The narrative construction of reality. **Critical Inquiry**. Vol. 18, No. 1, outono, 1991, pp. 1-21.

GENETTE, Gérard. Boundaries of narrative. **New Literary History**. Vol. 8, No. 1, outono 1976, pp. 1-13.

HOBBSAWM, Eric J. O presente como história: escrever a história de seu próprio tempo. Trad. Heloísa Buarque de Almeida. **Revista Novos Estudos**, CEBRAP, nº43, 1995, pp.103-112.

JENKINS, Keith. **A história repensada**. Trad. Mario Vilela. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

MUNSLOW, Alun. **Desconstruindo a história**. Trad. Renata Gaspar Nascimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

RAGO, Margareth et.al. **Narrar o Passado, repensar a história**. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2014.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. **A estratégia da Aranha ou: da possibilidade de um ensino metahistórico da arquitetura**. Coleção PROARQ, 1. ed., Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. **The Historiography of Modern Architecture**. Cambridge: MIT Press, 2001.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. Sobre a erudição. **Arquitextos**, São Paulo, ano 16, n. 182.06, Vitruvius, julho, 2015.

VIDLER, Anthony. **Histories of immediate present: inventing architectural modernism**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.

ZEIN, Ruth Verde. O vazio significativo do cânon. **V!RUS**, São Carlos, n. 20, 2020. [online].

WAISMAN, Marina. **O Interior da História: historiografia arquitetônica para uso de Latino-Americanos**. Trad. Anita Di Marco. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Metahistory.** The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe. Maryland: Johns Hopkins University Press, 2014.

_____. **The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation.** Maryland: Johns Hopkins University Press, 1990.

_____. **La ficción de la narrativa.** Sobre historia, literatura y teoría 1957-2007. Traducción de María Julia De Ruschi. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

_____. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. **Critical Inquiry.** Vol. 7, No. 1, outono, 1980, pp. 5-27.

Contributo para o estudo dos sistemas de regadio históricos da Campina – Faro, Olhão e Loulé

Filipe Lacerda Neto

Universidade do Algarve, CIAUD-UBI

fjneto@ualg.pt

Desidério Batista

Universidade do Algarve, CHAIA

dbatista@ualg.pt

Miguel Reimão Costa

Universidade do Algarve, CEAACP, Campo Arqueológico de Mértola

mrcosta@ualg.pt

Resumo: A presente investigação tem como propósito o estudo dos sistemas de regadio históricos existentes na Campina de Faro (Algarve) e a sua relação com a paisagem, cujo valor patrimonial é inegável pela sua singularidade. Ao longo das últimas décadas, com o declínio do setor agrícola, tais sistemas foram abandonados, provocando a sua degradação e mau estado de conservação. Através deste artigo pretende-se abordar a importância das estruturas hidráulicas consideradas fundamentais no âmbito do processo histórico de construção e transformação da paisagem cultural da Campina de Faro enquanto expressão fortemente identitária do lugar e da memória coletiva em que as noras são uma das expressões mais relevantes. O estudo tem dois objetivos principais que se complementam. Por um lado, pretende-se proceder à identificação e caracterização das distintas tipologias de sistemas de regadio presentes na Campina de Faro (incluindo o modo como os processos construtivos tradicionais contribuíram para a sua evolução); e, por outro lado, contribuir para a definição do papel e da importância destes sistemas no desenvolvimento da agricultura de regadio na Campina de Faro. Em termos metodológicos, esta investigação pretende combinar a recolha de registos bibliográficos, informação oral, levantamento e representação gráfica – desenho técnico – dos distintos sistemas de regadio históricos apresentados.

Palavras-chave: Algarve (Portugal), Campina (Faro, Olhão e Loulé), património hidráulico, sistemas de regadio, projeto INCULTUM

Introdução

Os trabalhos de investigação realizados são enquadrados nos principais modelos, metodologias e princípios de intervenção habitualmente adotados no âmbito dos estudos e intervenções nas paisagens culturais. Nesse sentido, a metodologia de investigação utilizada cruza as fontes escritas e documentais com o trabalho de campo que compreendeu a leitura e interpretação da paisagem cultural da Campina de Faro, mediante a inventariação, levantamento arquitetónico e paisagístico do património e da paisagem da água, a caracterização e valorização dos sistemas de regadio históricos, e a recolha de informação oral sobre as técnicas e métodos construtivos utilizados na conceção de infraestruturas hidráulicas.

O artigo compreende duas partes, a primeira apresenta a área de intervenção – Campina de Faro –, e a segunda, explana alguns casos de estudo relevantes referentes aos sistemas de regadio históricos identificados na Campina de Faro, cujo património hidráulico: noras, aquedutos, tanques e levadas (atualmente em desuso e em processo de degradação) são o testemunho da gestão eficiente e inteligente da água (subterrânea), feita durante séculos até ao seu abandono generalizado, em especial, a partir da década de 1970.

A paisagem cultural da Campina de Faro caracteriza-se pela presença de hortas e pomares associados a um sistema de rega histórico, evolutivo e adaptável, revelando uma unidade tecnológica (infraestruturas hidráulicas) e uma unidade social (comunidade local). Para que este sistema de rega (em abandono) sobreviva, é essencial o seu estudo e reabilitação, bem como a divulgação da sua importância e valor acrescentado para a sociedade e para o ambiente¹.

A investigação aqui apresentada pretende criar bases sólidas para se continuar a desenvolver através do projeto INCULTUM, uma investigação mais aprofundada e específica em torno dos sistemas de regadio históricos localizados na Campina de Faro².

A Campina de Faro

A área de estudo, habitualmente conhecida como Campina de Faro encontra-se integrada na unidade paisagística³ do Litoral centro Algarvio, entre as cidades de Faro, Olhão e Loulé. A Norte é limitada pela unidade Barrocal Algarvio e a Sul pela unidade de paisagem Ria Formosa. Estas unidades paisagísticas apresentam uma relação vertical evidente, verificando-se vários fluxos entre as mesmas e tendo como primeiro limite o início da Serra do Caldeirão, que pertence ao concelho de São Brás de Alportel.

O Litoral Centro Algarvio caracteriza-se essencialmente pela presença de edificação ao longo da costa, sendo esta contínua por extensas faixas de desenvolvimento linear, que se dilui gradualmente à medida que se avança do litoral para o interior. Nas áreas não

¹ BATISTA, Desidério; GUERREIRO, Manuela; SEQUEIRA, Bernardete; CESÁRIO, Marisa; AGAPITO, Dora – **The cultural landscape of Campina de Faro: solutions based on water heritage and cultural tourism**. Sevilha: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Revista PH 109, 2023, pg. 88.

² O objeto de estudo deste projeto foi desenvolvido no âmbito do Projeto europeu INCULTUM – Visiting the Margins. INnovative CULTural ToUrism in European peripheries (www.incultum.eu), com a Ref.^a 101004552, financiado pelo Programa H2020 da União Europeia (2021-2024) e cujo caso-piloto português incide sobre a Campina de Faro.

³ D'ABREU, Alexandre; CORREIA, Teresa; OLIVEIRA, Rosário – **Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental**. Lisboa: Direção Geral do Ordenamento do Território e desenvolvimento urbano (DGOTDU), 2004, pg. 51.

edificadas surgem as explorações agrícolas que tiram proveito do relevo aplanado, dos solos com capacidade agrícola e dos aquíferos subterrâneos.

Apesar de existir uma área integrada no concelho de Faro com a designação de Campina, pertencente à atual união das freguesias de Conceição e Estoi, a denominação de Campina de Faro é assumida de forma generalista aos terrenos férteis em torno dos centros urbanos de Faro, Olhão Loulé – locais onde a capacidade de uso agrícola é mais favorável e, onde existem pontuais explorações de caráter extensivo. Uma vez que não existe uma delimitação definitiva da Campina de Faro, considerou-se que a demarcação apresentada na (figura 1) representa os limites físicos desta área – território onde se está a realizar o trabalho de campo referente a este projeto de investigação. Esta delimitação teve como principal referência o solo, a respetiva capacidade de uso, e a presença do aquífero da Campina de Faro. Nesse sentido, através da carta de capacidade de uso do solo, foram delimitadas as áreas com elevada capacidade de uso que não se encontram fragmentadas, resultando na delimitação da Campina de Faro.

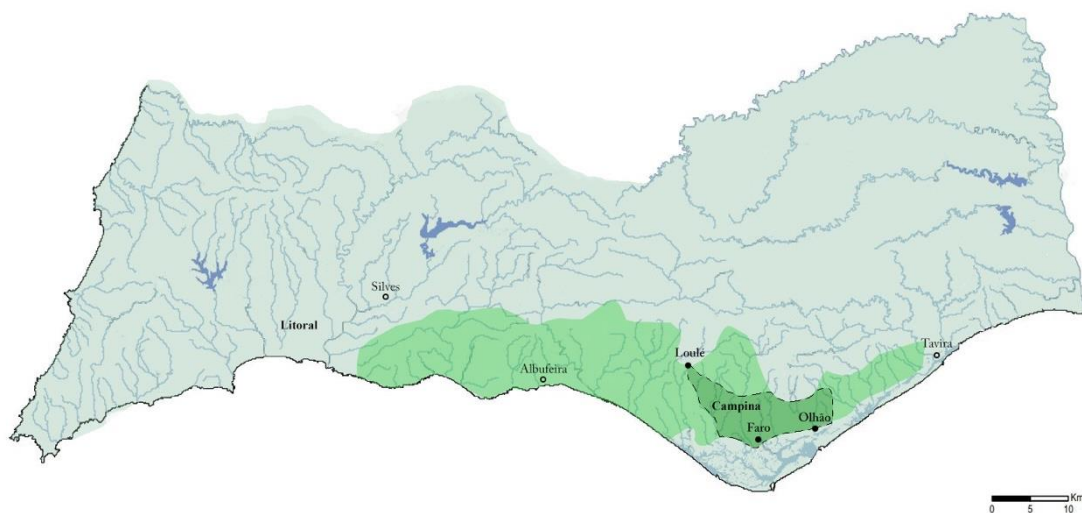


Figura 1 – Delimitação geográfica da Campina de Faro; elaborado pelo autor.

Na Campina de Faro as linhas de água mais relevantes resultam nas seguintes bacias hidrográficas fundamentais: a bacia correspondente à ribeira da Colmeal e Biogal; a bacia referente à ribeira de Marchil; a bacia da ribeira da Meia Légua; e a bacia da ribeira das Lavadeiras. Apesar de apresentar uma superfície menor em relação às anteriores bacias, a ribeira das Lavadeiras assume um papel de destaque pelo facto de escoar grande parte das águas pluviais geradas a Nordeste da cidade da Faro. Estas quatro bacias hidrográficas encontram-se representadas na (figura 2), sendo possível constatar que todas elas têm enorme relevância e expressão na área correspondente à Campina de Faro.

No concelho de Faro não existem recursos hídricos superficiais relevantes. Apenas em algumas aldeias onde ainda existem vestígios de antigas organizações comunitárias podemos encontrar curiosos sistemas de distribuição de água comum⁴. Contudo, no que se refere aos recursos hídricos subterrâneos consideram-se alguns aquíferos, com destaque para o aquífero da Campina de Faro, com uma área de 86,391 km² que abrange

⁴ DIAS, Jorge; GALHANO, Fernando – **Aparelhos de elevar a água de rega**. Lisboa: Etnográfica Press, 1986, pg. 19-23.

assume-se como a necessidade de criar técnicas específicas para fornecer um suplemento de água ao território. Nesse sentido, a geografia e o clima assumem-se como pontos determinantes para a definição de soluções e técnicas que permitam a criação de sistemas hidráulicos adequados às necessidades de um determinado território.

A paisagem rural é constituída e caracterizada pela importante presença das áreas agrícolas regadas, configurada pelo sistema hidrográfico, pelos diversos recursos hídricos existentes e pelos distintos géneros de estruturas de regadio (das mais rudimentares até às mais complexas) que se foram erguendo na Campina de Faro ao longo de décadas.

Uma vez que na Campina de Faro não existe uma parte significativa de recursos hídricos provenientes das águas superficiais⁹, nesta investigação serão apenas abordados os sistemas de regadio histórico que tiram partido das águas subterrâneas que estão diretamente relacionadas com as zonas de nascentes, galerias, poços ou furos¹⁰. O aproveitamento das águas subterrâneas assenta numa maior autonomia relativamente às águas superficiais, embora a sua captação e elevação possam implicar a presença de sistemas mais complexos muitas vezes associados a um uso coletivo. Na Campina de Faro, o sistema de captação de água subterrânea era realizado por meio de rodas d'água acionadas, primeiro por animais e depois por bombas e motores, que a despejavam em aquedutos que, por sua vez, conduziam, sempre por gravidade, a tanques (simples ou duplos, predominantemente quadrados) de onde se distribuía por canais até aos campos a regar. Este antigo sistema de regadio é um agrossistema de longa tradição e parte essencial da paisagem cultural e do património material e imaterial da Campina de Faro¹¹.

A caracterização dos sistemas históricos de regadio da área de estudo resultou do levantamento *in situ* e da recolha de alguns testemunhos de habitantes da Campina de Faro, com forte relação ao lugar (figura 3). As quintas e casas rurais que contêm hortas e se encontram dispersas pela Campina, possuem um património hidráulico e arquitetónico de enorme valor cultural apesar do crescente abandono e esquecimento. Associado a estas infraestruturas está a história natural e cultural da paisagem campinense, cuja identidade – práticas e técnicas relacionadas com o manejo e uso da água e produção hortícola – se encontram em risco de se perder. A rega tradicional é uma forma delicada e corajosa de aceitar um desafio, associado à escassez de chuvas, superado com a utilização dos recursos mais complexos na obtenção e distribuição de água na rega de culturas que sem ela nada produziriam¹².

⁹ É o método de rega mais simples e limita-se a aproveitar as nascentes naturais, localizadas a cotas mais altas que os campos a serem irrigados – a água circula ao longo de regos até chegar aos campos. Este processo constitui uma das formas mais antigas de rega, no qual não são utilizados aparelhos, apenas se tira partido da força da gravidade. Quando a água não é abundante, é construída uma presa ou poça, onde a água se acumula até atingir um volume suficiente de modo a ser escoada por regos previamente definidos para conduzi-la, com o mínimo de perda possível até aos campos.

¹⁰ MONTEIRO, Pedro – **Sítios de Querença / Morfologia e Processos Sociais no Alto Barrocal Algarvio**. Lisboa: Instituto Superior de Ciência do Trabalho e de Empresas, 1993, pg. 116.

¹¹ BATISTA, Desidério; GUERREIRO, Manuela; SEQUEIRA, Bernardete; CESÁRIO, Marisa; AGAPITO, Dora – **The cultural landscape of Campina de Faro: solutions based on water heritage and cultural tourism**. Sevilha: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Revista PH 109, 2023, pg. 100.

¹² RIBEIRO, Orlando – **Mediterrâneo Ambiente e Tradição**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pg. 75.



Figura 3 – Trabalho de campo para recolha de informação oral sobre técnicas tradicionais de rega; elaborado pelo autor.

Antes da sua construção, todos os sistemas hidráulicos de regadio eram projetados¹³, uma vez que o projeto hidráulico não pode ser improvisado no planeamento do espaço irrigado. Estes tinham como primazia o entendimento do escoamento da água em virtude da gravidade, pelo que a sua distribuição depende da existência de um traçado topográfico propício e sensível de modificações, com o objetivo de assegurar o escoamento controlável da água ao longo do espaço de cultivo. A porção de água necessária para regar determinada área depende do tipo de cultura cultivada e da frequência de irrigação. É importante salientar, que a estabilidade dos modos de distribuição da água dependem, em grande medida, da manutenção do espaço irrigado de acordo com as condições que foram definidas inicialmente no projeto e delimitação da estratégia de distribuição da água, uma vez que quaisquer alterações posteriores podem afetar facilmente a distribuição do sistema¹⁴ – qualquer mudança no projeto pode fazer com que os componentes se desintegrem, forçando um novo projeto e o estabelecimento de um novo padrão de articulação.

Na Campina de Faro, devido às suas condições geográficas, apenas se praticava a irrigação perene. Este sistema funciona inteiramente por gravidade e consiste em regar as culturas conduzindo a água de uma fonte principal para canais de abastecimento e depois para canais de rega menores dentro das hortas (figura 4). No Algarve, as fontes de água eram maioritariamente poços de onde a água era captada pelas noras¹⁵.

¹³ Entende-se por projeto, um plano concreto para o fluxo de água e para as rigidezes (são ‘linhas rígidas’ criadas pelo estabelecimento de canais para o fluxo controlado de água) que resultam de tal processo de planeamento, o que permite conferir aos sistemas hidráulicos uma grande estabilidade (os modos de distribuição da água dependem em grande medida, da manutenção do espaço irrigado nas mesmas condições que se encontravam na sua fundação).

¹⁴ RODRIGUES, Ana – **The history of water management in the Iberian Peninsula**, Chapter “**The Technical and Social Scope of Irrigation in the Algarve**”. Springer International Publishing, 2020, pg. 232.

¹⁵ RODRIGUES, Ana - **The history of water management in the Iberian Peninsula**, Chapter “**The Technical and Social Scope of Irrigation in the Algarve**”. Springer International Publishing, 2020, pg. 233.

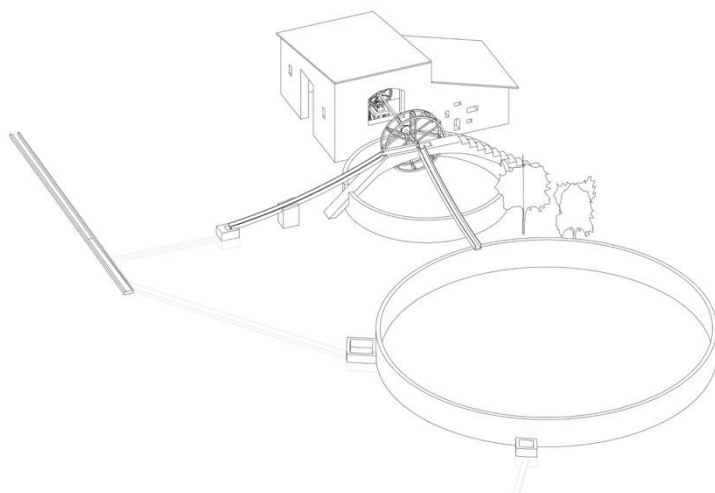


Figura 4 – Levantamento de sistema hidráulico por gravidade desde a fonte de água (poço) até aos canais de irrigação, Quinta da Penha, Faro; elaborado pelo autor.

A nora, foi o engenho mais utilizado na Campina de Faro para elevar a água e transportá-la para os campos visando a rega agrícola ou respetivos abastecimentos. A origem da palavra nora é árabe – *saniya* – que significa “*um engenho de elevação de água de rios, poços ou valas, composto por, pelo menos, uma roda vertical ligada a um eixo horizontal, contendo compartimentos no aro ou uma corda de alcatruzes suspensa, e podendo ser acionada por diferentes forças (hídricas, animal, humana ou motorizada), visando a rega agrícola ou o abastecimento de infraestruturas públicas ou privadas*”¹⁶. As noras correspondem a uma técnica de rega que faz parte da herança cultural mediterrânica, com especial incidência na área agrícola da Campina de Faro, onde ainda hoje se encontram em grande número e em crescente desuso – com incidência na nora de alcatruzes (figura 5), e predomínio do sistema de eixo curto.

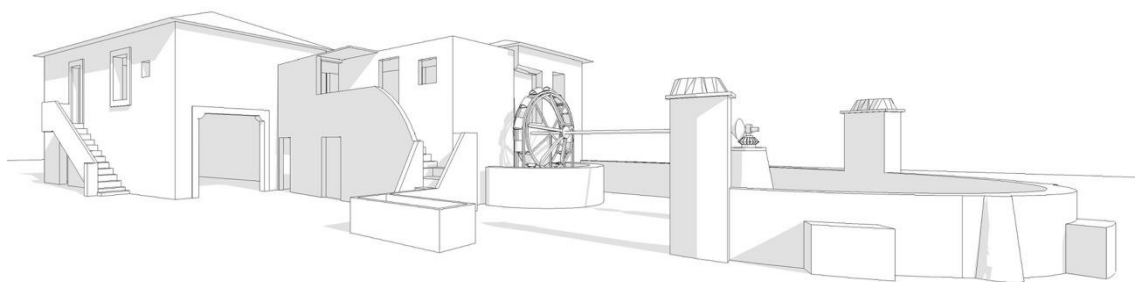


Figura 5 – Levantamento de sistema hidráulico: nora de alcatruzes, Faro; elaborado pelo autor.

Os autores Jorge Dias e Fernando Galhano (1986), na obra *Aparelhos de elevar a água de rega*, realizam uma caracterização minuciosa dos sistemas de regadio em Portugal (figura 6), assumindo dois grupos distintos de aparelhos: os aparelhos movidos por animais – as noras de alcatruzes –, e os aparelhos movidos pelo homem – as noras de copos manuais.

¹⁶ GRADE, I. – **Os Sistemas de Elevação de água no Sítio das Barradas de Messines. Projeto de reabilitação.** Faro, 2010, pg. 15.

No que diz respeito aos aparelhos movidos por animais, existem duas linhas que nos permitem caracterizá-los: numa delas encontramos as noras de alcatruzes e as noras de rodas dentadas, e noutra, as noras de sarilho. As noras de roda dentada subdividem-se em três tipologias: noras de eixo curto, noras de eixo comprido baixo e noras de eixo comprido alto. Estas três subdivisões “*têm em comum, além da tração animal, um sistema de rodas dentadas, transmissoras do movimento circular-horizantal, ao movimento circular-vertical de um rosário de alcatruzes suspenso*”¹⁷. Enquanto, as noras de sarilho, englobam as seguintes tipologias: noras de eixo curto baixo e noras de eixo comprido baixo. Estes são “*aparelhos semelhantes aos anteriores, mas com uma engrenagem transmissora do movimento muito mais tosca e primitiva. Estes aparelhos apresentam, como os anteriores, variedades de eixo curto e comprido, mas a transmissão do movimento circular do eixo vertical, para o horizantal realiza-se por meio de quatro paus cravados no eixo vertical, em forma de cruz, que girando, empurram os quatro raios da roda dos alcatruzes. Estas noras apresentam, pois, a singularidade de não utilizarem rodas dentadas para transmitir o movimento, mas sim raios de madeira dispostos em cruz dupla*”¹⁸. Por outro lado, no segundo grupo estão compreendidas as noras de copos manuais que são muito semelhantes às noras anteriormente citadas – são uma adaptação – mas movidas pela força humana.

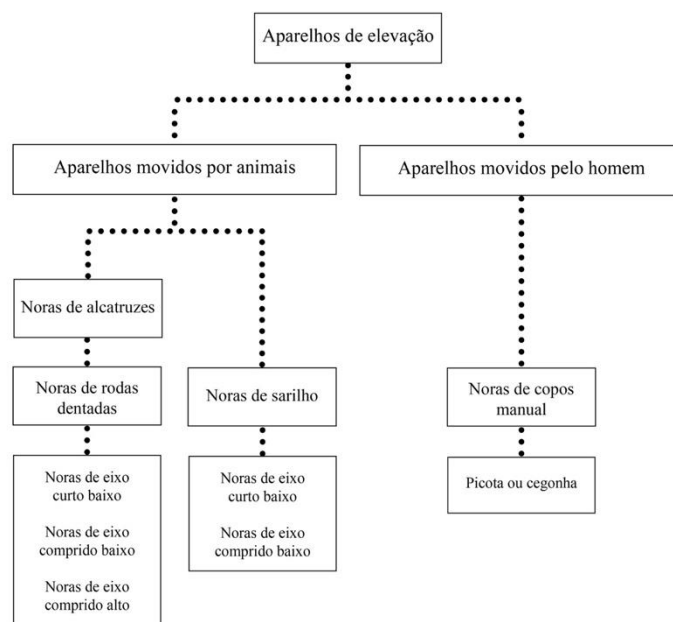


Fig. 6: Tipologias de aparelhos de elevar a água de rega; elaborado pelo autor através do conteúdo disponibilizado por DIAS, Jorge; GALHANO, Fernando – **Aparelhos de elevar a água de rega**. Lisboa: Etnográfica Press, 1986.

No decorrer do trabalho de campo realizado até ao momento, foram identificados e representados através de desenho técnico vários exemplos que revelam a importância dos sistemas de regadio. A necessidade de rega, especialmente nas hortas e pomares, no período mais seco, levou à criação de distintas técnicas engenhosas para a irrigação. De acordo com as tipologias de aparelhos de elevar a água de rega mencionados na figura 6,

¹⁷ DIAS, Jorge; GALHANO, Fernando – **Aparelhos de elevar a água de rega**. Lisboa: Etnográfica Press, 1986, pg. 191.

¹⁸ DIAS, Jorge; GALHANO, Fernando – **Aparelhos de elevar a água de rega**. Lisboa: Etnográfica Press, 1986, pg. 199.

é possível identificar na Campina de Faro a nora de eixo curto (figura 7) que tem como função a elevação de água de poços através de uma engrenagem que se encontra no interior do perímetro do poço de planta quase sempre circular. A partir do momento que a água é retirada do poço, é transportada para o tanque e posteriormente o sistema de rega recorre à gravidade para fazer a distribuição da água, havendo uma ramificação de canais de rega por forma a abastecer áreas de maior ou menor extensão. Estes canais, que adquirem o nome de *levada*, são de extrema importância, uma vez que permitem a distribuição da água para as diversas culturas, formalizando a estratégia de organização da parcela, a partir da posição relativa do poço e do tanque, implantado a cota favorável.



Figura 7 – Nora com sistema de eixo curto, Faro; elaborado pelo autor.

Desde que as noras foram introduzidas e até há pouco tempo, eram fontes de riqueza, porque faziam parte dos meios de produção da maior técnica na agricultura de regadio. A construção dos sistemas para recolha de água não era fácil: após a abertura de um largo poço, era necessário construir o muro de suporte, fixando o seu perímetro circular, o que nas noras mais antigas da Campina de Faro, correspondia à execução em alvenaria de pedra calcária. Estes poços das noras construídos em pedra tinham um inconveniente: os pássaros faziam ninhos nas juntas das pedras – “*tocas dos empedrados*”¹⁹, acabando muitas vezes por morrerem afogados e deixando a água em condições duvidosas. Por esse motivo, é possível ver em algumas noras redes a cobrir a parte baixa dos engenhos, com o objetivo de evitar a entrada de pássaros, pardais e andorinhas. Realizada a parte da construção da nora, seguia-se o serviço de construção da engrenagem em madeira, geralmente no abegão. Posteriormente, encomendava-se os alcatruzes de barro – trabalho de olaria – ou os alcatruzes de zinco – trabalho do latoeiro –, os eixos, as rodas dentadas e os engenhos de ferro – trabalho do ferreiro – ou de madeira numa fase inicial – trabalho do abegão. “*Uma nora não era só uma técnica de rega, era toda uma engrenagem de mão de obra, que empregava também técnicas de segurança. Não eram todos os abegões que construíam as rodas dentadas ou tambores que faziam puxar os alcatruzes*”²⁰.

¹⁹ VAZ, Adérito – **Algarve – reflexos Etnográficos de uma Região**. Faro: Secretaria de Estudos da Cultura, 1994, pg. 15.

²⁰ VAZ, Adérito – **Algarve – reflexos Etnográficos de uma Região**. Faro: Secretaria de Estudos da Cultura, 1994, pg. 15.

As noras de eixo comprido alto, encontram-se com menos abundância do que as mencionadas anteriormente, sendo difícil encontrar na Campina de Faro, hoje em dia, aparelhos desta tipologia bem preservados. Este engenho compreende a recolha da água também de poços através do seu eixo comprido e alto “*água tem de ser elevada ao nível mais alto, carroto e eixo trabalham por cima do gado*”²¹. Destacamos uma destas noras de eixo comprido alto, localizada junto à Estrada Nacional 2, também conhecida por Estrada de São Brás de Alportel onde as entrosugas e as rodas de balanço são de ferro, tal como os respetivos eixos e alcatruzes (figura 8): a partir de meados do século XIX, verificou-se a alteração generalizada a nível dos materiais de execução dos engenhos, com a substituição da madeira pelo ferro²².



Figura 8 – Nora com sistema de eixo comprido alto, Quinta da Penha, Faro; elaborado pelo autor.

Em muitos casos, a nora simbolizava também o poder económico de determinada família e proprietários, uma vez que ainda na primeira metade do século XX, os sistemas mais complexos aparecem associados às parcelas de maior dimensão que estavam na posse de proprietários com maior poder económico. Na Quinta de Bela Mandil (figura 9), localizada em Olhão a Norte da Estrada Nacional 125, também é possível verificar a importância da nora de alcatruzes associada ao sistema de distribuição da água de rega até às culturas, na medida em que a água para a rega é captada a partir de quatro poços equipados com noras de alcatruzes, um de maior dimensão e os restantes mais pequenos. O poço localizado na parte Poente da parcela, próximo do conjunto edificado mais relevante, dispunha de um aqueduto que conduzia a água até ao tanque quadrangular mais próximo, a partir do qual se encaminhava a água através de levadas para as culturas. Próximo ao poço grande, localizado na parte superior da parcela, localizam-se três tanques quadrangulares de dimensão considerável (figura 9) que irrigavam as culturas na área norte da propriedade. Os restantes dois poços com noras, encontram-se em posição intermédia parcela, dos quais partem apenas pequenas levadas associadas a pequenos muros de alvenaria de pedra que as suportavam. Estas levadas vencem o suave declive do terreno, para que se pudesse proceder à rega, aproveitando a força da gravidade.

²¹ DIAS, Jorge; GALHANO, Fernando – **Aparelhos de elevar a água de rega**. Lisboa: Etnográfica Press, 1986, pg. 68.

²² GRADE, I. – **Os Sistemas de Elevação de água no Sítio das Barradas de Messines. Projeto de reabilitação**. Faro, 2010, pg. 22.



Figura 9 – Quinta de Bela Mandil, Olhão; elaborado pelo autor.

Numa outra propriedade designada por Quinta da Arábia (figura 10), localizada próximo do aeroporto de Faro, na Rua Henrique Fernandes Serrão, é possível compreender a organização e cálculo do sistema de rega em relação ao desenho da parcela, considerando a posição da nora o alinhamento e extensão do aqueduto realizado em alvenaria de pedra até ao tanque circular, e o desenho de distribuição das levadas. A disposição das levadas partia da ampulheta²³ que se encontra na base exterior do tanque, ramificando-se para vasos comunicantes de distribuição com dimensões e formas distintas que se encontram localizados em várias partes da propriedade e apenas diferem na cota de implantação de modo a ser possível regar o máximo de terreno possível. O sistema de rega foi meticulosamente calculado e construído, de forma a aproveitar convenientemente as características do terreno e tirar partido da força da gravidade. Este sistema hidráulico – tal como tantos outros existentes na Campina de Faro – foi progressivamente adaptado ao longo dos anos, registando as sucessivas alterações a que o sistema hidráulico original foi sujeito: integração de motor, alteração do engenho e construção da casa do motor; elevação da cota do sistema para ampliação da superfície irrigada com elevação da engrenagem do aqueduto e do respetivo tanque.

²³ Pequena caixa que se encontra na base da parede exterior do tanque, ligada a este por um orifício. Tem a função de canalizar e direcionar a água do tanque para os terrenos, por meio de um sistema semelhante ao de comporta (Grade, 2010, p.30).

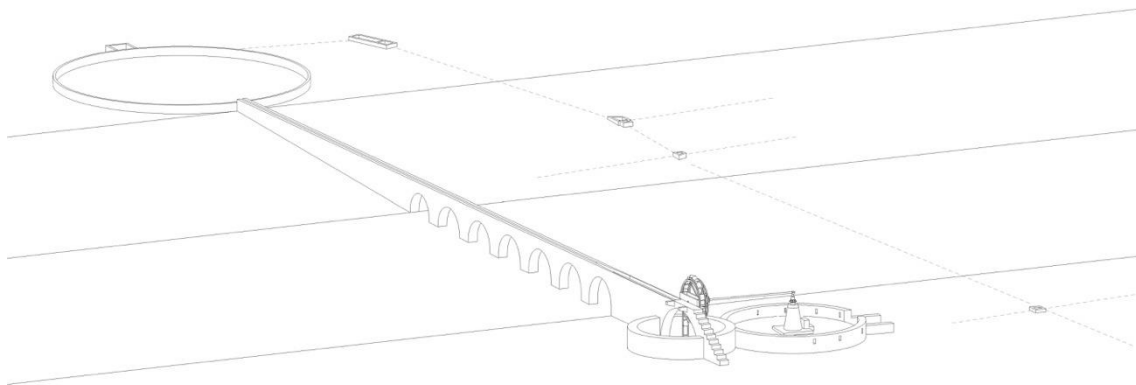


Figura 10 – Representação de sistema hidráulico original, Quinta da Arábia, Faro; elaborado pelo autor.

A rega nem sempre exige aparelhos de elevar a água – as formas mais antigas de regadio eram deste tipo –, no Município de Loulé – Quinta do Rosal, foi possível identificar um sistema de regadio que não utiliza aparelhos de elevar a água e tira partido de um processo simples de aproveitamento de um ‘olho de água’, situado a uma cota mais alta do que a Quinta a irrigar. Esta técnica de rega histórica que permite que a água se desloque por meio da gravidade tem muitas vezes como consequência o procedimento de deixar a água espalhar-se lentamente sobre as superfícies aplanadas do terreno: a esta técnica de regadio chama-se regar à manta (figura 11).



Figura 11 – Técnica tradicional de rega: regar à manta; elaborado pelo autor.

A água é o elemento primordial no processo histórico de construção e transformação da paisagem campinense, a partir de estratégias – captação, condução, armazenamento e distribuição – herdadas e habilmente aperfeiçoadas ao longo de gerações. Com base no sistema de rega tradicional, constituído por noras, aquedutos, tanques e levadas, produziu-se diversos sistemas de regadio com características bastante particulares, gerando um testemunho da identidade e de uma sociedade. Os processos tradicionais de irrigação

identificados na Campina de Faro são variados, e uma vez que este trabalho de investigação se encontra em fase de desenvolvimento, foram selecionados e apresentados apenas alguns dos sistemas de regadio históricos que identificámos.

Considerações finais

O trabalho de campo realizado e a respetiva análise de registos bibliográficos referentes aos sistemas de regadio históricos da Campina de Faro permitiu-nos compreender que a experiência – irrigação – desenvolvida na Campina é essencialmente local e transmitida oralmente de geração em geração onde se destaca o papel dos agricultores na apropriação dos princípios básicos – conhecimento local – e o modo como forneceram as bases para uma agricultura de sucesso: o acumular de conhecimento adquirido pelos camponeses é vital para extrair a máxima eficiência de cada sistema hidráulico.

O esforço necessário para irrigar os terrenos localizados na Campina de Faro sempre foi grande. Inicialmente era preciso encontrar água, abrir um poço e levantar a água com uma nora ou outra solução de elevação. Assim que a água estivesse no nível do solo, era necessário garantir a sua distribuição nos campos com a menor perda possível. Com o desaparecimento das noras movidas por animais, a água das noras começou a ser tirada por motores: num primeiro momento trabalhavam a gasolina e numa outra fase a gasóleo. As técnicas foram avançando progressivamente e os furos substituíram grande parte das noras que ainda permanecem na Campina de Faro. Podemos afirmar, que já lá vai o tempo em que a agricultura do regadio era feita pelas águas tiradas das noras. Relativamente poucas, ainda estão em plena atividade de acordo com os métodos tradicionais de outrora que duraram séculos.

Os sistemas de regadio históricos fazem parte da cultura algarvia, constituindo um testemunho da identidade de uma região e sociedade que deverá ser mapeado e catalogado uma vez que grande parte deste património cultural e ambiental de inegável interesse está a desmoronar sem que exista a possibilidade de ser valorizado ou assumido como infraestrutura de interesse municipal. Enquanto a destruição gradual deste património acontece com naturalidade, a paisagem continua em constante mutação com o aparecimento de novos sistemas de rega, como os sistemas de gota a gota e de aspersão com a proliferação dos pomares de citrinos. Atualmente as políticas agrícolas privilegiam os critérios de produtividade o que leva a uma excessiva exploração dos aquíferos e consequente diminuição da qualidade da água.

O facto de interpretarmos e registarmos os métodos de recolha da água e os respetivos sistemas de condução e distribuição desta para a rega (quer do ponto de vista das infraestruturas, quer do ponto de vista paisagístico) permite-nos perpetuar a sua existência. Este projeto de investigação tem como propósito a valorização dos sistemas de regadio históricos da Campina de Faro, dando-lhes visibilidade e importância no presente de modo que possam vir a ser reconhecidos como património hidroagrícola campinense no futuro.

Bibliografia

ALMEIDA, C.; MENDONÇA, J.; JESUS, M.; GOMES, A. – **Sistemas Aquíferos de Portugal Continental**. Lisboa: Instituto da Água, 2000.

BARÃO, João – **Parque Agroecológico da Campina de Faro**. Faro: Universidade do Algarve, 2014, Relatório de Estágio para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura Paisagista.

BATISTA, Desidério – **Paisagem, Cidade e Património. O Sistema urbano Olhão-Faro-Loulé**. Évora: Universidade de Évora, 2009, Tese de Doutoramento em Artes e Técnicas da Paisagem.

BATISTA, Desidério; GUERREIRO, Manuela; SEQUEIRA, Bernardete; CESÁRIO, Marisa; AGAPITO, Dora – **The cultural landscape of Campina de Faro: solutions based on water heritage and cultural tourism**. Revista PH 109. (2023-02-02)

CAVACO, Carminda – **O Algarve Oriental. As vilas, o campo e o mar, volume 1**. Faro: Gabinete do Planeamento da Região do Algarve, 1976.

CAVACO, Carminda – **Portugal rural: da tradição ao moderno**. Lisboa: Direção Geral do Planeamento e Agricultura, 1992.

COSTA, M. – **As Quintas da Campina de Faro, Levantamento e caracterização**. Faro: Universidade do Algarve, 2004, Trabalho fim de curso para obtenção do Grau de Licenciada em Arquitetura Paisagista.

D'ABREU, Alexandre; CORREIA, Teresa; OLIVEIRA, Rosário – **Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental**. Lisboa: Direção Geral do Ordenamento do Território e desenvolvimento urbano (DGOTDU), 2004.

DIAS, Jorge; GALHANO, Fernando – **Aparelhos de elevar a água de rega**. Lisboa: Etnográfica Press, 1986.

FEIO, Mariano – **Clima e Agricultura: exigências climáticas das principais culturas e potencialidades agrícolas do nosso clima**. Lisboa: Ministério da Agricultura, Pescas e Alimentação, 1991.

FERNANDES, Rosa – **Regadios tradicionais no território português, o caso de Querença no Barrocal algarvio**. Faro: Universidade do Algarve, 2013, Relatório de estágio para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura Paisagista.

GRADE, I – **Os Sistemas de Elevação de Água no Sítio das Barradas de Messines. Projeto de Reabilitação**. Faro, 2010.

MONTEIRO, Pedro – **Sítios de Querença / Morfologia e Processos Sociais no Alto Barrocal Algarvio**. Lisboa: ISCTE, 1993, Tese de Doutoramento.

RAPOSO, Isabel – **Alte na Roda do Tempo**. Alte: Casa do Povo de Alte, 1995.

RIBEIRO, Orlando – **A Formação de Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

RIBEIRO, Orlando – **Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1998.

RIBEIRO, Orlando – **Mediterrâneo Ambiente e Tradição**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

RODRIGUES, Ana – The Technical and Social Scope of Irrigation in the Algarve. In RODRIGUES, Ana; MARÍN, Carmen – **The history of water management in the Iberian Peninsula, between the 16th and 19th centuries**. Birkhäuser / Springer International Publishing, 2020.

TOMÉ, Sónia – **A água dá, a água tira: gestão social dos extremos da água (seca e torrencialidade) no Barrocal Algarvio**. Lisboa: ISCTE, 2008, Dissertação de Mestrado.

VAZ, Adérito – **Algarve – reflexos Etnográficos de uma Região**. Faro: Secretaria de Estudos da Cultura, 1994.

Tecnologias Digitais para Difusão e Preservação do Patrimônio Arquitetônico – A experiência modernista do CTA- Centro Tecnológico da Aeronáutica, em São José dos Campos, Brasil.

Fábio de Almeida

Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Universidade Presbiteriana Mackenzie e Universidade do Vale do Paraíba
falme@me.com

José Geraldo Simões Junior

Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Universidade Presbiteriana Mackenzie
josegeraldo.simoes@mackenzie.br

Resumo: As tecnologias digitais notadamente apresentam inúmeras possibilidades quando incorporadas às estratégias de difusão do patrimônio cultural com objetivo de fruição, valorização e preservação dos bens. Superado o domínio das tecnologias computacionais e a incorporado aos modos documentação, inúmeros bancos de dados foram desenvolvidos, entretanto as questões de democratização e acessos às informações tem demonstrado certos limites que dificultam a difusão de informações que são fundamentais para a compreensão do bem patrimonial levado ao público comum. No final do século XX, ao se prever o exponencial crescimento da cultura digital, as expectativas eram extremamente otimistas, e o estudo e verificação dos resultados contemporâneos se tornou um necessidade. Assim, o objetivo deste trabalho é ampliar a discussão acerca dos problemas da digitalização e fruição de informações sobre o patrimônio arquitetônico e urbanístico, contribuindo para aplicações mais eficientes relativas à preservação de bens patrimoniais. Como parte importante da pesquisa de doutorado em desenvolvimento, pretende-se ampliar a discussão e chamar a atenção para as peculiaridades e heterogeneidade dos contextos culturais em que se aplicam as tecnologias digitais. Como caso de estudo, serão exploradas algumas experiências realizadas no Centro Técnico de Aeronáutica (CTA), atualmente Departamento de Ciências Tecnológicas Aeroespaciais (DCTA), que foi implantado em São José dos Campos-SP na década de 1940, projetado por Oscar Niemeyer, tendo sido fruto de uma série de medidas estratégicas para o desenvolvimento do país.

Palavras-chave: Tecnologias Digitais, Patrimônio Moderno, Centro Técnico de Aeronáutica (CTA), Urbanismo Moderno, Arquitetura Moderna.

Introdução

A partir dos anos 1990 o uso de novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) refletiram positivamente nas atividades relacionadas ao armazenamento análise e fruição de dados relativos aos bens patrimoniais na área de arquitetura e urbanismo.

Como a documentação arquitetônica é um processo sistemático de aquisição, tratamento, indexação, armazenamento, recuperação, disponibilização e divulgação de dados e informações, gráficas e não gráficas, bem como de seus metadados, sobre as edificações¹ muitos afirmavam ou temiam que este novo ferramental poderia interferir negativamente na forma como o patrimônio cultural é percebido pelo fruidor contemporâneo.

Entretanto, trata-se de uma adequação de linguagem, que se referenciada em pesquisas históricas e avaliação crítica dos objetos não modificam os fundamentos conceituais que devem balizar as ações preservacionistas. São mudanças, mas mudanças instrumentais que se prestam a aprimorar as atividades existentes e a fruição e apreensão cultural dos objetos da história por um maior número de pessoas².

Passado um período de adaptações e de intensa atividade de usos das TICs, o presente trabalho aborda as interações digitais e seus desdobramentos quando aplicadas em bens patrimoniais, em benefício de sua identificação, valorização, difusão e preservação. Seu objetivo é a averiguação dos limites e possibilidades das experiências que envolvem tecnologias da informação e comunicação, seu caráter virtual imaterial frente as vivências materiais, e até mesmo uma possibilidade híbrida de interação mais eficiente para os processos de preservação do patrimônio, bem como, para a historiografia da arquitetura. Por meio de abordagens sobre a sociosemiótica, a cibercultura, aspectos de valoração de bens patrimoniais e a análise de experiências empíricas que envolvem o patrimônio moderno e o uso de tecnologias digitais, principalmente para a representação, simulação digital, banco de dados e realidade aumentada, a pesquisa em desenvolvimento pretende discutir o aprimoramento dos processos de preservação.

Analisando uma visão abordada por Miceli, referindo-se à divulgação e envolvimento da comunidade, fator primordial para a preservação do patrimônio, podemos dizer que a informatização como meio de uma divulgação rápida, ágil e barata é fundamental para a questão. Diz o autor:

(...) uma democratização tanto do acervo como das vias de acesso e fruição e dos debates que presidem à constituição do acervo, qualquer que ele seja. Eis o xis da questão do patrimônio (...)³

O processo de análise e a abordagem historiográfica, a partir do suporte digital, em especial do uso da tecnologia espacial e da hipermídia, abriram perspectivas promissoras para a exploração de fontes novas e tradicionais, para a produção científica cumulativa e para a elaboração de narrativas apropriadas à fruição do objeto (a arquitetura em perspectiva historiográfica).

¹ AMORIM, A. Leão. (2017). **A documentação arquitetônica como uma atividade multi, inter e transdisciplinar..** Ponto de Acesso, 11(1), 61–84. Recuperado de <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/23176>.

² TIRELLO, R. A.: 2006, A Arqueologia da Arquitetura: um modo de entender e conservar edifícios históricos, **Revista CPC**, 3, pp. 145-165.

³ MICELI, Sérgio. SPHAN: refrigério da cultura oficial. **Revista do Patrimônio**. SPHAN. Rio de Janeiro. 1987. p. 44-47

Todavia este quadro otimista vislumbrado por Miceli e outros teóricos pode não ter alcançado os resultados esperados, principalmente em contextos socioculturais distintos aos inseridos por eles. Se por um lado a interatividade e a versatilidade do suporte digital permita que se atualizem os objetivos de caráter político e sócio-cultural, com possibilidades de envolvimento e participação da comunidade e de órgãos públicos afins, a efetiva preservação do patrimônio arquitetônico derivada destes processos se mostrou tímida, na realidade brasileira, tendo em vista que grande parte das ações ficam restritas aos órgãos técnicos e ao ambiente acadêmico.

As possibilidades do uso das tecnologias dependem de uma questão primordial, que são as complexas questões limitantes do próprio uso das tecnologias, como por exemplo a disponibilidade de equipamentos, profissionais e acessibilidade digital.

Em contraponto aos resultados das aplicações digitais ao processo de preservação torna-se pertinente também uma abordagem do ponto de vista da construção dos sentidos e significação da arquitetura como patrimônio, a partir da prática, da vivência e apropriação do espaço físico, sua apropriação e efetiva fruição em um meio social.

A capacidade de produção de informações em meio digital referente aos bens patrimoniais não é correspondente ao alcance e acessibilidade das mesmas por parte do público em geral, fator imprescindível para maior fruição do bem, desta forma é preciso elaborar estratégia para utilização das informações de modo a intermediar os regimes de interação entre sujeito e objeto, de maneira objetiva em relação às expectativas.

Como bem menciona PICON⁴, as transformações na era digital entre materialidade e arquitetura tem consequências do ponto de vista do estabelecimento de novas linguagens com reflexos significativos no ensino e na prática da arquitetura, e a arquitetura não foi desmaterializada pelo uso das telas e ao contrário revelou uma nova materialidade e estabelece uma nova maneira de nos relacionarmos com o mundo sensível, expresso no modo em que olhamos para o que nos rodeia. Para ele, com o uso das tecnologias digitais, a nossa percepção do mundo físico passou por uma mudança nos códigos tradicionais visuais e na percepção do espaço construído, por estarmos cada vez mais sensíveis a certos efeitos de luminosidade e textura que as ferramentas gráficas tradicionais não nos permitiam dominar.

Em relação à sedução pelos produtos digitais é preciso ter o cuidado de não se apropriar da tecnologia simplesmente pela tecnologia, não devemos desconsiderar características fundamentais analógicas, até mesmo fisiológicas e psicológicas do ser humano, e isso, de certa maneira corrobora para legitimação de uma abordagem sociosemiótica nos processos de valorização dos bens patrimoniais. Somos seres semióticos e busca de sentido por meio dos regimes de interação, nossa maneira de entender o mundo multidimensional é baseada nos próprios sentidos, que são muito mais ricos em processos analógicos do que digitais. A plena compreensão da arquitetura como patrimônio é derivada de experiências sinestésicas e apesar das inúmeras vantagens das tecnologias digitais e aplicações virtuais, principalmente no que se refere à exploração da capacidade de registro, visualização e simulação, a materialidade. As experiências no mundo real não devem ser subestimadas ou relevadas, devem ser incorporadas às digitais, em um

⁴ PICON, Antoine. **Digital Culture in Architecture - An Introduction for the Design Professions.** Birkhouser, Basel. 2010.

processo de simbiose, com caráter híbrido, possivelmente com resultados mais eficientes em todos os campos.

Tomando como base principalmente algumas experiências no Brasil, que envolvem o uso de tecnologias computacionais para a difusão de informações sobre o patrimônio arquitetônico, via de regra os bens escolhidos para aplicações são os que tem reconhecimento das referências culturais pelos instrumentos legais de preservação, sejam por inventários de registro e ou tombamentos, que nem sempre são referências ativas no meio em que esta inserido e conseqüentemente não há fruição compartilhada de seu significado, dificultando a valorização do bem. Deve-se também contribuir para a transmissão de informações reunidas à um público mais amplo, para além dos grupos de especialistas e estudiosos do patrimônio. Em muitas situações a participação dos agentes da comunidade envolvidos na preservação atuam basicamente por meio de conselhos, comissões e comitês de gestão, quando da possibilidade de existência dos mesmos.

Uma maneira bastante eficiente de compartilhamento e difusão dos significados é o uso das tecnologias da informação e comunicação em ações de educação patrimonial. Para discussão sobre a pertinência da adoção de metodologias interdisciplinares e tecnologias da informação e comunicação para a instrução das representações gráficas digitais no âmbito da historiografia da arquitetura, apresenta-se neste trabalho um estudo de caso exemplar que envolveu a construção do Centro Técnico de Aeronáutica (atualmente Comando Geral de Tecnologia Aeroespacial).

Desenvolvimento

Em um primeiro momento algumas das mais significativas edificações do Centro foram estudadas para a criação de modelos digitais tridimensionais, tendo como base os documentos e registros disponíveis (principalmente fotografias e desenhos arquitetônicos), complementados com levantamentos fotográficos e averiguação de medidas in loco, permitindo estabelecer num primeiro momento uma relação entre projeto, construção e a própria evolução e transformação do espaço construído. A partir da análise da documentação histórica confrontadas com as evidências materiais, adotando-se preferencialmente recursos de animação e registros fotográficos comparativos, é possível estabelecer uma melhor compreensão da dinâmica envolvida na concepção arquitetônica, a criação e evolução do edifício, principalmente no que se refere às alterações e interferências decorrentes.

Esta experiência resultou na criação de um aplicativo multimídia disponível na internet, que na medida em que reúne e relaciona informações provindas de fontes diversas, propõe-se em importante fonte de informações sobre o bem, que objetiva fundamentalmente a informação, construção de conhecimento e difusão digital do patrimônio cultural junto à comunidade local, fatores imprescindíveis para a promoção da preservação e manutenção da cultural.

Posteriormente, em 2011, produziu-se o modelo geométrico digital do anteprojeto do Oscar Niemeyer, vencedor do concurso para implantação do CTA, os modelos geométricos digitais das edificações foram implantados no modelo da proposta urbanística, possibilitando a compreensão e valorização dos preceitos do urbanismo moderno para o conjunto idealizado por Niemeyer, mas que até então haviam sido pouco realizados. O modelo digital do anteprojeto foi utilizado para a realização de um

importante vídeo documentário sobre o CTA⁵, que amplia a possibilidade de difusão das informações.

Claramente percebe-se que, em uma escala menor e guardada as devidas proporções, por uma série de aspectos o CTA caracteriza-se como o prelúdio de uma proposta de cidade moderna, Brasília. Não só a proposta vencedora, representa uma rica contribuição para a historiografia da arquitetura e urbanismo moderno no Brasil, mas também os demais anteprojetos apresentados pelos arquitetos convidados para o concurso, que eram importantes nomes da vanguarda modernista, como Benedito de Barros, Affonso Eduardo Reidy, Companhia Brasileira de Engenharia e Marcelo Roberto.

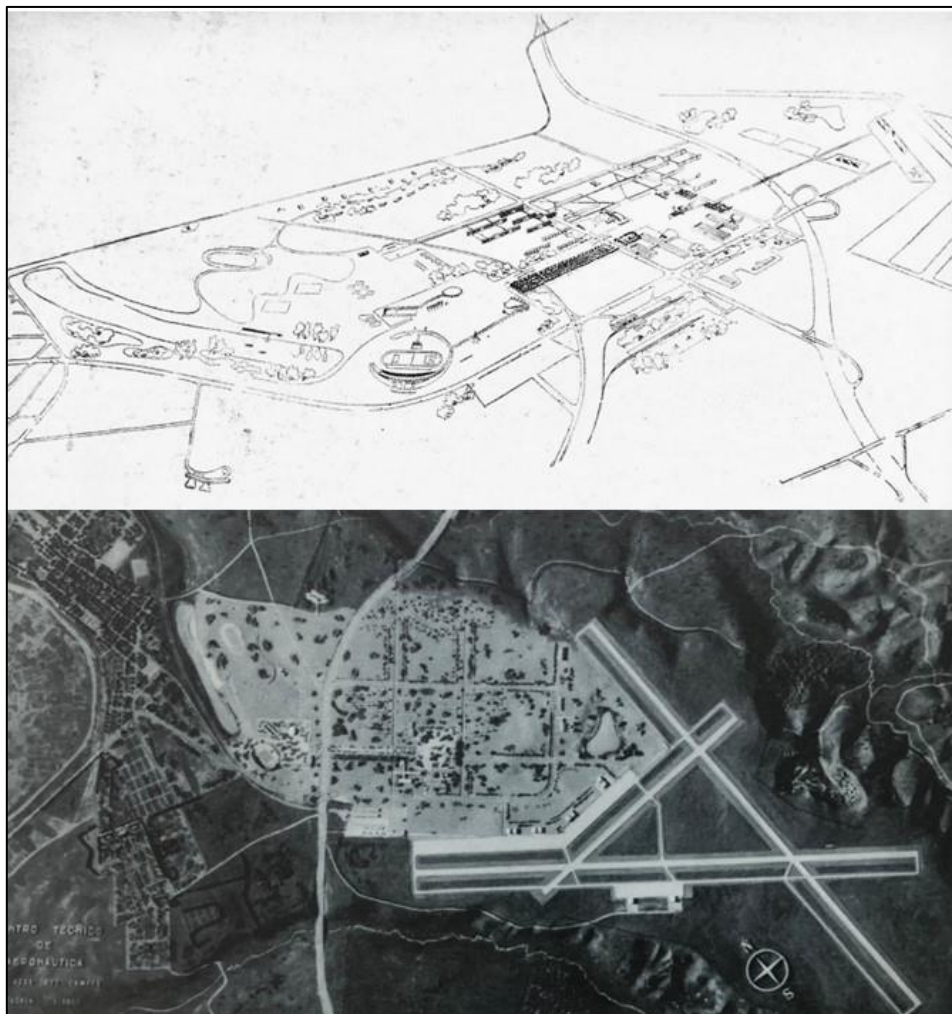


Figura 1 – Perspectiva e maquete do anteprojeto apresentado por Niemeyer (PENEDO, 96, p.13)
Sobre a proposta de Niemeyer, Figueiredo aponta que:

“...a sugestão projetual elaborada por Niemeyer partiu de um tripé composto por suas fundamentações teóricas, pelo caráter legal do certame e pelas características físicas do local onde o CTA seria implantado. O edital era muito específico quanto às necessidades edilícias que os candidatos deveriam ponderar e equacionar, de modo que a natureza legal do concurso necessitava ser atendida com precisão e rigor – sobretudo, tratando-se de um empreendimento militar. A relação de São

⁵ O vídeo documentário encontra-se disponível no endereço eletrônico:
<https://www.youtube.com/@saomodernasjose509>

José dos Campos com a gleba destinada à implementação, por sua vez, teria de ser compreendida em toda sua complexidade; englobando o estudo acerca de suas vias de acesso, topografia, visadas, bem como da geografia local”.⁶

Estas premissas foram fundamentais para a decisão da comissão julgadora bem como a qualidade das soluções das edificações. Ainda sobre o aspecto urbanístico Figueiredo relata:

“Por fim, o critério urbanístico ordenador, capaz de traduzir os direcionamentos do anteprojeto B, foram as experimentações de ideais do habitat moderno, em especial aqueles proferidos pelo arquiteto Le Corbusier, inegável influência dos arquitetos e urbanistas brasileiros. No entanto, essa não seria a única inspiração do anteprojeto vencedor”⁷

Muitas soluções arquitetônicas das edificações para a zona residencial foram reproduzidas em outros projetos de Brasília, estabelecendo uma sintaxe no conjunto da obra de Niemeyer, com sutis variações evitando-se a completa reprodução dos elementos projetados, como os bloco em lâmina sob pilotis, possuindo dois pavimentos, edificações servidas de áreas comuns para funcionamento de zeladoria no térreo, blocos com pavimento térreo permeável, sem fechamento perimetral, atribuindo livre acesso e fluidez aos trajetos, unidades vazadas, que contribui para o seu conforto térmico, recurso largamente adotada mais tarde no projeto das edificações do Plano Piloto da nova capital do país, Brasília⁸.

Na fase de estudos para o desenvolvimento da proposta Niemeyer inspirou-se em estudos para setorização urbanística desenvolvidos pelo planejador norte-americano Clarence Arthur Perry (1872-1944) para o conceito de Unidade de Vizinhança. Este estudo preconiza as distâncias percorrida a pé, deslocando-se do setor residencial para as edificações de interesse dos outros setores propostos, como escola, trabalho e esportes⁹.

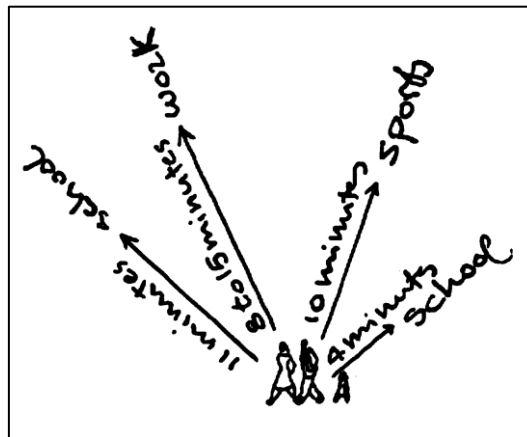


Figura 2 - Esquema de distâncias percorridas da zona residencial a outros setores do CTA. Fonte: PAPADAKI, 1950, p.160.i

⁶ FIGUEIREDO, Ademir Rodrigo Beserra. **Centro Técnico de Aeronáutica (CTA); os setenta anos do bairro modernista de Niemeyer, Mourão e Direng**. Dissertação de Mestrado. Ademir Rodrigo Beserra Figueiredo; Orientador Ricardo Trevisan. Brasília 2019, P.35.

⁷ Idem

⁸ FIGUEIREDO, Ademir Rodrigo Beserra. **Centro Técnico de Aeronáutica (CTA); os setenta anos do bairro modernista de Niemeyer, Mourão e Direng**. Dissertação de Mestrado. Ademir Rodrigo Beserra Figueiredo; Orientador Ricardo Trevisan. Brasília 2019.

⁹ Idem.

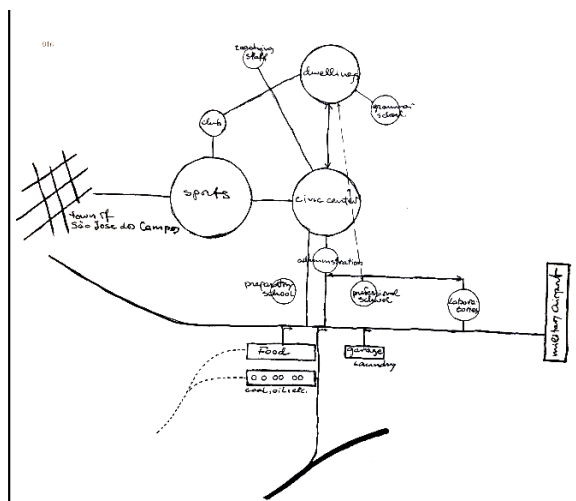


Figura 3 – Esquemas de distribuição de funções correlatas do CTA (PENEDO, 96, p.41)

Conforme Figueredo (2019), durante a implantação do CTA, o programa teve que se adequar ao cenário político do Ministério da Aeronáutica, sendo prejudicado pelo afastamento oficial de Niemeyer, algumas soluções propostas inicialmente não foram realizadas. Entretanto a implantação manteve o respeito à utilidade simbólica da plástica desejada, que, anterior ao concurso do Plano Piloto, servira como uma espécie de laboratório para o que viria a ocorrer na nova Capital Federal

O CTA representa um marco decisivo para a transformação da cidade de São José dos Campos em um pólo industrial nacional, com significativa contribuição para fortalecimento de elementos de memória e identidade da sociedade local. Sua construção determinou uma nova fisionomia urbana para a cidade. Idealizado no final da década de 1940 para ser o primeiro centro de formação de recursos e tecnologias espaciais, pretendia-se, suprimir a dependência de institutos tecnológicos estrangeiros. No “Plano de Criação do CTA” elaborado pelo chefe do Curso de Aeronáutica do Massachusetts Institute of Technology (MIT), aprovado em 1945 pelo Presidente da República Dr. José Linhares¹⁰, constava como objetivo principal a criação de um centro aeronáutico com a dupla finalidade de preparar técnicos e especialistas em aeronáutica e ciências conexas e realizar as experiências, pesquisas e estudos necessários ao desenvolvimento seguro da indústria especializada, do comércio aéreo e da arma aeronáutica¹¹

Não só as edificações, mas o próprio plano urbanístico do CTA caracterizados pelos conceitos da arquitetura e urbanismo moderno brasileiro, são um legado cultural que por si só justificam a importância e necessidade de seu estudo e divulgação. Entretanto este acervo é pouco conhecido e usufruído, tendo em vista que está dentro de uma área militar, que apesar de toda a intenção de Niemeyer de promover uma forte integração com a cidade, o rígido controle de acesso ao CTA, contribuiu significativamente para tornar os principais edifícios inacessíveis à grande parte da população local.

¹⁰ SANTOS, Ademir Pereira dos. **Arquitetura Industrial: São José dos Campos**. São José dos Campos, SP. 2006, p.122.

¹¹ IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil)/MG. **Revista Arquitetura e Engenharia** N.5 Ano 1. Rio de Janeiro.1947, p19.

Observa-se que esta situação acentua o problema em relação à apropriação do espaço construído como legado cultural, não favorece o estabelecimento de estruturas claras e compreensíveis do desenvolvimento dos modos de vida e das organizações sociais passadas por parte de um potencial público fruidor.

A utilização de recursos de computação gráfica e aplicativos multimídia, ao permitirem a reunião virtual de um conjunto de informações muito específicas em um mesmo arquivo de consulta podem propiciar encadeamentos mais lógicos do fluxo histórico que estes objetos e estruturas testemunham. O objetivo maior deste trabalho foi criar um arquivo de dados históricos, digital, em que seus consulentes possam conhecer melhor o agenciamento de espaços e padrões construtivos, ainda que virtualmente, enriquecendo, seu repertório sobre os modos de vida e organização da sociedade local em um tempo passado, que determinou a transformação significativa da cidade no século XX.

Sob o ponto de vista estrito do estudo da história da arquitetura a análise sistemática e atenta das edificações do CTA possibilita uma melhor compreensão dos processos construtivos e aspectos formais da arquitetura moderna ligada à indústria aeronáutica no Brasil. Todavia ao longo do desenvolvimento e uso dos produtos digitais elaborados, foi possível identificar uma série de limites e necessidades de aprimoramento para maior eficiência dos resultados para os processos de valorização do conjunto.

Inicialmente, para a criação de um aplicativo multimídia sobre os edifícios do CTA, foi estabelecida uma metodologia de coleta de dados, avaliando-se os tipos de documentos existentes, as fontes primárias e secundárias de consulta, estabelecendo-se o que poderia ser digitalizado. Nesta etapa as pesquisas se basearam no próprio arquivo do CTA, onde se identificou um grande e valioso acervo de informações, ainda que desorganizado, mal acondicionado, inclusive muito danificado (principalmente os desenhos arquitetônicos). A segunda etapa estabeleceu a seleção dos edifícios que poderiam ter seus documentos digitalizados produzindo-se novas representações digitais. Os critérios de seleção priorizaram a representatividade do edifício e as fontes documentais disponíveis. Foram escolhidos num primeiro momento sete edifícios significativos do CTA, são eles: Residência do H19, Residência do H22, Capela, Portaria, Biblioteca do ITA, Laboratório de Ensaio de Estruturas, Laboratório de Aerodinâmica e Motores.

Após a seleção inicial decidiu-se pelos produtos digitais que poderiam ser produzidos dos edifícios selecionados, que foram os seguintes:

1. Desenhos arquitetônicos: todo material encontrado no acervo do CTA e ou produzido por meio de levantamentos de campo.
2. Fotografias: históricas e oriundas de levantamentos de campo.
3. Fotografias panorâmicas digitais (360°), internas e externas dos edifícios.
4. Modelos geométricos digitais dos edifícios: podendo ser da configuração projetual inicial ou de configurações de épocas ou conjuntos de épocas distintas (perspectivas, animações, cortes esquemáticos, visualizações internas e externas, inclusive de mobiliário).
5. Textos sobre os edifícios e fontes bibliográficas pertinentes.

6. Localização dos edifícios.

A definição da metodologia e dos produtos possíveis permite a posterior ampliação da abrangência de edifícios. O aplicativo continua em desenvolvimento, incorporando novas informações e pode ser consultado via internet. Ele foi incorporado a um aplicativo maior¹², sobre o patrimônio arquitetônico de São José dos Campos, iniciado em 1996 e caracteriza-se como um banco de dados para consulta.

Neste aplicativo é possível consultar textos sobre a história e as características arquitetônicas dos edifícios, fotografias, desenhos arquitetônicos, fotos panorâmicas 360° do exterior e interior das edificações, animações com os modelos geométricos digitais e reconstituições digitais de edificações degradadas ou descaracterizadas. O material produzido também é utilizado em ações de educação patrimonial, exposições e visitas técnicas, novas abordagens com uso recursos de realidade aumentada e projeções estão em desenvolvimento ampliando a adequação de linguagem para acesso à informação. Maquetes físicas derivadas dos modelos digitais e prototipadas com impressoras 3D e cortadora a laser foram integradas às atividades lúdicas e de apresentação do acervo, o que tem mostrado resultados interessantes em relação à melhor percepção, compreensão e conseqüente valorização do bem patrimonial.



Figura 4 - Imagem do modelo digital do anteprojeto do Niemeyer e telas do aplicativo multimídia (Imagem do autor).

¹² Aplicativo acessível pelo endereço eletrônico <https://origemarqueologia.com.br/acervoinformatizado>

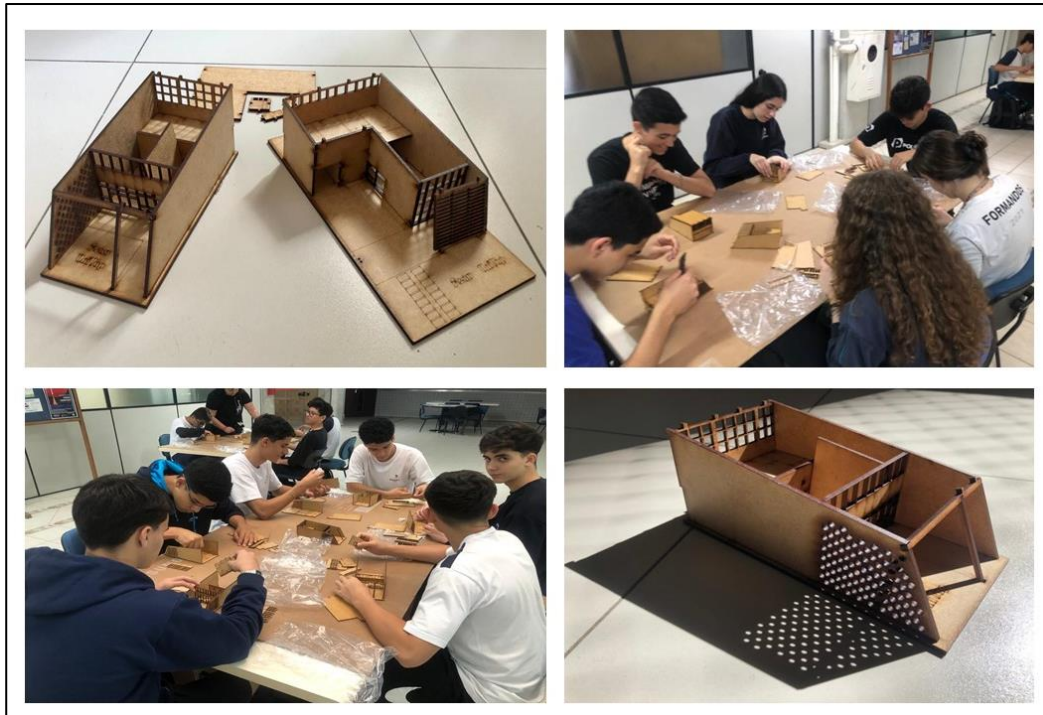


Figura 5 – Ação de educação patrimonial usando as maquetes das residências do H19 e H22 do CTA, prototipadas a partir do modelo digital. (Imagem do autor).

Considerações finais

A constituição de um considerável acervo de informações gráficas geradas nas pesquisas sobre o CTA proporcionou a elaboração de um aplicativo multimídia, que sintetiza de forma simples informações que promovem a construção de conhecimento e a difusão digital da arquitetura moderna ligada à indústria aeronáutica como patrimônio cultural, oferecendo-se também à estudos técnicos e à diversas aplicações educativas, dentre as elas, destacam-se as oficinas de educação patrimonial, realizadas com estudantes do ensino fundamental e de graduação em arquitetura e urbanismo, onde os participantes podem montar maquetes físicas produzidas por meio da impressão da representação gráfica planejada dos modelos digitais. Entretanto, sem desconsiderar os dados historiográficos que as modelagens digitais dos edifícios e os registros documentais devem engendrar e expressar, buscou-se dar ao aplicativo um formato atrativo que ao mesmo tempo propicia consultas dinâmicas, fáceis e acessíveis a um número maior de pessoas. Contribuído também para afirmação de uma mentalidade preservacionista.

Esses aspectos particulares tornam os modelos de representações digitais muito eficazes considerando a finalidade de preservação do patrimônio cultural, os seus meios de execução e o tratamento da temporalidade e da espacialização. Durante a realização dos primeiros levantamentos, sobre as residências do H19, H22 e H17, os produtos digitais produzidos, possibilitaram uma contribuição significativa para outros projetos desenvolvidos que visam à recuperação e manutenção da memória do CTA, como por exemplo o Projeto “Morada Montenegro”, desenvolvido por funcionários de alguns departamentos do CTA e com participação de profissionais consultores. Especificamente, foi possível auxiliar a intervenção física, que objetivava a recuperação da legibilidade do ponto de vista da originalidade do momento da construção das residências do H22. Por meio das pesquisas realizadas no acervo do CTA, consulta aos projetos da época da construção, os desenhos e documentos das reformas e das evidências constatadas em

levantamentos in loco, além das maquetes virtuais elaboradas, pode-se orientar os profissionais responsáveis pela intervenção, atingindo os resultados esperados para este tipo de atividade de recuperação.

Outra aplicação possível foi a reconstituição virtual, a partir da digitalização de fotografias e desenhos do acervo histórico do CTA, do mobiliário projetado para as residências. Os móveis foram projetados por Oscar Niemeyer e Zanine Caldas. Para esta atividade foram utilizadas técnicas de fotogrametria e computação gráfica e realidade aumentada

A tecnologia da informação digital superou definitivamente o modelo tradicional de comunicação baseada na sincronicidade e na presença física, que conseqüentemente influencia o modo pelo qual as pessoas agem, impactando diretamente no modo como se edifica o seu entorno. O caráter digital de um acervo de informações técnicas e históricas, representados pelos registros técnicos e seus desdobros, pelas mais variadas representações gráficas e outros produtos possíveis, está associado diretamente com a amplitude de abrangência e a melhoria e dos resultados das ações de preservação.

Desta maneira, a abrangência maior do uso das informações digitais intensifica a valorização do patrimônio arquitetônico, que por sua vez é elemento de coesão da sociedade, onde atua como força criadora e conservadora, ou seja, fomenta a consciência dos valores culturais que lhe são próprios.

Um acervo informatizado sobre edifícios e sítios históricos sem dúvida nenhuma é um instrumento transmissor de cultura que aprofunda, intensifica, sistematiza os valores culturais de uma sociedade expressos na materialidade da arquitetura.

Os suportes digitais, além da comunicação instantânea, propiciam a acumulação, integração e transmissão de grande volume de dados permitindo constante atualização dos dados e a atualização de uma série de atividades auxiliares da produção historiográfica, incidindo inclusive na formação de um corpo técnico mais capacitado pelo meio tecnológico contemporâneo.

Enfim, os produtos do meio digital são de natureza muito diferente dos que formam o patrimônio cultural material, entretanto, por meio do ciberespaço podem começar a fazer parte das nossas vidas sendo visitados, estudados, admirados e valorizados. Não que o virtual substitua o material, mas complementa, pois o ciberespaço também tem como consequência o incentivo e promoção da preservação do meio físico, favorecendo a transmissão da herança cultural material para as gerações futuras.

A análise das ferramentas computacionais apresentadas neste trabalho objetiva não somente apontá-las como instrumental técnico historiográfico, mas também, fortalecer seu uso como suporte para a comunicação, que vai além da simples promoção e difusão do patrimônio arquitetônico e cultural, mas fundamentalmente contribuir para o processo de fruição social do bem, promovendo o sentimento de pertença sócio-espacial (MENEZES, 2003), tendo em vista que a sua preservação depende muito da identificação, apropriação, aceitação e entendimento deste acervo como elemento revelador da identidade local.

Créditos

Os autores agradecem a Universidade Presbiteriana Mackenzie pela disponibilização de bolsa de doutorado para o desenvolvimento desta pesquisa.

Bibliografia

ALMEIDA, Fábio. **Patrimônio Arquitetônico de São José dos Campos**. 2009. Disponível em: <https://origemarqueologia.com.br/acervoinformatizado>. Acesso: 05/06/2023.

AMORIM, A. Leão. (2017). A documentação arquitetônica como uma atividade multi, inter e transdisciplinar. **Ponto de Acesso**, 11(1), 61–84. Recuperado de <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/23176>.

FIGUEIREDO, Ademir Rodrigo Bezerra. **Centro Técnico de Aeronáutica (CTA); os setenta anos do bairro modernista de Niemeyer, Mourão e Direng**. Dissertação de Mestrado. Ademir Rodrigo Bezerra Figueiredo; Orientador Ricardo Trevisan. Brasília 2019.

IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil)/MG. **Revista Arquitetura e Engenharia** nº5 Ano 1. Rio de Janeiro.1947.

LANDOWSKI, Eric. Avoir prise, donner prise. **Actes Semiótiques**, n.112, 2009. Disponível em: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2852>>. Acesso em 05/036/2023.

_____. **Interações arriscadas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A cidade como bem cultural. In MORI, Victor Hugo et al. (Org). **Patrimônio: atualizando o debate**. São Paulo, 9ª SR/IPHAN, 2006.

MENEZES, Marluci. TAVARES. **A imagem da cidade como patrimônio vivo**. Comunicação apresentada no 3º ENCORE, LNEC, Lisboa, 2003.

MICELI, Sérgio. SPHAN: refrigério da cultura oficial. **Revista do Patrimônio**. SPHAN. Rio de Janeiro. 1987. p. 44-47

PENEDO, Alexandre. **Arquitetura moderna: São José dos Campos**. São José dos Campos, SP. 1997.

SANTOS, Ademir Pereira dos. **Arquitetura Industrial: São José dos Campos**. São José dos Campos, SP. 2006.

PAPADAKI, S. **The Work of Oscar Niemeyer**. Nova Iorque: [s.n.], 1950.

PICON, Antoine. **Digital Culture in Architecture - An Introduction for the Design Professions**. Birkhouser, Basel. 2010.

SÃO MODERNAS JOSÉ. **Uma cidade para realizar o sonho de voar - o projeto do Centro Técnico de Aeronáutica (CTA) de Oscar Niemeyer (1947)**. Vídeo

documentário. Disponível em:<<https://www.youtube.com/@saomodernasjose509>>
Acesso em 05/06/2023.

TIRELLO, R. A.: 2006, A Arqueologia da Arquitetura: um modo de entender e conservar edifícios históricos. **Revista CPC**, 3, pp. 145-165.

Augusto Roquemont, 1804-1852. Os retratos de poder e o poder do retrato.

Ana Paula Bandeira Morais

CHAIA – Centro de História de Arte e Investigação Artística
Universidade de Évora
d53641@alunos.uevora.pt

Paulo Simões Rodrigues

CHAIA – Centro de História de Arte e Investigação Artística
Universidade de Évora
psr@uevora.pt

Resumo: O nosso trabalho de pesquisa e tese de doutoramento tem como objecto o estudo da vida e obra de Augusto Roquemont (1804-1852), pintor estrangeiro que, pela sua larga vivência no nosso país e posterior morte, é considerado um verdadeiro nativo português. Retratista de grande qualidade, ao nível de alguns dos melhores pintores europeus daquela época, mas particularmente dentro do panorama nacional, as suas obras revelam, além das suas qualidades artísticas, a existência de uma aprendizagem académica. A sua clientela portuguesa estende-se, de Norte a Sul do país, sendo, maioritariamente pertencente a estratos sociais ligados à Nobreza, Alta Burguesia e uma “elite” intelectual onde figuram alguns artistas e escritores. Nestas representações, evidencia um cuidadoso pormenor e definição de texturas, luz e volumes que nos deixam maravilhados.

Palavras-chave: Roquemont, pintura, retrato, obra, vida.

Introdução

A definição do nosso tema de tese surgiu com base em dois pressupostos determinantes. São eles a relação directa com a linha de pesquisa à qual já estávamos vinculados e também o da actualidade do tema, melhor dizendo, da necessidade de uma abordagem do “assunto Roquemont” de uma perspectiva ainda pouco explorada, pela relevância que tal estudo poderia trazer a um melhor conhecimento da sua vida e obra.

Esta análise, incidindo particularmente na sua produção como retratista, não deixa, contudo, de abordar as outras áreas artísticas onde exerceu actividade. Tornava-se também imperativo, para um melhor conhecimento do todo, ou seja, do homem e da sua obra, a definição de aspectos da sua biografia, ainda desconhecidos, bem assim como o estabelecimento de uma tipologia de clientela dominante e o impacto ou reflexo da sua obra no panorama artístico e académico portugueses do séc. XIX, objectivos para os quais procedemos a diversos levantamentos de documentação escrita, desde as fontes primárias, passando pelas monografias, periódicos e outras, mas também e, em paralelo, à recolha fotográfica e documental, de toda a obra pictórica, em particular o retrato, que nos foi possível localizar e aceder.

Desenvolvimento

A vida de Augusto Roquemont (1804-1852) poderia dar origem a um intenso filme ou um cativante livro onde, sem qualquer dificuldade, veríamos o artista como um tradicional herói romântico, preso na teia das suas origens, entre eventos dramáticos e interrogações sem resposta, deles se “libertando” e, apenas em parte, através da qualidade e proficuidade da sua obra artística.

A sua biografia está envolta em vários mistérios, adensados pelo conteúdo de alguns trabalhos escritos no século passado¹, onde se enfatizava esta faceta indefinida da sua existência, sob um ponto de vista, por vezes, quase ficcional. Estes relatos, relativos às áreas menos conhecidas da vida do pintor, conquistaram bastante popularidade e conseqüente veracidade, acabando por permanecer como que registados na memória daqueles que, como amadores, se interessaram sobre ele e, também dos que se dedicaram ao seu estudo, sob uma perspectiva académica. Sucessivamente reescritos e replicados transformaram-se, facilmente, em conhecimentos aceites como verdadeiros e, como tal, inscritos em diversos trabalhos científicos.

Este facto colocou-nos frente-a-frente com a primeira questão importante, a de definir esses contornos menos nítidos sobre Roquemont. Quem era este homem e quais as suas origens, onde nascera e que tipo de laços o ligavam ao Príncipe de Hesse, mas também que razões existiram na sua vida (ou na vida de ambos) que o tinham trazido para Portugal, ainda bastante jovem, com a idade de 24 anos. Não menos importante seria perceber o porquê de aqui ter ficado após ou independentemente da partida do príncipe, sozinho e sem qualquer laço ou ligação familiar. O que o levaria a ficar neste “longínquo” país, tão diferente de tudo o que conhecera, depois de ter andado e vivido em algumas das grandes cidades da Europa culta daquela época e ter contactado de perto com pintores e outros artistas de relevo, neste país que o acolhera e onde viria a ser maioritariamente

¹ Cf. BRANDÃO, Júlio – **O pintor Roquemont: Subsídios para o estudo do artista: vida, época e obras**. Lisboa: Livraria Morais, 1929. Cf. VITORINO, Pedro – **O pintor Augusto Roquemont: no centenário da sua vinda para Portugal**. Porto: Maranus, 1929. Cf. COUTINHO, Xavier – O pintor Augusto Roquemont no Porto. **Boletim Cultural / Câmara Municipal do Porto**. Porto: Câmara Municipal do Porto vol. 26, fasc. 1/2 (Mar./Jun. 1963). – p. 74-92.

acarinhado e admirado quer pelos amigos e colegas de profissão quer pela sua clientela, até à data da sua morte. Nas palavras de Almeida Garrett, sobejamente repetidas mas sempre eloquentes, “O sr. Roquemont, artista distinto (...) que se fêz português, artista português legítimo, como oxalá que sempre sejam todos os nossos naturais.”²

Os relatos anteriormente referidos descrevem-no como “filho natural de um príncipe de Hesse” ou de “um aventureiro príncipe” e/ou também como “seu secretário”, tendo vindo para Portugal respondendo ao “seu [do Príncipe de Hesse] chamamento” ou obedecendo à sua “ordem”. Contudo, nada existia, de base documental, que suportasse estas e outras informações biográficas sobre Roquemont, à excepção de um artigo de jornal³, de autor não identificado e que Júlio Brandão, em 1929, atribuíra a Manuel José Carneiro⁴, atribuição esta, por certo, apoiada na pequena brochura⁵ onde se publica o elogio feito a este professor de arquitectura da Academia Portuense de Belas Artes em simultâneo com outro semelhante, dedicado ao seu colega, Joaquim da Cunha Lima Junior, ambos acompanhados da respectiva resenha biográfica. Nesta publicação se diz, a dada altura, que “Não o impedião [a Manuel José Carneiro] os trabalhos technicos de se dedicar às letras e de escolher para assumpto dos seus escriptos a vida e obras de muitos artistas contemporaneos, como quem não invejava o talento alheio antes folgava de empregar o proprio em celebrar o dos outros. Escreveu e publicou no Periodico dos Pobres a *biographia de Augusto Roquemont*, pintor de grande talento que legára ao sr. Carneiro os seus melhores estudos e desenhos.”⁶

Em vista do rigor cronológico e factual de várias descrições daquele texto de jornal, publicado pouco após a morte do pintor⁷, muitas das quais, durante a nossa pesquisa, tivemos oportunidade de confirmar, o relato, aparenta ter sido apoiado ou, em informações directas do biografado, resultantes da clara amizade que os unira em vida ou também, talvez baseado em algum tipo de anotações do artista ou decalcado de um diário pessoal, documentos aos quais, o autor pudesse ter tido acesso. No entanto, e apesar desta proximidade entre biógrafo e biografado, sobre a questão da origem familiar e do nascimento do pintor, nada é referido neste artigo, além da seguinte frase: “*Augusto Roquemont* nasceu na Suissa na cidade de Genebra no dia 2 de Junho de 1804.”⁸, sendo estas as informações que comumente e, a este respeito, são citadas, em trabalhos sobre o nosso artista.

Havia, portanto, que procurar as fontes primárias, a partir das quais pudéssemos validar, ou não, estas informações, e outras, que têm sido voz corrente até à actualidade. Não

² GARRETT, Almeida – **Jornal das Bellas-Artes**. (1843) nº 5.

³ ANÓNIMO – Apontamentos Para A Biographia De Augusto Roquemont. **Periódico dos Pobres no Porto**. (8 de Março de 1852).

⁴ Manuel José Carneiro foi professor de Architectura Civil, na Academia Portuense de Belas-Artes.

⁵ VASCONCELLOS, A. A. Teixeira de – **Elogio historico dos senhores Joaquim da Cunha Lima Junior e Manuel José Carneiro, Professores da Academia das Bellas Artes do Porto**. Lisboa: Typographia da Gazeta de Portugal, 1866.

⁶ Ibid., p.13. Itálico da nossa responsabilidade. Manuel J. Carneiro, faria uma série de pequenas biografias, dentro da tipologia da de Roquemont, dedicadas a outros pintores e/ou professores de Belas-Artes do Porto e, publicadas no mesmo periódico, a saber: José d'Almeida Furtado, João António Correia, João Baptista Ribeiro, Joaquim Raphael, Raymundo Joaquim da Costa, Henrique Ernesto d'Almeida Coutinho e João José Braga.

⁷ Apenas cerca de mês e meio depois, em 8 de Março de 1852, uma vez que Augusto Roquemont morre a 24 de Janeiro de 1852.

⁸ ANÓNIMO – Apontamentos Para A Biographia De Augusto Roquemont. **Periódico dos Pobres no Porto** (8 de Março de 1852), p. 252.

tendo nós tido sucesso em relação a manuscritos do próprio pintor, fomos em busca de outras fontes de diferentes origens que, no entanto, pudessem estar directamente ligados à sua existência. Apesar de no início se revelar tarefa difícil, envolta que estava a documentação num secretismo protector, deliberado e estrategicamente pensado⁹, a busca acabaria por render resultados e terminar em sucesso após bastante insistência e alguma perseverança. O cruzamento das descobertas, com informações veiculadas em periódicos daquela época e publicações diversas viria a produzir um considerável volume de informação que nos trouxe respostas (pelo menos em parte) às questões da razão da sua vinda para Portugal, bem assim como sobre os contornos dessa vinda. Já as interrogações sobre a sua naturalidade e paternidade ficaram completamente esclarecidas, especialmente através das fontes primárias encontradas, trazendo uma nova e completa perspectiva sobre as origens familiares e os princípios de vida de Roquemont.

Ainda sob a perspectiva biográfica, importava também tentar esclarecer aspectos confusos e pouco claros, relacionados com a sua morte, enterramento e trasladação, os quais apresentavam algumas discrepâncias e inexactidões relacionadas com locais, datas e responsáveis pelos eventos. Deparámos com uma quantidade relativamente importante de documentos, cujos elementos foram importantes para mais uns passos no sentido do esclarecimento destes aspectos que consideramos igualmente importantes.

Outra questão fundamental é a da sua formação artística que, conforme sabíamos, havia decorrido ao longo de vários anos, de 1818 até à sua vinda para Portugal, em 1828, entre as academias de Roma (São Lucas), onde esteve em duas temporadas distintas, de 1818-19 e 1826-27, em Veneza, onde ganhou um prémio, durante o período de 1819 a 1821, em Bolonha, de 1821 a 1822, e Florença, que também frequentou em dois períodos e cuja permanência totalizou a maior duração, entre 1822-1826 e 1827-1828, e onde também viria a ser premiado.

A sua frequência destes centros artísticos seria sobremaneira importante para a definição de um estilo, a criação de uma técnica e o apuramento de um gosto estético que definisse e caracterizasse o seu trabalho e a sua obra. Fomos em busca dos registos que confirmassem estas informações e enriquecessem o nosso conhecimento sobre os diferentes locais e períodos de aprendizagem, conseguindo, em grande parte, essa documentação que trouxe consigo um conjunto de outras achegas não menos importantes. Percebemos, durante a organização e tratamento da recolha feita, a quantidade e qualidade de alguns dos artistas que, nestas paragens, se foram cruzando com o nosso pintor, como colegas ou professores, alguns já célebres naquela época ou que o viriam a ser nos anos mais próximos.

A título meramente exemplificativo referimos artistas que foram professores e/ou alunos em Veneza, na mesma época em que Roquemont ali estudou como, por exemplo, Francesco Hayez (Veneza 1791-Milão 1881), Antonio Diedo (Veneza 1772 – Veneza 1847), Placido Fabris (Pieve d'Alpago 1802 – Veneza 1858) e mesmo o escultor Antonio Canova (Possagno 1757 – Veneza 1822), cuja presença nesta cidade, no final de vida, ainda coincide com a frequência académica de Roquemont, facto que terá tido influência relevante para num jovem estudante, em vista do enorme prestígio e admiração geral de que gozava este importante artista que, apesar de ser sobretudo escultor e marcado pelo

⁹ Como temos oportunidade de confirmar na nossa tese.

gosto Neoclássico, não ficou imune a uma “convivência” com os princípios do Romantismo que geraram, na sua obra, influências mutuamente inspiradoras¹⁰.

Neste elenco percebemos que as características artísticas dominantes recaiam num gosto claramente romântico e na predominância da tipologia do retrato, área onde, sem qualquer dúvida, Roquemont atingiria uma qualidade e relevância dignas de nota. Como tal, tentámos perceber linhas de convergência ou, pelo menos, paralelismos existentes entre alguns destes artistas e o nosso pintor, o que nos permitiu verificar alguma proximidade entre a pintura de retrato de Roquemont e a de Francisco Hayez, mas particularmente com a de Placido Fabris, de cuja técnica e gosto estético das composições se aproxima bastante. Este último foi aluno em Veneza na mesma época que Roquemont, tendo sido ambos premiados, na categoria de Pintura, com apenas um ano de diferença entre as duas distinções, pelo que deverão ter frequentado as mesmas aulas e convivido proximamente. As marcas comuns à sua retratística são provavelmente resultantes senão das mesmas experiências de aprendizagem, pelo menos de algumas muito próximas.

Imbuído destes e doutros conhecimentos e/ou vivências que, sem qualquer dúvida o terão influenciado na sua técnica e no seu gosto, trará, para Portugal, uma nova ou, melhor dizendo, renovada maneira de pintar retratos, muito em linha com as “modas” europeias deste género usadas naquela época. Nesta categoria, as tipologias, entre as quais vai variando, serão a de corpo inteiro, três quartos ou apenas de busto, com episódicos retratos de conjunto, por certo condicionado ao gosto, posses e desejos dos diversos clientes que o contratavam. Em relação aos enquadramentos, os elementos arquitectónicos, os de vestuário e acessórios diversos, tais como jóias, livros, folhas de papel, mobiliário e objectos em porcelana, vidro e outros elementos decorativos, são privilegiados, trazendo consigo, frequentemente, não apenas uma função estética acessória, mas também uma “leitura” ou mensagem complementar, associada à pessoa representada, contribuindo para a sua caracterização. Nos fundos, dominam, usualmente, os tons mais escuros ou sombrios, muito ao gosto de um carácter algo introspectivo presente na corrente romântica, facto que não impede ou limita o pintor de produzir outras obras em que a riqueza do “cenário”, em interiores ou ambientes naturais, se revela abundante em detalhes e beleza. Nas suas pinturas de retrato é evidente, frequentemente, uma sensibilidade e acuidade no estudo do modelo, até na sua dimensão psicológica, além de um domínio magistral da paleta.

Relativamente à sua produção artística resultante da presença e actividade em Portugal, interessou-nos entender o impacto que teve a sua pintura e técnica na arte portuguesa daquela época e, eventualmente, das épocas que se seguiram, como é o caso patente na obra do seu amigo e seguidor Francisco José de Resende, que foi pintor e professor das cadeiras de Modelo Vivo e de Pintura Histórica na Academia Portuense de Belas Artes e cuja obra, especialmente os seus quadros de género, revelam claramente a influência dos pequenos quadros deste tipo pintados por Roquemont, especialmente as figuras femininas das varinas e peixeiras. “Com o suíço [Roquemont], Resende libertou-se da influência académica e aprendeu a manejar o pincel com desenvoltura (...). Herdou também (...) um amor desvairado pelo universo dos costumes populares, que cultivou assiduamente.”¹¹ Esta questão das mútuas influência torna-se ainda mais pertinente quando se verifica que

¹⁰ ARGAN, Giulio Carlo – **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, Brasil, 2006. pp. 50-60.

¹¹ MOURATO, António - **Francisco José Resende (1825-1893) Figura do Porto romântico**. Porto: Edições Afrontamento, 2007., p. 15.

Roquemont nunca foi um pintor integrado na academia portuguesa, apesar de ter lidado directamente com os seus colegas de ofício, particularmente com aqueles que foram professores e/ou alunos da Academia Portuense de Belas-Artes, tendo sido mesmo íntimo amigo de alguns, como é o caso de Joaquim Rodrigues Braga, professor de Pintura Histórica e Director da Academia de Belas Artes do Porto e que o acompanhou até ao momento da sua morte, a quem Roquemont deixou um legado¹² e nomeou seu principal executor testamentário. No mesmo documento, são também identificados como amigos¹³ o já citado Francisco José de Resende e também Tadeu Maria de Almeida Furtado, professor de desenho na citada academia.

Consideramos que alguma da preponderância que experimentou em Portugal durante um largo período está relacionada com o facto de ter vindo do estrangeiro e com uma larga formação académica em escolas europeias de referência, características que se aliavam ao facto de pintar bem, com grande qualidade e ainda de ter um bom ritmo de produção. Esta conjugação de factores, à qual se associava o facto de ter sido, durante muito tempo e após a sua chegada a Portugal, hóspede do Conde da Azenha¹⁴ (na Casa do Arco, em Guimarães) e por, de algum modo, aí se ter “aconchegado” e protegido nos primeiros tempos, contribuiu para a sua afirmação entre uma clientela portuguesa de elite e também junto dos seus iguais, ao longo do exercício da sua actividade.

Após a sua morte, contudo, essa fama e influência foi esmorecendo lentamente, não apenas porque o tempo foi passando e outras novidades artísticas foram surgindo, mas também porque começou a ser associado, pelos estudiosos da arte, à pintura de género ou de costumes entendida como o seu mais importante contributo e a sua maior valia enquanto artista. Consequentemente, a sua actividade retratística, mais prestigiante social e profissionalmente, acabou por ser muito desvalorizada e ficou relegada para segundo plano. Exemplo desta situação encontramos em José Augusto-França, na sua História da Arte em Portugal (de 2003) onde apenas acessoriamente faz menção a Roquemont, no capítulo dedicado à criação e fundação das Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto e no contexto dos salões e exposições trienais, classificando-o como pintor de costumes e também estrangeiro, ao referir: “...voltaremos a ver, Anunciação, Metrass ou Lupi, e um estrangeiro que se dedicava, então ineditamente, à fixação de costumes nacionais, Roquemont.”¹⁵. Aqui, novamente, notamos que esta alusão surge inserida não na sua faceta de pintor retratista, mas antes como a de pintor de cenas populares e de costumes. Agora, o facto de ser “estrangeiro”, que anteriormente o havia, de algum modo favorecido, tornava-se um factor de alguma “desvalorização”, no sentido em que era olhado, quase exclusivamente, como um turista apenas desejoso de captar pequenas cenas típicas ou pitorescas, paisagens e personagens populares, tal como outros estrangeiros o fizeram, e faziam, nos seus cadernos de viagem, quando vinham ao nosso país.

¹² AHMP-TG-b/588 - **Testamento com que faleceu Augusto Roquemont**: “(...) deixo ao meu amigo Joaquim Rodrigues Braga todas as tintas, e pinceis velhos, e novos, e panos aparelhados, e bem assim a Pasta grande com o que tem dentro (...)”, fol. 75v.

¹³ AHMP-TG-b/588 - **Testamento com que faleceu Augusto Roquemont**: “Deixo ao meu amigo Francisco Joze Resende seis litografias de Calame. Deixo ao meu amigo Thadeu Maria d’Almeida Furtado as Cabeças que estão penduradas na casa dos meus Estudos no Corpo da Guarda.”, fol. 75v.

¹⁴ Recordemos que a irmã do Conde da Azenha era casada com o Conde de Basto, ministro durante o reinado de D. Miguel.

¹⁵ FRANÇA, José Augusto - **História da Arte em Portugal. O pombalismo e o romantismo**. Lisboa: Editorial Presença, 2003, vol. 5, pp. 29-30.

Este esquecimento a que foi votado e a inerente desvalorização da sua obra reduzindo-o a quase a ser evocado somente através dos seus quadros de género, apresentando-o como introdutor de um romantismo bucólico “(...) que nos oferece valores idílicos, à Júlio Dinis, e que precede dez ou vinte anos o do romancista (...)”¹⁶

Ainda no âmbito do retrato, mas sob outro ponto de vista, procurámos identificar algumas das pessoas neles representadas, quer em trabalhos já conhecidos deste pintor, mas cujos modelos não estavam identificados, quer noutros, que a nossa investigação revelou como obras “novas”, de atribuição ainda inédita. Fomos bem-sucedidos em alguns e interessantes casos, encontrando nome próprio para um conjunto de personagens “anónimos”, pertencentes, uma vez mais, aos estratos da sociedade que compunham a típica clientela de Roquemont, a alta burguesia, recentemente nobilitada, ou apenas enriquecida, e a nobreza tradicional, nelas figurando alguns militares de patente, letrados, escritores, historiadores, bem como, por vezes, outros familiares destas pessoas.

Exemplo disto é a tripla identificação que conseguimos fazer dos retratos expostos, desde há longa data, no Museu da Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães. À época da nossa visita¹⁷ e durante largo tempo identificados como “24-Retrato de Dama-1842”, “25-Retrato de Dama-s/d” e “Retrato de Homem-1842”, actualmente identificados, respectivamente, como “Mãe de D. Maria Sarmento”, “Avó de D. Maria Sarmento” e “Joaquim Navarro de Andrade”. Efectivamente, como aprofundaremos na nossa tese, a primeira tela que identificámos, foi a do elemento masculino feita a partir do anel que usa onde ostenta as iniciais “PSG”. Estas, associadas à data “1842” presente no tardo e da primeira pintura e desta, nas dimensões dessas telas, tipologia de molduras e semelhança estilística, leva-nos a concluir ser, o elemento masculino, o sogro do historiador e arqueólogo Francisco Martins Gouveia Morais Sarmento, de nome Pedro de Sousa Guedes Aguiar, correspondendo às já referidas iniciais “PSG”, casado a 17 de agosto de 1843 com Maria Antónia de Freitas Melo e Castro¹⁸ (a senhora da primeira tela), pelo que ambas telas parecem ter sido feitas para marcar o noivado, mesmo até em vista do vestuário festivo que ostentam. Esta senhora era filha de Ana Maria Leonor de Freitas de Melo e Castro, a senhora da segunda tela, cujo retrato deverá ter sido pintado na mesma altura, apresentando características estilísticas e formais muito semelhantes, apenas se distinguindo por ser ligeiramente mais pequeno e apresentar uma moldura com uma decoração semelhante à dos anteriores. Deste casamento nasceriam três filhos sendo que a filha do meio, Maria da Madre de Deus Freitas Aguiar, viria a casar com o referido Martins Sarmento. Consideramos, portanto, que a identificação do elemento masculino como Joaquim Navarro de Andrade está incorrecta e conseguimos dar nome às duas senhoras.

Este aspecto convoca-nos para a questão da definição de uma “clientela-tipo” que contratava os serviços artísticos do nosso pintor e que definia, claramente, uma vontade de ser representada “à maneira europeia”, nuns perfeitamente consciente, pois estava relacionada com o seu gosto, cultura estética, as suas viagens pela Europa e o contacto com a Arte, outros, pensamos, por necessidade de imitação daqueles que, no seu íntimo, consideravam mais importantes, “cultos” e viajados e aos quais se desejavam ou

¹⁶ FRANÇA, José-Augusto – **A Arte em Portugal no Século XIX**. Lisboa: Bertrand Editora, 1990. Vol. 1, pp. 254-255.

¹⁷ Destinada ao registo fotográfico das telas e levantamento de informações.

¹⁸ MORAES, Maria Adelaide Pereira de – **Velhas Casas de Guimarães**. Porto: Editora Universidade Moderna do Porto, 2001. Vol. 1, p.78.

necessitavam igualar, senão pela condição, pelo menos por meio da escolha do artista que os representara, aqueles a cujo estatuto e/ou convívio pretendiam ascender. Falamos claramente de uma burguesia em ascensão social, por via da fortuna e/ou sucesso político, entretanto adquiridos, mas à qual faltava o tão desejado prestígio conferido pelo nascimento e a tradição.

Uma outra clientela, embora podendo pertencer aos estratos já citados, encontra-se destacada destes por fazer parte do círculo de amigos mais próximos do pintor ou do seu contacto diário e frequente, para os quais efectuou retratos, apenas como um gesto de amizade e reconhecimento, ou também correspondendo a pequenas encomendas. Estes retratos, normalmente de busto ou três quartos e de menores dimensões que os referidos no parágrafo anterior, compõem a galeria de amigos pertencentes à burguesia inglesa residente no Porto, grandes comerciantes como Forrester ou Clamouse Brown e também os elementos das suas famílias, além de alguns médicos, pintores e arquitectos das Belas-Artes do Porto que, maioritariamente, constituíam o núcleo de amizades mais próximas do artista.

Além do retrato, Roquemont, por solicitações próprias da sua aprendizagem, desejo pessoal, passatempo ou actividade complementar do retrato, realizou e aceitou encomendas de outras áreas bem distintas. Falamos, por exemplo, de um considerável conjunto de desenhos académicos que executou, alguns ainda fora de Portugal e que para cá terá trazido consigo, outros, de diferente carácter, já feitos no nosso país. Quer uns quer outros, feitos a lápis, carvão ou aguarela, dispersaram-se após a sua morte. Alguns, por meio de legados testamentários com que o pintor procurou presentear vários amigos, outros possivelmente, pensamos nós, pelo usual desleixo relacionado com a preservação dos “papéis velhos”, que existe um pouco por todo o lado, mas muito frequente no nosso país. Actualmente encontramos alguns destes trabalhos inseridos em diversas colecções privadas ou nacionais¹⁹, tendo-se perdido, no entanto, alguma da ligação ou relação que entre eles pudesse existir. Na pintura religiosa, decorrente de encomendas, produziu algumas obras de menor relevo, patentes em Guimarães, na Irmandade dos Santos Passos e na Igreja de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos, situação que se repete no caso da pintura histórica e na decorativa.

O retrato de miniatura foi praticado por Roquemont desde bem cedo no seu percurso profissional, como pudemos confirmar com a nossa investigação. Efectivamente, existe uma cópia de uma miniatura de Hill, feita pelo artista com a idade de dezasseis anos, representando a Grã-Duquesa de Hesse-Darmstadt, Louise Caroline Henriette, na qual revela um bom conhecimento da técnica que desenvolverá ao longo de alguns anos, pelo menos até à altura em que, já em Portugal e sobrecarregado por encomendas de retratos a óleo, designará e recomendará a pintora portuguesa Francisca de Almeida Furtado²⁰, irmã do seu amigo e colega de profissão, Tadeu Maria de Almeida Furtado, professor da Academia Portuense de Belas-Artes, como pessoa especializada para o substituir no desempenho dessa função. Infelizmente, poucos são os exemplares deste género e da sua autoria que conseguimos localizar.

Entretanto, o estatuto em que a historiografia portuguesa da Arte catalogou Roquemont durante vários anos, o da pintura de género ou costumes, será também uma das suas áreas

¹⁹ Referimo-nos, por exemplo, à colecção existente nas reservas da Faculdade de Belas-Artes do Porto ou também na presente nas reservas do Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto.

²⁰ BRANDÃO, Júlio – **Miniaturistas Portugueses**. Porto: Ed. Litografia Nacional, Porto, s.d., pp. 88-89.

mais activas, a par da pintura de retrato, mas sem equivalente relevância ou importância quer em qualidade, quer em número de trabalhos produzidos. Alguns destes pequenos quadros, feitos sob encomenda, especialmente para clientes estrangeiros, ingleses ou franceses, residentes em Portugal, mais concretamente no Porto, parecem corresponder a um gosto muito em voga na época e ligado ao registo de paisagens e/ou hábitos culturais, considerados pelos europeus mais viajados, oriundos do centro e norte do continente, como “exóticos” e pitorescos, os quais tinham começado a descobrir uma franja de países que surgiam, aos seus olhos, senão atraentes, pelo menos bastante curiosos, especialmente aqueles localizados no sul da Europa, tal como podemos perceber por estes dois excertos das memórias de um viajante alemão, Gustav Adolf von Heeringen²¹, na sua visita a Portugal; “Lisboa é um lugar onde as vistas são muito pitorescas e belas e onde até os mendigos podem ser modelos, embora as mulheres tenham pouco de Vénus” ou “[Heeringen fica muito zangado pois pensa no chafariz rodeado de aguadeiros] mesmo por baixo da janela, de onde se avistam as cúpulas das igrejas sobre um fundo de céu azul e as serras ao longe”. Com alguma frequência vemos Roquemont produzir versões, de cenas deste tipo, apresentando ligeiras diferenças entre si, seja de pormenores, seja em relação à dimensão da pintura.

Em toda esta enorme produção artística das diversas áreas, nas quais Roquemont exerceu actividade, levantaram-se e continuam a colocar-se problemas importantes e de difícil resolução, especialmente naquilo que concerne a dois aspectos distintos mas, inevitavelmente, associados: o da difícil datação de muitas das suas obras e o da dispersão e difícil identificação das mesmas, factos que, em última análise, não inviabilizam por completo o trabalho de investigação, mas dificultam bastante a construção de um trajecto artístico do pintor e da localização de obras de referência, ao longo desse mesmo percurso. Estas dificuldades decorrem, por uma parte, do facto de o pintor frequentes vezes, não assinar as suas produções, isto apesar de formado em países onde a identificação autoral, inscrita nas obras, quaisquer que eles fossem, era uma prática já normalmente adquirida. A este facto acresce o de uma carência de documentação onde se possa obter a informação ou confirmação do contrato de encomenda da obra. Esta situação é muito mais frequente do que poderíamos calcular, mesmo quando o encargo era feito por instituições que usualmente registavam estes actos, como são as Ordens Terceiras, as Misericórdias, os Paços Episcopais, entre outras, para as quais Roquemont também pintou. Isto porque alguma da documentação se perdeu ou danificou, fruto de factores externos e/ou naturais ou ainda porque, quando existe, não se encontra ainda localizada, organizada ou catalogada. Por este facto, consideramos o nosso trabalho ainda incompleto pois esta questão necessita de uma ainda maior investigação, dependente que está dessa organização e catalogação. No caso dos arquivos familiares, sujeita à fortuna de encontrar senão o próprio documento, pelo menos alguma referência à sua existência nos fundos particulares que sobreviveram ao longo dos anos a diversas “ameaças” e aos problemas ligados a uma mais difícil manutenção do que no caso dos arquivos institucionais e nacionais, quer por razões de espaço e de meios, mas também da vontade e/ou do conhecimento necessários para perceber a importância histórica e documental de tais acervos.

Por outra parte, a extensa produção do pintor, especialmente naquilo que ao retrato diz respeito, bem como a sua dispersão geográfica, em consequência de heranças, vendas e

²¹ Apud. KULMACZ, Maria Clara – notas pessoais gentilmente cedidas pela autora, sobre o livro de HEERINGEN, Gustav Adolf von, (1799-1851) – **Meine Reise nach Portugal im Fruehjahre 1836**. Leipzig: Brockhaus, 1838. vol. 2, p. 59 e 66.

leilões, doações ou do simples desconhecimento ou incúria, levaram a que muitas se perdessem, não apenas da nossa vista e conhecimento, mas, infelizmente, literalmente. De alguns trabalhos de retrato temos a notícia, não confirmada documentalmente, de que “viajaram” para o estrangeiro, especialmente para França, Inglaterra e, eventualmente Espanha e Itália, seguindo os caminhos já referidos de partilhas familiares ou em resultado dos interesses comerciais do mercado de antiguidades e obras de arte. Outras encontrar-se-ão perdidas em sótãos ou arrecadações, provavelmente danificadas por condições de armazenamento e atmosféricas desfavoráveis, tal como pudemos testemunhar no caso de pelo menos duas obras com as quais nos deparámos durante o nosso levantamento fotográfico.

Esta vivência e contacto directo com a diversidade de situações que provocam o empobrecimento do legado artístico deixado por Roquemont, projecta-nos no futuro, levando-nos a pensar uma forma de salvaguardar, o mais e melhor possível, um conjunto considerável de obras, já identificadas e localizadas, ainda existentes, mas também todas as notícias, relatos, reproduções fotográficas, digitais, em desenho ou gravura, ou outro qualquer suporte, encontradas em relação às obras localizadas ou a outras entretanto desaparecidas, bem assim como uma forma de ir acrescentando outras que, após a publicação da nossa tese, cheguem ao nosso conhecimento. Para tal efeito, como epílogo do nosso trabalho, propomos na nossa tese, aquilo a que designámos como “Projecto Augusto Roquemont”, cujas características e funcionamento ali descrevemos.

Considerações finais

Este nosso artigo, centrado na nossa tese, quase poderia ser comparado a uma ante-estreia cinematográfica ou a um ensaio geral de um espectáculo em que, a vida e obra de Augusto Roquemont são o tema central do enredo e o género do retrato desempenha o papel principal.

Associando Roquemont ao retrato, este trabalho representa um estudo centrado na força da imagem como veículo mas também como finalidade de uma mensagem e da vontade de permanência de um indivíduo, para além da sua existência física, associada, muitas vezes, a uma marca de estatuto ou importância do mesmo, da presença e/ou permanência desse “alguém” sobre um conjunto, mais ou menos alargado de pessoas e com o intuito de o recordar afectivamente ou de promover, propagandear, permanecer no tempo, enfim, imortalizar a sua memória. A imagem sempre imbuída de significado, reconhecível e claramente identificável pelo receptor ou por aquele que, enquanto indivíduo uno ou colectivo se pretende que a recepcione.

Para o sucesso desta tarefa contribui a qualidade e natureza da aprendizagem artística do pintor que conseguimos avaliar através do seu trabalho e mestria técnica, mas também através do levantamento dos locais, escolas, cadeiras artísticas e, quando possível, dos mestres e colegas com quem trabalhou, estudou e aprendeu traçando assim um quadro, uma teia de influências estilísticas que, estamos certos, trazem novidades e uma diferente e mais abrangente perspectiva de encarar a sua vida e o entendimento total da obra.

Como tal, conseguimos perceber a real dimensão e importância da pintura de retrato *versus* a de *captação* de cenas de género ou costumes, no trajecto do nosso artista mas também definir alguns aspectos ligados com as restantes actividades artísticas que exerceu, tentando dar-lhes a visibilidade que ainda não lhes foi concedida ou, pelo menos,

alertando para a sua existência e para a necessidade de serem realizados estudos nessas áreas que as dêem a conhecer e divulgar.

À guisa de corolário de todas estas abordagens fica a definição do lugar ocupado por Roquemont dentro do nosso panorama artístico, da marca deixada numa época e num estilo dentro da retratística portuguesa.

Bibliografia

ANÓNIMO – Apontamentos Para A Biographia De Augusto Roquemont – “**Periódico dos Pobres no Porto**”, (8 Março 1852).

Apud. KULMACZ, Maria Clara – notas pessoais gentilmente cedidas pela autora, sobre o livro de HEERINGEN, Gustav Adolf von, (1799-1851) – **Meine Reise nach Portugal im Fruehjahre 1836**. Leipzig: Brockhaus, 1838. vol. 2.

ARGAN, Giulio Carlo – **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRANDÃO, Júlio – **Miniaturistas Portugueses**. Porto – Ed. Litografia Nacional, s.d.

BRANDÃO, Júlio – **O pintor Roquemont: Subsídios para o estudo do artista: vida, época e obras** – Lisboa: Livraria Moraes, 1929.

COUTINHO, Xavier – O pintor Augusto Roquemont no Porto – **Boletim Cultural/Câmara Municipal do Porto**. – Porto: Vol. 26 , fasc. 1/2 (Mar./Jun. 1963) – p. 74-92.

FRANÇA, José Augusto – **História da Arte em Portugal. O pombalismo e o romantismo**. Lisboa: Editorial Presença, 2003

GARRETT, Almeida – **Jornal das Bellas-Artes** – 1843.

LOURATO, António - **Francisco José Resende (1825-1893) Figura do Porto romântico**. Porto: Edições Afrontamento, 2007.

Registo do testamento com que faleceu Augusto Roquemont – Arquivo Histórico Municipal do Porto – TG-b/588, fol. 75 a 76v.

VASCONCELLOS, A. A. Teixeira de – **Elogio historico dos senhores Joaquim da Cunha Lima Junior e Manuel José Carneiro, Professores da Academia das Bellas Artes do Porto**. Lisboa: – Typographia da Gazeta de Portugal, 1866.

VITORINO, Pedro – **O pintor Augusto Roquemont: no centenário da sua vinda para Portugal** – Porto: Maranus, 1929.

Ínsula Cova do Vapor. construir o limite e habitar a ilha

Maria Inês Rodrigues Franco

Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa
maria_ines@live.com.pt

Sérgio Barreiros Proença

CIAUD, Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa
sergioproenca@edu.ulisboa.pt

Resumo: O artigo aborda o Trabalho Final de Mestrado com o título *ÍNSULA COVA DO VAPOR. construir o limite e habitar a ilha*. O projeto parte da interpretação das formas de ocupação avieira do Estuário do Tejo e da transformação ao longo do tempo da Cova do Vapor para imaginar o seu futuro face à expectável subida do nível médio do mar e a um possível cenário de evolução da linha de costa que isola este núcleo costeiro numa ilha. Reflete-se desde a escala territorial até à construção do lugar urbano com um projeto integrado, urbano e arquitetónico. Imaginar a margem é idealizar a possibilidade de um novo limite. Isolado e afastado das restantes áreas urbanas, a realidade atual da Cova do Vapor é para os habitantes uma ilha. O projeto rima com este sentimento e fundamenta a idealização da ilha. A espessura que envolve a ilha é definida, preservando o núcleo da Cova do Vapor, construindo uma muralha de proteção em relação ao mar que reinventa relações entre o núcleo urbano, o rio e o mar. As infraestruturas de proteção são desenhadas como interfaces entre a terra e o mar, espaços de passeio e fruição na superfície, muros habitados que acolhem equipamentos públicos no seu interior. A torre é concebida como um ponto de referência à navegação e de observação do Tejo e da costa a partir da ilha, lembrando que todos os elementos sólidos da ilha crescem a partir do toque com a água. Os espaços resultantes da reconfiguração da linha de costa e consequente definição do limite da ilha são utilizados para consolidar o tecido edificado com protótipos habitacionais que reinventam as habitações-barco avieiras. O barco é um símbolo da relação genética desta comunidade com o mar e com a capacidade que tem em se adequar ao rio.

Palavras-chave: Espaço Público, Ilha, Limite, Muro Habitado, Casa-Barco

Introdução

O artigo baseia-se no projeto desenvolvido no Trabalho Final de Mestrado em Arquitectura com especialização em Urbanismo, na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, com o título *ÍNSULA COVA DO VAPOR. construir o limite e habitar a ilha.*

A interpretação das formas de ocupação avieira das margens do Estuário do Tejo e a leitura crítica da evolução do território e ocupação proto-urbana da Cova do Vapor são os pontos de partida para imaginar a transformação em continuidade deste lugar. Face a uma incerta, mas expectável subida do nível do mar e aumento de frequência de eventos extremos do clima, imagina-se um possível cenário de evolução da linha de costa que isola este aglomerado urbano numa ilha.

A ideia de habitar o limite da Cova do Vapor surgiu a partir da peculiaridade deste lugar, que se reflete na sua forma urbana e onde qualquer ação transformadora pode dar um novo sentido a este tecido urbano que resulta de uma evolução orgânica no tempo. Este pequeno aglomerado, localizado no ponto onde a margem sul da barra do Tejo encontra o Atlântico, permanecendo distinto do resto do território, num núcleo isolado, frequentado quase em exclusivo pelos habitantes locais. Uma comunidade que se foi fixando ao longo do tempo, com origem numa comunidade temporária de pescadores que se estabeleceram neste local edificando habitações vernáculas, adequadas à transitoriedade da estadia e do próprio lugar, hoje em grande parte alteradas pelas evoluções e transformações operadas e pelo ajustamento às necessidades contemporâneas.

Reflete-se através do desenho e da maquete desde a escala territorial até à construção do lugar urbano com um projeto integrado, desde o desenho da cidade ao detalhe urbano e arquitetónico.

O projecto urbano parte da definição de um limite espesso que redefine a margem e envolve e preserva o núcleo da Cova do Vapor. Uma muralha de proteção em relação ao mar que reinventa relações entre o núcleo urbano, o rio e o mar. Ensaia-se uma solução em que as infraestruturas de proteção são desenhadas como espaço público de passeio e fruição, interfaces entre a terra e o mar, e se desdobram como muros habitados que acolhem equipamentos públicos no seu interior. Uma torre é concebida como um ponto de referência à navegação e de observação do Tejo e da costa a partir da ilha.

Os espaços resultantes da reconfiguração da linha de costa e conseqüente definição do limite da ilha são utilizados para consolidar o tecido edificado com protótipos habitacionais que reinventam as habitações-barco avieiras. O barco é um símbolo da relação genética desta comunidade com o mar e com a capacidade que tem em se adequar ao rio.

Revelar o Território

O rio Tejo, um elemento constantemente presente na paisagem das cidades que pontuam o seu percurso, atravessa Portugal e divide o território em duas partes. O seu estuário sempre consistiu num porto de abrigo natural, estando em parte na origem da cidade de Lisboa e de outros aglomerados que se dispõem ao longo das margens, quadros físicos que suportam as vidas das pessoas que viviam no rio e do rio. Neste contexto, a migração

dos pescadores para o rio Tejo representa um dos diversos fluxos migratórios nacionais que ocorreram em Portugal.

“quando o mar lhes nega o pão, partiam para longe. E o rio Tejo com a abundância de espécies lucrativas (...) prometia riqueza, e desde sempre foi fulcro atractivo desta corrente migratória movida pelas incertezas da vida do mar.”¹

Ao longo dos tempos os diversos povos tiveram a necessidade de se deslocar entre regiões ao longo do rio Tejo de forma esporádica, periódica ou definitiva. Começaram a deslocar-se sazonalmente para zonas ribeirinhas junto ao rio Tejo, tentando fugir aos invernos rigorosos, à procura de meios para sobreviver.

Esta população tinha uma grande facilidade de mobilidade dado ao seu tipo de vida, deslocando-se para outros locais da borda-d'água devido às exigências da pesca, o que frequentemente os levou a serem designados nómadas do rio. Eram também designados por ciganos do Tejo, visto que não se limitavam a viver do rio, mas muitas vezes no rio. Dada a sua proveniência, eram tratados por Avieiros, pescadores oriundos de Vieira de Leiria que migraram da sua praia para o rio Tejo em busca da terra prometida.

“Incerto o pão na sua praia, só certa a morte no mar que os leva, eles partem. Da Vieira-de-Leiria vêm ao Ribatejo. Aqui Labutam. Alguns voltam ainda, ávidos da saudade do seu Mar. Muitos ficam. Avieiros lhes chamam na Borda-de-Água.”²

Os avieiros distribuía-se pela beira-rio e numa primeira fase de apropriação do território viviam dentro dos próprios barcos, atracados à margem ou puxando-os para terra. Assim, era com maior facilidade que podiam deslocar-se entre locais da margem por exigências da pesca.

Deslocavam-se sazonalmente e acabavam habitualmente por voltar às suas origens no princípio do verão. No entanto, com o decorrer do tempo, as famílias fixaram-se junto da margem do rio, próximos da zona habitual de trabalho.

Em alguns casos em que a família possuía mais de um barco, por vezes um deles ficava retido na margem, servindo de habitação, enquanto o outro servia para o trabalho piscatório. Ou seja, o barco que não era considerado apenas como um veículo ou instrumento de trabalho, mas também a própria habitação.

Alves Redol, na sua obra *Avieiros*, ao descrever os avieiros como “nómadas do rio, como os ciganos na terra” está a sintetizar as suas maneiras de viver.

“O céu para telhado e coberta no tempo bom, um toldo de oleado para os dias de inverneira; e todas as margens do Tejo para encostar o barco e o rio inteiro para lançar as artes.”³

O barco era tomado como uma casa, com a diferença era flutuava e balançava conforme a vontade do rio. A embarcação estava dividida de forma clara e prática. Assim, estruturava-se em três zonas distintas: a zona de dormir na proa, coberta por um toldo; no centro do barco, a zona da cozinha; e, por fim, na popa, localizava-se a zona da oficina,

¹ SALVADO, Adelaide Maria - **Os avieiros, nos finais da década de cinquenta**, Castelo Branco, 1985.

² REDOL, Alves – **Avieiros**. Lisboa: Editorial Caminho, 1942.

³ REDOL, Alves – **Avieiros**. Lisboa: Editorial Caminho, 1942.

espaço para as artes e armazenamento do material de pesca. O toldo era um oleado em forma de trapézio que, depois de montado, ficava com uma forma arredondada e cobria a zona do quarto e cozinha, durante o dia e com bom tempo o toldo era desmontado, enrolado e arrumado na lateral do barco.

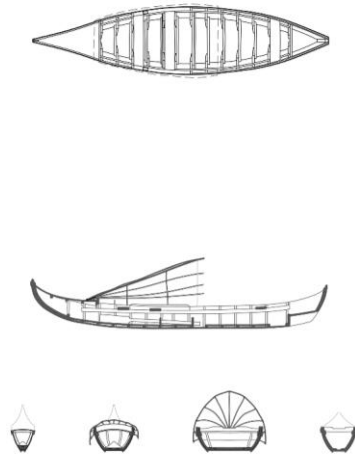


Figura 1 - Barco avieiro: planta, secção longitudinal e secções transversais. Elaborado pelos autores.

Estas embarcações, denominadas por bateiras avieiras, geralmente tinham entre 6 a 6,50 metros de comprimento, e não mais de 1,60 metros de largura. Durante muitos anos as bateiras avieiras mantiveram os seus processos construtivos e características formais.

Atualmente existem poucas aldeias avieiras, maioritariamente permanecem na memória e registos históricos. Estes barcos, para além da utilidade nas atividades de pesca, constitui uma referência identitária da cultura avieira, e refletem a capacidade de adaptação às circunstâncias existentes na altura, com a dificuldade da recolha de meios e recursos para sobreviver.

O barco é um símbolo que identifica esta comunidade com a relação que estabelece com o envolvente, com as memórias dos seus antepassados e com a capacidade que essa mesma comunidade revela em se adaptar ao rio Tejo.



Figura 2 - Casa Avieira.

Fonte: OLIVEIRA, Ernesto; GALHANO, Fernando; PEREIRA, Benjamim - **Construções Primitivas em Portugal. 4: Barcos de avieiros.**

Os assentamentos avieiros estenderam-se ao longo da margem do rio Tejo e seus afluentes. No início, as principais zonas de atividade piscatória localizavam-se no cimo do rio e com o decorrer dos tempos as novas aldeias passaram a aparecer mais abaixo do rio, de acordo com a deslocação do pescado, podendo assim encontrar-se alguns aldeamentos a pontuarem as margens ao longo do Tejo, desde a Barquinha até Lisboa.

Estes pequenos aglomerados de aldeias avieiras, apareceram distribuídas por mais de centena e meia de quilómetros ao longo do Tejo e dos seus afluentes, valas ou linhas de água secundárias. Apesar desta expressão significativa, a maior parte das aldeias encontra-se atualmente desaparecida, ou apenas restam vestígios das suas implantações. Até à década de 1950 os avieiros conseguiam viver apenas da pesca, a partir daí, com a descida das águas, e o aumento da poluição das águas do rio, a população das aldeias avieiras começou a diminuir e os núcleos habitacionais foram desaparecendo.

A acção do tempo não foi uniforme e algumas ainda se encontram habitadas apesar de existirem outras que deram origem a novos aldeamentos e muitas outras que acabaram por ser abandonadas, arrastadas pelas cheias, e em alguns casos erodidas com o passar do tempo.



Figura 3 - Aldeamento Avieiro. Conchoso.

Fonte: ORÊNCIO, Joana - **A re-invenção do lugar: na proposta sobre dois aldeamentos avieiros.** Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2013. Dissertação de Mestrado.

Como foi referido, a fixação dos pescadores ao longo da borda d'água do rio Tejo esteve na origem da formação de aglomerados populacionais. As aldeias avieiras implantavam-se em extensão ao longo das margens dos rios e por vezes distantes entre si. No entanto, partilhavam o mesmo tipo de edificações e aspectos sociais e culturais.



Figura 4 – Traçado Urbano - Barreira da Bica.
Elaborado pelos autores.

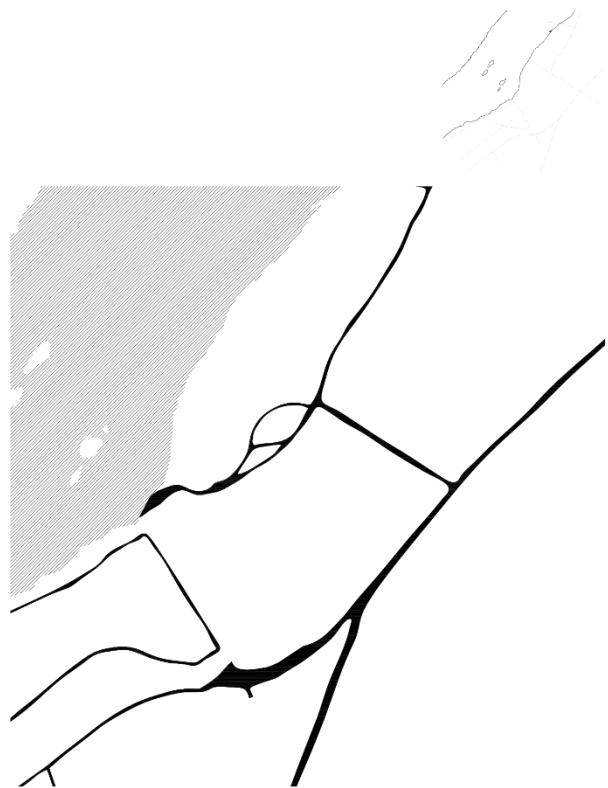


Figura 5 – Traçado Urbano - Patacão.
Elaborado pelos autores.

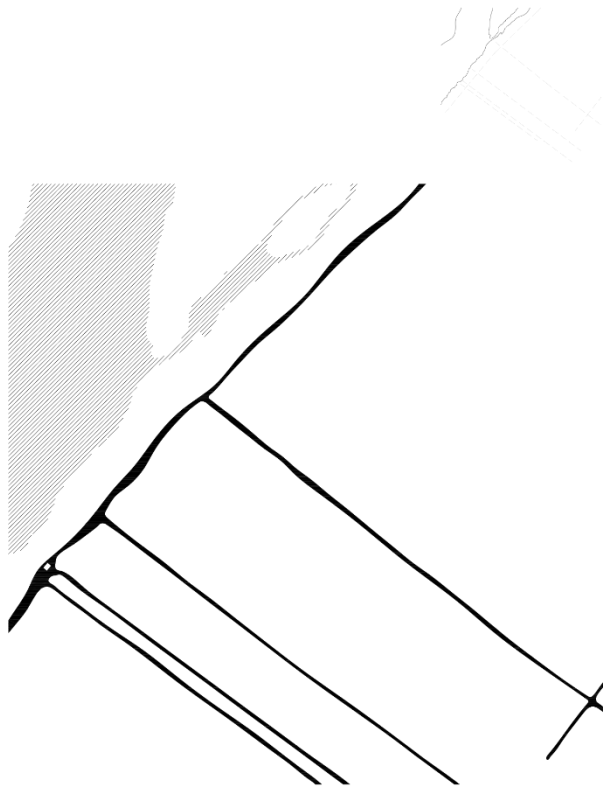


Figura 6 – Traçado Urbano - Cucos e Faias.
Elaborado pelos autores.



Figura 7 – Traçado Urbano - Cucos e Faias.
Elaborado pelos autores.

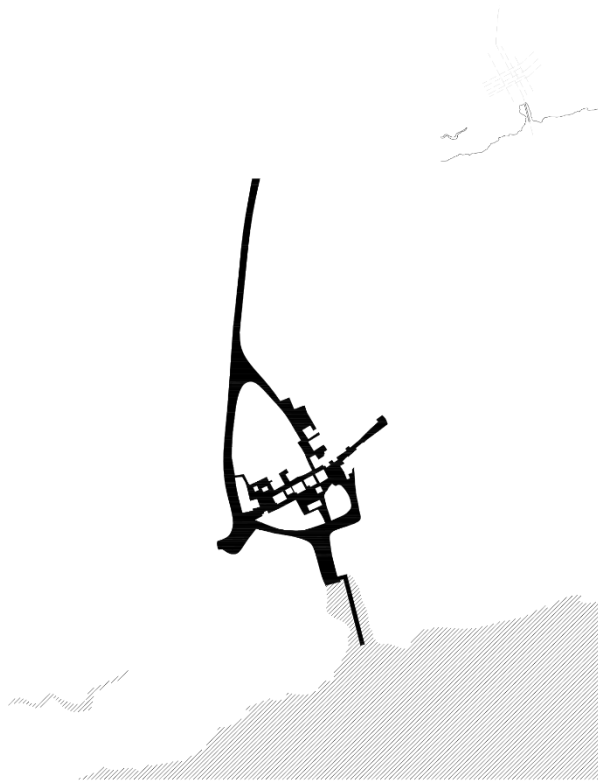


Figura 8 – Traçado Urbano - Palhota.
Elaborado pelos autores.

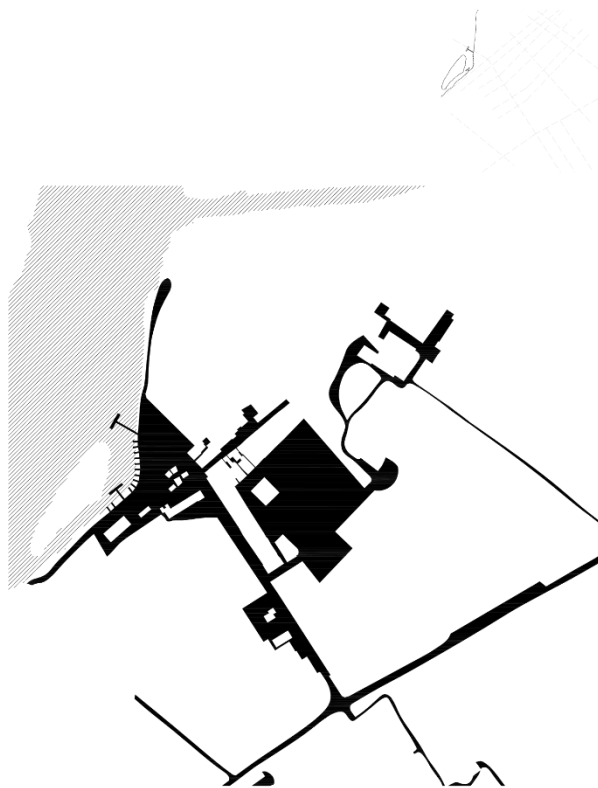


Figura 9 – Traçado Urbano - Escaroupim.
Elaborado pelos autores.



Figura 9 – Enquadramento das Aldeias Avieiras.
Elaborado pelos autores.

Os Avieiros num processo de integração deixaram de viver nos barcos e passaram a construir casas muito primitivas de características palafíticas assentes em estacas de madeira, junto das margens, formando pequenas aldeias. Construtivamente, também as habitações foram evoluindo, inicialmente estruturas exclusivamente de madeira, gradualmente passaram a ser parcialmente construídas em alvenaria.

“Soubesse de outro ofício e bem lhe dava de abalar terra dentro à cata de trabalho. Porém, deixar o rio era coisa reparada. Quebrar tradições era traição ao seu povo.”⁴

⁴ REDOL, Alves – **Avieiros**. Lisboa: Editorial Caminho, 1942.

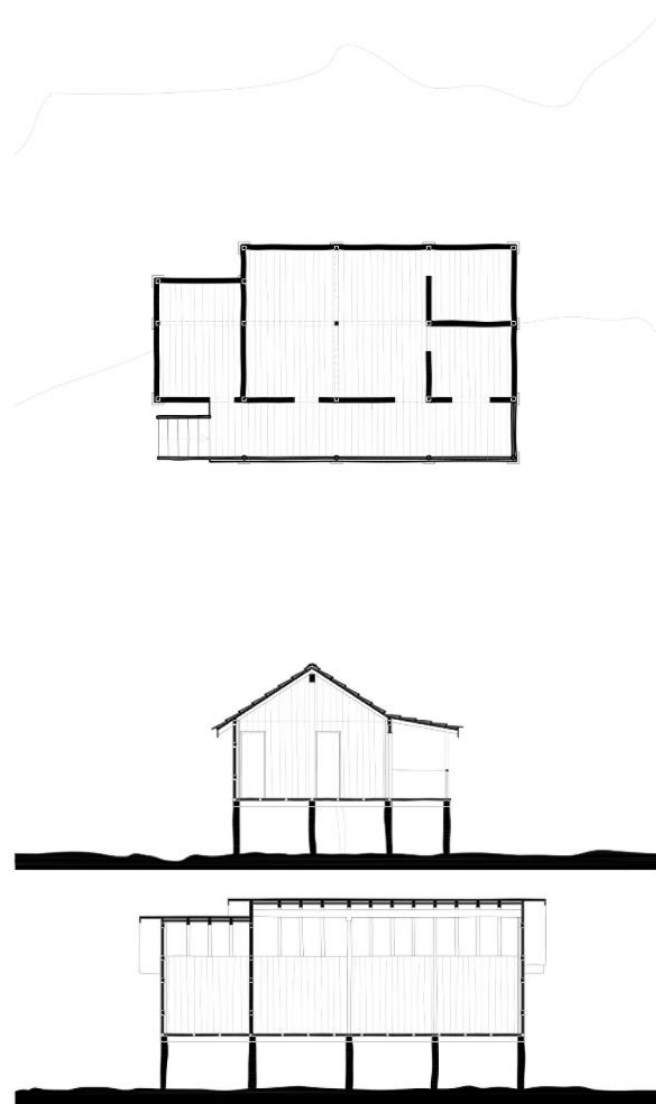


Figura 10 - Casa avieira: planta, secção longitudinal e transversal.
Elaborado pelos autores.

O processo de colonização das margens do Tejo foi lento. Os palheiros construídos ao longo das margens do rio Tejo eram construções bastante precárias, de pequenas dimensões e assentes sobre estruturas palafíticas, que tinham por objetivo a elevação da habitação em relação ao solo para proteção em relação ao risco do movimento das areias e à subida das águas. A cobertura de duas águas era em telha ou de caniço.

Estes palheiros eram construídos e à medida iam aparecendo núcleos populacionais, construções bastante precárias, que serviam para arrumar utensílios de pesca e que serviam de abrigo para toda a família.

A casa avieira tem todo um conjunto de características enunciadas que lhe dão um aspecto muito particular e diferente das restantes casas da borda d'água. Pela sua natureza transitória, o tempo vê-se vinculado nas construções avieiras.



Figura 11 – Localização Cova do Vapor.
Elaborado pelos autores.

A Cova do Vapor teve um processo de génese análogo ao destas aldeias, a partir de uma ocupação do lugar associada ao desenvolvimento de práticas piscatórias sazonais feitas por uma população migratória inicialmente flutuante.

“Nesta margem ribeirinha existia há longos anos uma pequena enseada que mais tarde, devido à subtração de areias causada pela draga, ficou muito profunda e deu origem ao nome da Cova do Vapor.”⁵

A Cova do Vapor pertence ao concelho de Almada, e localiza-se na parte norte da Península de Setúbal. Este território está localizado num dos extremos da foz do rio Tejo, onde se dá a junção entre o Tejo e o Atlântico. É considerado um pequeno aglomerado de génese clandestina. Encontra-se numa zona privilegiada, mas vulnerável, devido à erosão costeira.

A sua ocupação ocorreu a partir do desenvolvimento das práticas piscatórias, no início do séc. XX, quando este território começou a ser ocupado por pescadores e pelas suas famílias. Era considerada uma pequena aldeia de pescadores situada num extenso areal que se prolongava até ao farol do Bugio.

Este território começou a ser conhecido pelas suas praias e pela moda dos “banhos à Trafaria”, que surgiu pela inauguração do transporte fluvial que ocorreu em 1933, chamados “cacilheiros”, que ligavam Lisboa, desde o Terreiro do Paço até à Cova do Vapor. A Cova do Vapor começou a ser um local mais movimentado e a ser um destino turístico, o que levou à construção de pequenas casas de madeira com o intuito de abrigarem os pescadores.

Os palheiros de pescadores, eram casas construídas em madeira sobre estacas também de madeira, elevadas do solo tendo em conta a subida das águas e da extensão do areal ao longo do tempo. Estas casas foram construídas essencialmente para guardar utensílios de pesca, mas passaram a ser habitadas para que os pescadores permanecessem mais perto do mar.

Nos finais da década de 40, a Cova do Vapor estava repleta de pequenas casas de madeira, muitas delas desmontáveis. Na mesma década registaram-se recuos da linha de margem, entre 1947/51 registou-se um desaparecimento de 500 metros de areal, onde, muitas vezes, o mar destruíra estas habitações. Por este motivo havia a necessidade de reconstruir ou mudar as habitações de lugar. A maior parte destas habitações, como eram construções leves, eram transportadas por juntas de bois.

Como consequência da erosão costeira, a Cova do Vapor foi ficando cada vez com menos areal, o que forçou os moradores, mais uma vez, a deslocarem as suas habitações de sítio. A meio do séc. XX iniciaram-se obras de proteção da comunidade da Cova do Vapor, através da criação de defesas em pedra, que serviriam de quebra-mares, de modo a impedir que a água inundasse o espaço e as habitações existentes, como acontecia anteriormente. Apesar disso, por falta de condições da comunidade, e talvez de organização, o espaço acabava sempre por ser tomado pela água.

Por efeito do avanço do mar existiu um descontrolo no processo de deslocação de casas. Ainda assim, na década de 70, verificou-se um crescimento no número de habitações, e esse desequilíbrio originou que muitas chegassem a ocupar parte da mata de São João.

⁵ NEVES, Mário Silva - **Costa de Caparica no Areal do tempo**. Costa da Caparica, 2008.

Atualmente a peculiaridade da Cova do Vapor é evidente na sua forma urbana e de como esta se organiza. O tecido urbano de matriz irregular agrega um edificado de baixa volumetria e de diversas dimensões e habitações que se foram fixando sem qualquer fiscalização e que se foram apropriando do território num processo orgânico e sedimentar. A Cova do Vapor possui apenas uma via de circulação principal, que envolve o sítio, atravessa o núcleo a meio e tem apenas um sentido. As restantes ruas são estreitas sendo apenas possível o atravessamento pedonal.

“Todos os que ali vivem conhecem o bairro como as próprias mãos, porque foi com elas que o construíram.”⁶

A ocupação do território é feita maioritariamente por construções de alvenaria implantadas organicamente. A apropriação do espaço foi feita de modo independente e os habitantes definiram autonomamente o limite da parcela das habitações, desvalorizando o espaço público, que acabou por resultar residual desse processo de construção e pouco qualificado ao nível da matéria que o constitui.

A Cova do Vapor, ao se encontrar na extremidade da margem, constitui um território frágil e vulnerável pela proximidade que tem com a água, posto isto, ainda hoje é necessário fortalecer as proteções e defesas deste território, uma barreira para quebrar a força das ondas e impedir que a água inunde o espaço. Espaço público esse, que atualmente é desenhado pelo assentamento relativamente fluído das areias que se movimentam por acção da água e do vento.

O núcleo da Cova do Vapor possui apenas duas praias, uma mais pequena conhecida como a Praia dos Pescadores, onde os pescadores locais atracam os seus barcos e onde guardam os seus utensílios, e outra conhecida como a Praia do Albatroz, nome herdado de um restaurante local. Os pescadores locais utilizam os quebra-mares feitos de blocos de pedra para assentar construções muito precárias em estacas de madeira que servem de arrumos para os seus utensílios de pesca.

Talvez pela lealdade imensurável dos moradores, a Cova do Vapor aparenta ser um lugar que parou no tempo. A resistência à mudança é notável do quão pessoais e características são as casas de quem lá habita. Destaca-se o contraste entre as ruas estreitas da Cova do Vapor, quase como um labirinto encerrado ao exterior, e o mar.

⁶ Reportagem RTP - **Cova do Vapor, Ver Artes**, Cova do vapor, 1994.

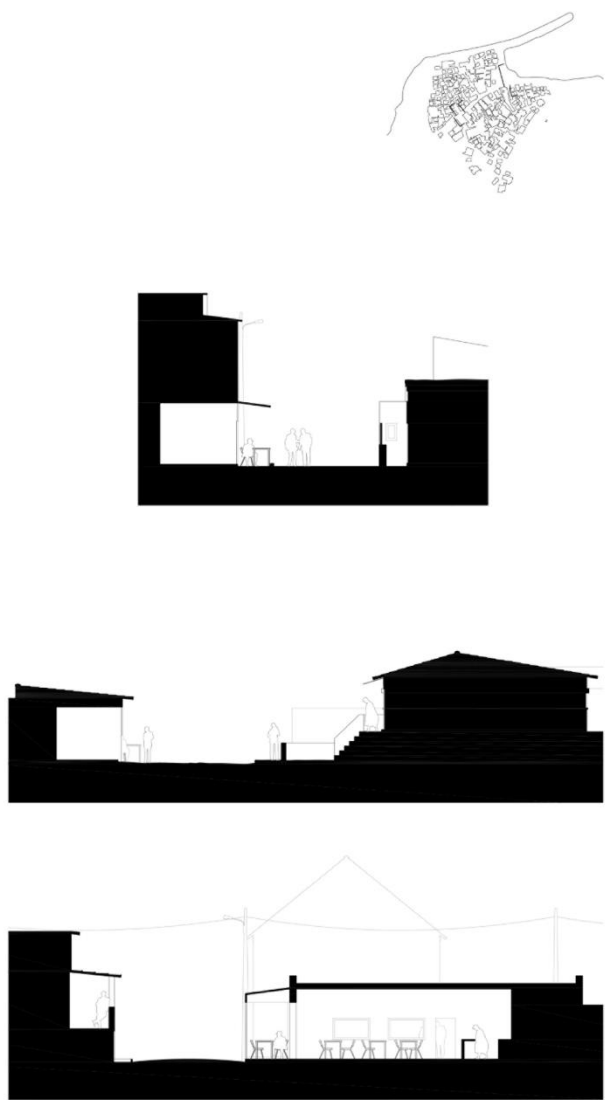


Figura 12 – Situação Existente. Secções do espaço público da Cova do Vapor.
Elaborado pelos autores.

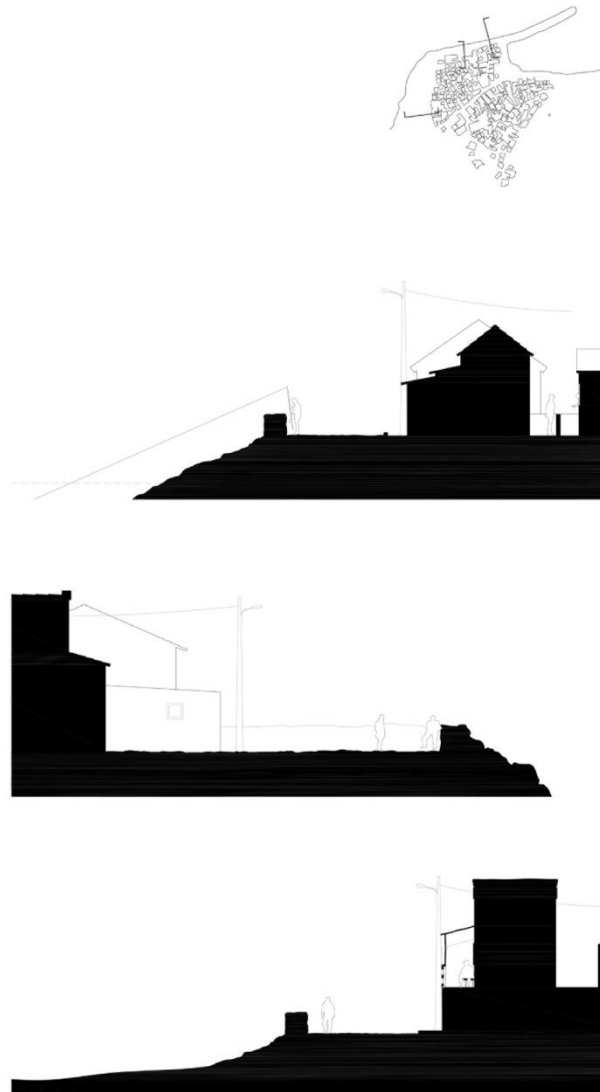


Figura 13 - Situação Existente. Secções dos elementos de defesa da Cova do Vapor.
Elaborado pelos autores.

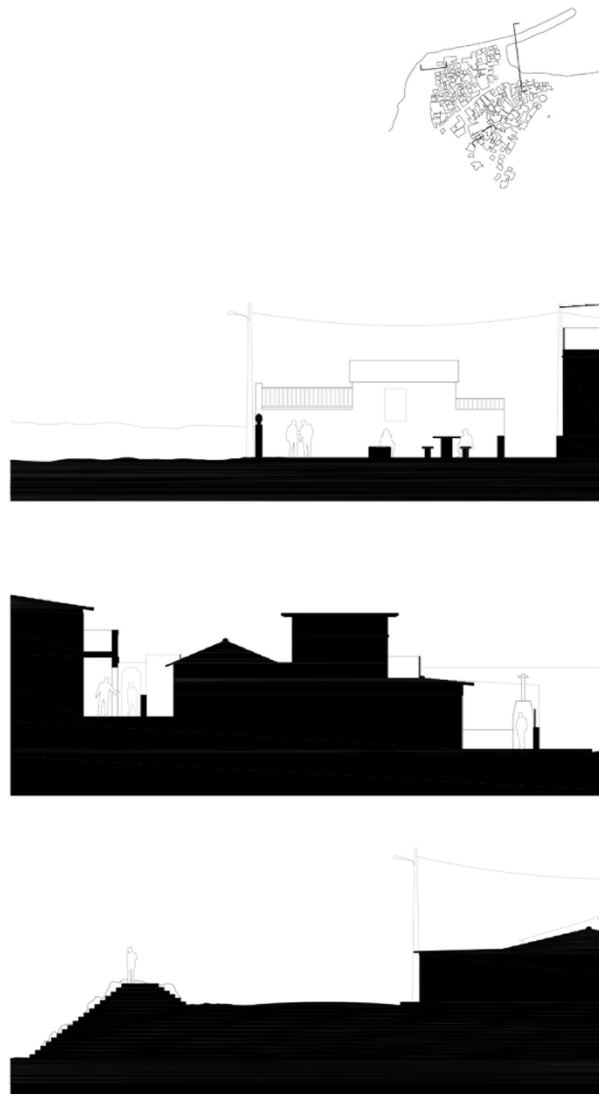


Figura 14 - Situação Existente. Secções do espaço público da Cova do Vapor.
Elaborado pelos autores.

Imaginar a Margem

Neste contexto foi elaborada a formulação de um programa de intervenção para a Cova do Vapor e a formalização e materialização de uma ideia que parte do carácter do lugar, interpretado a partir da sua leitura crítica, e nos temas de trabalho que o mesmo sugeriu. A leitura do território revela que a Cova do Vapor é um pequeno núcleo isolado, com baixa densidade populacional residente e frequência quase exclusiva pelos próprios residentes, e os poucos visitantes que por ali passam. Este território encontra-se no vértice onde a margem Sul do Tejo encontra o Oceano Atlântico, considerado um lugar sensível pela sua vulnerabilidade aos efeitos de uma espectacular subida do nível do mar. A sua posição marginal em relação ao sistema urbano e às estruturas de povoamento formal remeteram-no para um esquecimento no tempo, visível através do espaço público e do edificado não qualificado.

A interpretação do lugar orientou uma reflexão sobre os limites da Cova do Vapor e sobre o futuro das estruturas existentes. Imaginar a margem consiste em idealizar a possibilidade de um novo limite. Sendo um núcleo isolado e afastado do centro da cidade, a Cova do Vapor é, para os habitantes, uma ilha. O projeto rima com este sentimento que habita dentro das pessoas que residem neste lugar, e parte-se desse pressuposto para a idealização da ilha.



Cova do Vapor: 114 casas, com 200 moradores permanentes. Uma «ilha»

Figura 15 - Ilha. Cova do Vapor; Fonte: Memórias Coletivas- Cova do Vapor.

Idealizou-se uma nova imagem para a Cova do Vapor, preservando a sua essência, imaginando que parte da mata de São João fica inundada, devido à expectável subida das águas e erosão costeira.

Muros habitados

O novo limite é composto por massas densas que envolvem este núcleo, redefinindo os dois pontões existentes para que, para além de defesa, sejam espaços de passeio e fruição, estendendo o espaço público da ilha. As espessuras densas que compõem os pontões e muralhas são ocasionalmente escavadas e habitadas, permitindo albergar espaços de uso público. Espaços que podem ter diversas funções dependendo da necessidade dos habitantes, como espaços comerciais, estabelecimentos de ensino ou espaços administrativos. Localizam-se associados às praças propostas, de modo a que se estabeleçam relações entre os espaços públicos principais e as funções excepcionais que estes muros habitados acolhem, permitindo a expansão das ocupações para o exterior, caso haja necessidade de *respiração* dos usos públicos.

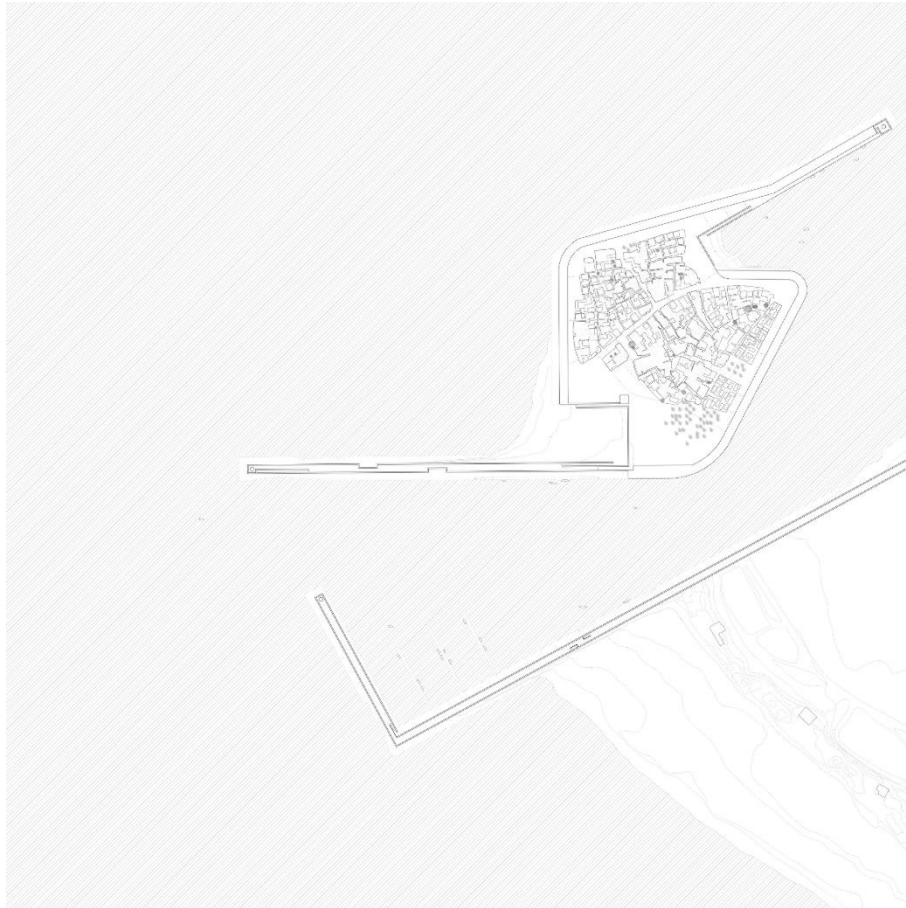


Figura 16 – Ilha Cova do Vapor.
Elaborado pelos autores.

O terceiro pontão é o pontão que se encontra junto à praia de São João e que delimita o canal que serve de passagem e conexão com a ilha. Uma barreira que confronta a água definindo o novo limite entre a Cova do Vapor e a praia de São João. A ligação à ilha é feita de barco à estação de “Cova do Vapor Mar” que conecta à Trafaria.

Na entrada do canal existe uma marina resguardada da ondulação e ventos dominantes e de tempestade e alguns espaços comerciais e de restauração que servem de apoio à praia. É possível percorrer o pontão pelo nível superior, um percurso que nos leva aos espaços que se encontram no piso inferior.

A praia da Costa da Caparica é caracterizada principalmente pelas dunas existentes e pelo pinhal que se estendem ao longo da margem junto do pontão, este funde-se na mata de São João, integrando um percurso que serve as praias. Um percurso que nos conduz aos diversos espaços que esta espessura edificada acolhe. Na verdade, o projeto é definido pela espessura que o define e envolve.

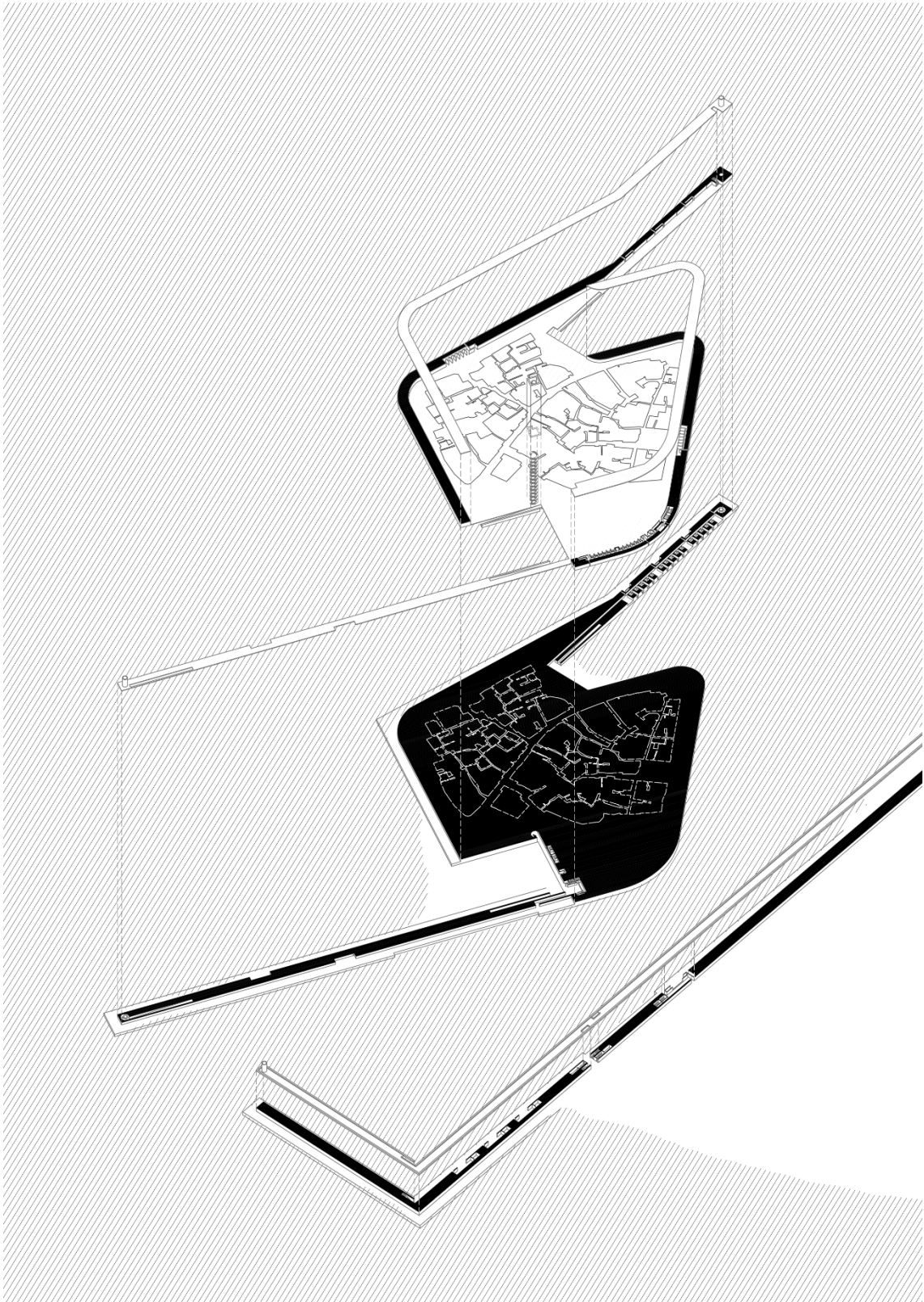


Figura 17 - Axonometria. Cova do Vapor.
Elaborado pelos autores.

Ruas e Praças

A Avenida António Martins Correia é o elemento estruturador do traçado urbano da Cova do Vapor, um elemento organizador do núcleo urbano, a partir do qual divergem ruas, travessas e becos. A partir da forma do traçado urbano podemos inferir que o processo de formação da Cova do Vapor foi feito ao longo do tempo, de modo orgânico e faseado. A construção dos edifícios foi deixando entre si pequenas ruas e espaços de convívio que cumprem o papel de espaços de transição e chegada às suas casas. Alargamentos informais surgem pontualmente ao longo das travessas e becos e constituem espaços de pausa e convívio. Elementos de exceção no traçado urbano, que são apropriados pelos residentes enquanto palco das suas relações sociais de proximidade. A pequena expansão do tecido urbano que se propõe parte dos mesmos princípios formais de composição com o propósito de promover a continuidade da essência destes espaços, enraizada na memória das ruas e pequenos largos existentes. Pretende-se que este núcleo seja estruturado pelo mesmo tipo de espaços públicos que suportam a mobilidade pedonal, criando um maior fluxo de pessoas e uma maior dinâmica de relações na rua.

O chão dos espaços públicos da Cova do Vapor é maioritariamente em areia. O redesenho do espaço público parte do reconhecimento desta matéria como parte da identidade do espaço. No entanto, para responder às necessidades de quem habita na ilha. O redesenho das ruas contemplou a criação de uma galeria técnica sob uma linha de lajetas de betão que se encontra no eixo central das ruas principais, com um sistema para escoar as águas nas laterais.

Este redesenho das ruas principais permite ajudar a clarificar a leitura da hierarquia de um sistema de espaços principais criando um percurso que articula os espaços excepcionais das praças através destes elementos lineares. O novo desenho do espaço público e a sua materialização permitem uma leitura contínua do espaço e clarifica a sua hierarquia.

Uma das carências identificadas na Cova do vapor foi a inexistência de equipamentos públicos de proximidade. O projeto prevê que as funções urbanas excepcionais, como os equipamentos públicos, fiquem alojadas na espessura do limite de proteção da ilha.

Associados a estes espaços escavados excepcionais do limite, de modo a regar todo o espaço envolvido pelo limite, desenharam-se também espaços públicos de exceção. O mercado subtrai parte da muralha que envolve a ilha a sul, estabelece uma estrutura que acolhe o comércio local e permite que o produto da atividade piscatória tenha um espaço dedicado para a venda. A sua localização, na praça central, bem como o modo como o espaço público é desenhado e detalhado, permite que este mercado expanda e seja levante na praça fronteira nos dias de maior afluxo. Na parte inferior da praça, no limite poente, junto à praia encontram-se os espaços de apoio à praia e a estação fluvial que faz a ligação entre a Cova do Vapor e a outra margem, permitindo também que se façam cargas e descargas para abastecer o mercado.

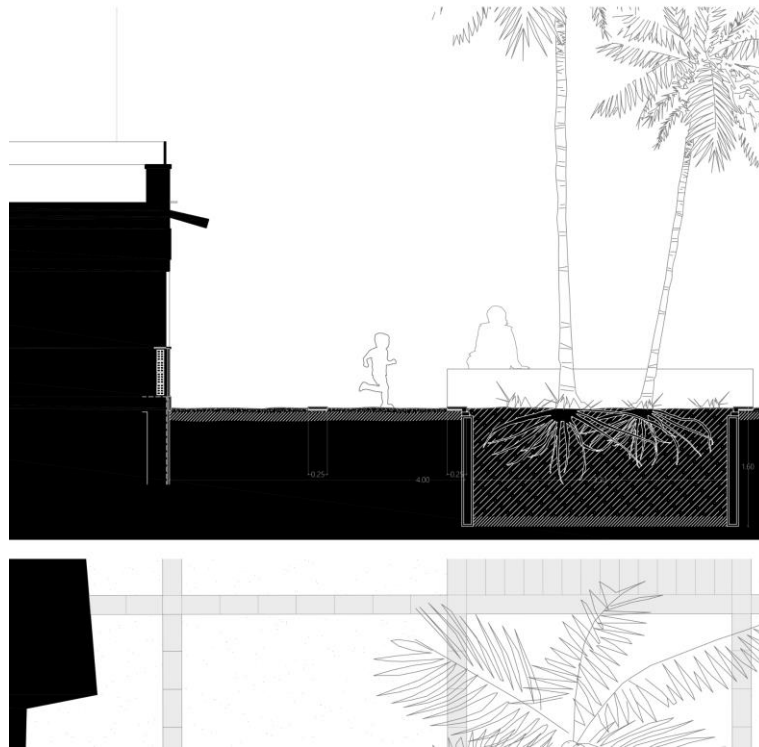


Figura 18 - Secção da Praça. Cova do Vapor.
Elaborado pelos autores.

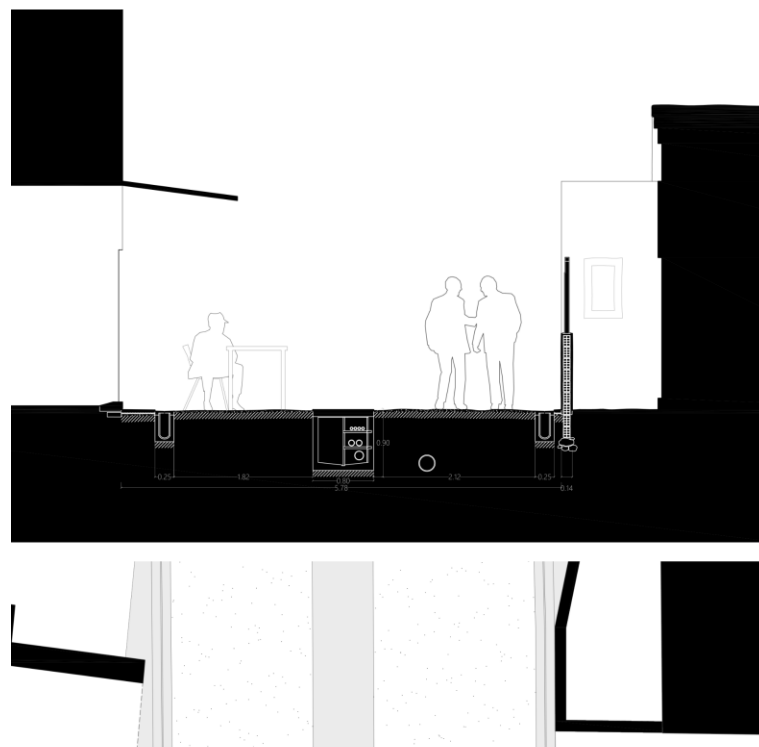


Figura 19 - Secção da Rua Principal. Cova do Vapor.
Elaborado pelos autores.

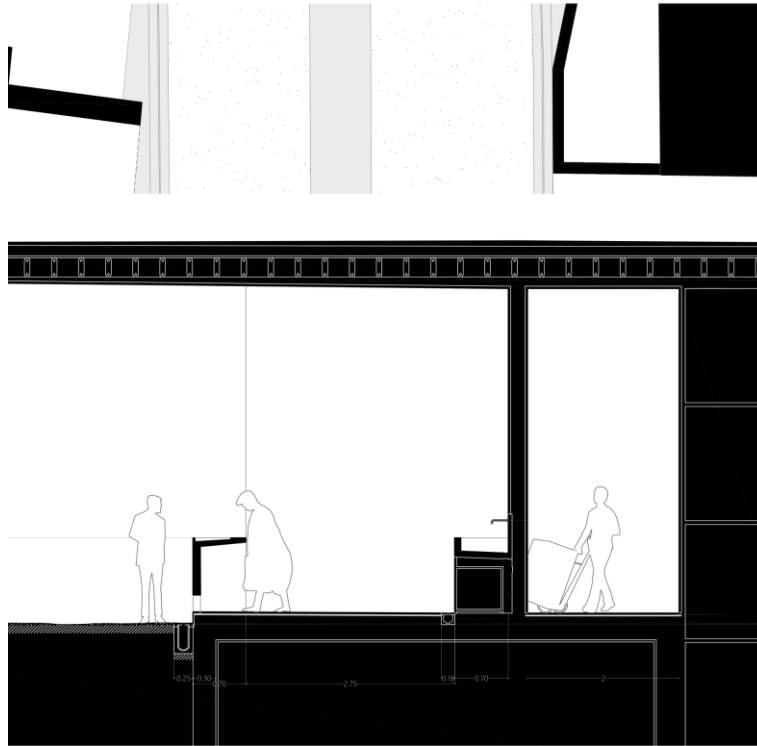


Figura 20 - Secção do Mercado. Cova do Vapor.
Elaborado pelos autores.

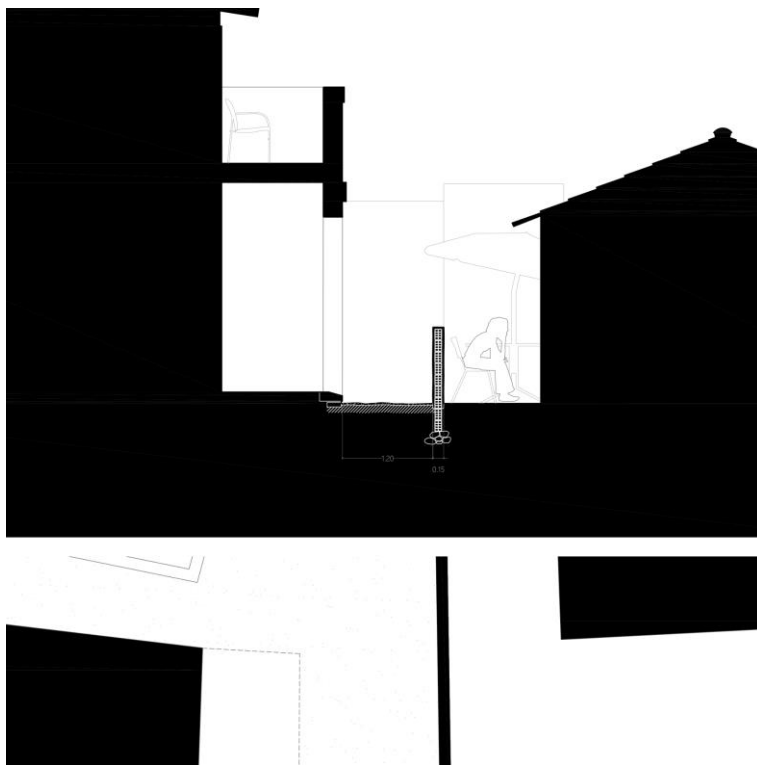


Figura 21 - Secção de uma Rua Secundária. Cova do Vapor.
Elaborado pelos autores.

Torre

De volta ao nível do chão da praça, existem elementos marcantes, fáceis de identificar, vistos de longe, no contraste com as formas.

“Os elementos marcantes, pontos de referência considerados exteriores ao observador, são simples elementos físicos variáveis em tamanho. Para aqueles que conhecem bastante bem uma cidade, está comprovado que os elementos marcantes funcionam como indicações absolutamente seguras do caminho a seguir.”⁷

Esta grande praça é pontuada por um elemento vertical que estrutura o lugar com o intuito de ser uma torre de vigia para a barra e a entrada do estuário do Tejo. Uma torre de planta quadrada, no seu interior a circulação vertical desenvolve-se através de uma escada helicoidal que escava um espaço cilíndrico, encontrando-se diversos espaços de descanso e contemplação da vista ao longo do percurso que correspondem aos patamares da torre. O lugar da torre é criteriosamente escolhido, acontece no vértice de encontro das duas praças, sobre o limite da muralha, criando uma articulação formal entre elementos também através da sua materialidade. No interior da torre o acesso vertical dá continuidade até à cota mais baixa, que dá acesso à praia onde se encontra um poço. A presença da água no interior da torre e da muralha lembra-nos que todas as massas da ilha crescem a partir do toque com a água.



Figura 22 – Planta do espaço público. Cova do Vapor.
Elaborado pelos autores.

⁷ LYNCH, Kevin - **A Imagem da Cidade**. Lisboa, Edições 70, 1996.

Molhes Cais

Ao longo do limite da muralha de proteção da ilha, vão existindo espaços escavados, subtraídos à espessura da massa, que se abrem para praças. Praças que visam criar um desafogo no traçado urbano em que se insere a Cova do Vapor, e pontuar o traçado de modo a contribuir para a sua hierarquização e clareza de leitura, criando relações entre as pessoas e os novos limites que se estabelecem.

No extremo nordeste da ilha, abrindo para nascente e para o Tejo, encontra-se a praia dos pescadores, abrigada pelo novo molhe, que aproveita parte do molhe preexistente, com o objetivo de servir as atividades piscatórias do quotidiano dos habitantes da Cova do Vapor. Lembramos que grande parte dos habitantes ainda se dedicam à pesca e têm uma ligação muito próxima com o rio e o mar. O molhe da praia dos pescadores tem diversos níveis, no nível mais aproximado da água tem diversos espaços para arrumos dos utensílios de pesca e espaços onde podem atracar os barcos. Existem pequenos nichos para o uso piscatório com acesso à zona superior. No final do pontão existe um farol de sinalização e um percurso pela cobertura, que se faz pelos limites da ilha.

O molhe do lado da praia de São João, constrói um percurso pedonal entre os cais da nova marina e a praia. A espessura do molhe alberga espaços destinados à restauração, espaços comerciais, balneários e instalações sanitárias de apoio à praia. Ao percorrermos a cobertura, encontramos na sua extremidade um farol de sinalização.

Do Barco à Casa

Para o novo tecido edificado que se propõe entre o tecido preexistente e a muralha sul da ilha foi projetado um protótipo de habitação. A proposta visa expor um novo sentido para o habitar da ilha, com o intuito de criar habitações para a população, utilizando apenas o espaço interior mínimo e essencial na sua organização funcional, o que nos remete ao passado, a uma ideia de abrigo essencial. O objetivo foi pensar nas habitações da Cova do Vapor com a sensibilidade de preservar a memória do lugar e procurar a essência dos Avieiros, a sua vivência nos barcos.

Na Cova do Vapor, apesar das condições precárias em que muitas das pessoas daquela comunidade vivem, os habitantes não querem sair das suas casas, nelas residem todas as suas memórias e as memórias dos seus antepassados.

Deste modo, é necessário o redesenho do tecido urbano da Cova do Vapor, mas preservando a sua memória. Uma transformação em continuidade com a memória identitária que permita dotar o tecido urbano de uma clareza de organização, alargando alguns arruamentos, criando espaços mais desafogados e transformando algumas das estruturas existentes, habitações precárias que se mantiveram até aos dias de hoje, propondo um protótipo de habitação que responde às necessidades de conforto contemporâneo, mas que esteja fortemente enraizado na identidade da Cova do Vapor. O princípio escolhido foi criar uma habitação a partir da estrutura formal de um barco.

A estrutura das habitações nasce do estudo das embarcações avieiras, e da sua adaptação até chegar às casas de madeira. A sua proporção é a de duas bateiras avieiras posicionadas lado a lado, tentando respeitar a estrutura do barco, a partir das suas cavernas.

Com o intuito de preservar a ideia das casas de madeira construídas tradicionalmente, manteve-se a ideia das habitações construídas em madeira assentes em estacas, elevando-as do solo.

As casas são compostas por dois núcleos separados, um que acolhe o espaço social e o outro que acolhe os espaços íntimos da casa. A independência dos volumes permite que a agregação possa ser feita de diversas formas, não fugindo ao traçado e aos limites dos quarteirões atualmente existentes.

Estes núcleos podem-se dispor de diversas formas. De modo a obter uma continuidade no espaço, visto que os compartimentos se estendem para o exterior, definindo um espaço doméstico mais amplo. O pavimento exterior permanece em areia, e intensifica a relação entre a areia da praia e as casas.

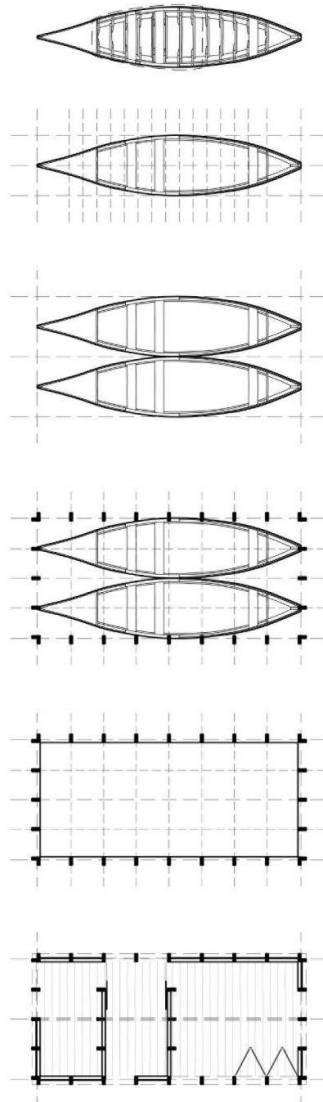


Figura 23 - Metamorfose Barco – Casa.
Elaborado pelos autores.

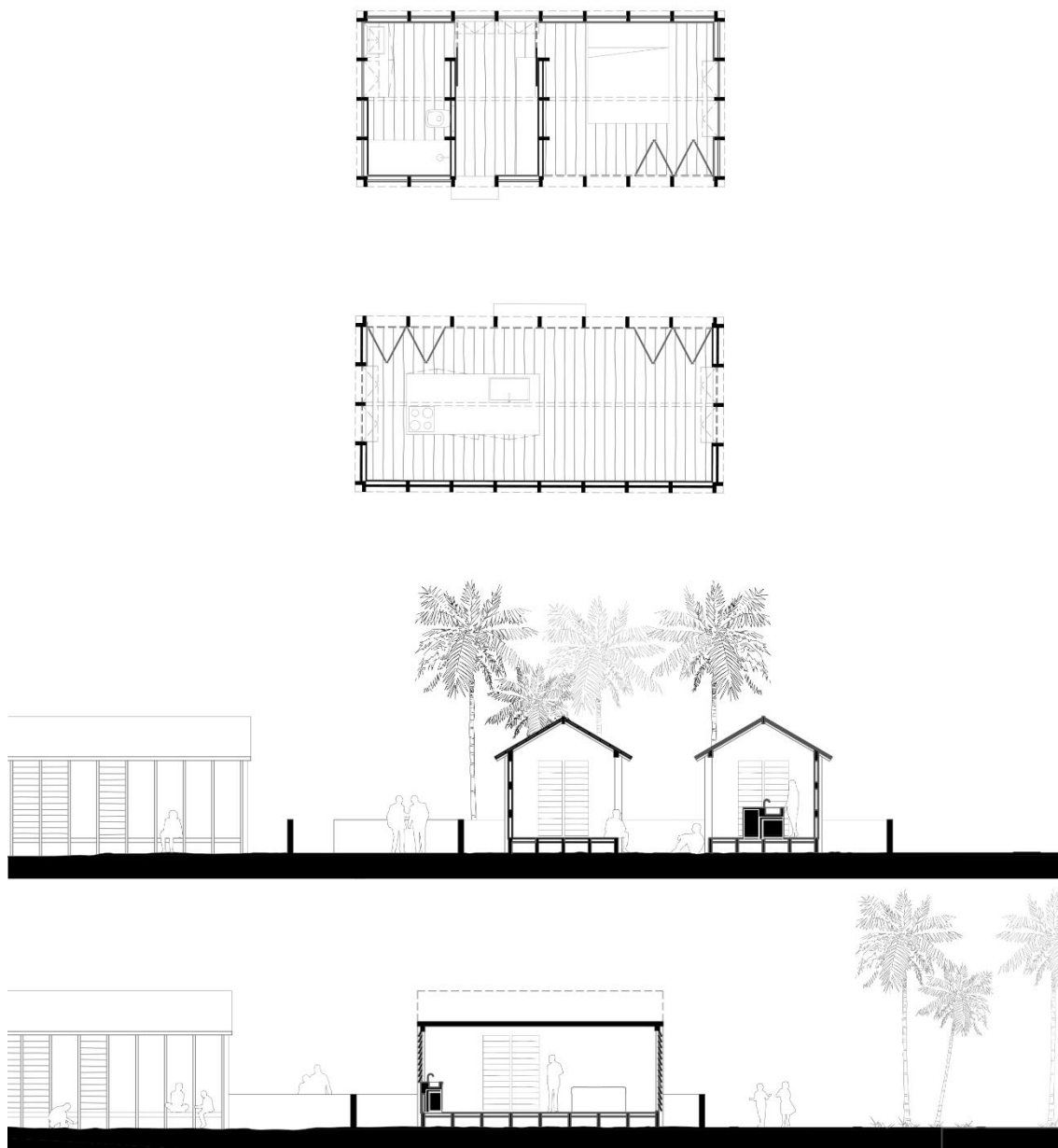


Figura 24 – Casa. Cova do Vapor,
Elaborado pelos autores.

Considerações Finais

Como refere João Nunes em *Paisagens de Água*:

“Nos territórios onde a presença da água é dominante - frentes marítimas, frentes ribeirinhas ou frentes lagunares - as relações do Homem com a paisagem, embora muito produtivas, não são sempre pacíficas. Pelas dinâmicas da água enquanto matéria, pelos ecossistemas que se geram nas linhas de contacto entre a água e a terra - sensíveis e de apropriação difícil - e pela consciência de que aquilo que a água dá, também pode tirar.”⁸

⁸ NUNES, João - **Paisagens de água / Waterscapes**. In PROAP Arquitectura Paisagista, *Concursos Perdidos / Lost Competitions*. Lisboa: PROAP, 2011. p. 142.

Neste contexto, também o Tejo foi o principal impulsionador da origem dos núcleos urbanos ribeirinhos que pontuaram e pontuam as suas margens. Gerados por esta proximidade produtiva da água, muitos deles referenciados ao facto da pesca ser o principal meio de sustento. No entanto, a proximidade da água encontra-se também na origem da vulnerabilidade das mesmas ocupações humanas. Particularmente as ocupações avieiras, assentaram num princípio de mobilidade das estruturas que suportavam a vida como característica da sua própria resiliência, característica partilhada com o núcleo da Cova do Vapor.

Em face do cenário de desaparecimento da Cova do Vapor por acção dos efeitos da subida do nível do mar e eventos extremos, o projecto suporta-se na ideia de Jacques Herzog que:

“We can’t change society. But at least single projects, like our study of the Swiss landscape, can succeed in being incorporated into real politics. Which means our work can actually be political but, paradoxically, only if we work and think as architects so that the “utopia” takes physical shape. Becomes tangible.”⁹



Figura 25 – No great future Newfoundland resettlement. 1954-1975. Fonte: Washington Post / Maritime History Archive, Memorial University.

A ilha ideal sempre existiu, numa realidade que se encontra na imaginação de quem lá reside, este projecto é uma materialização desta.

Partir da origem e evolução do próprio lugar para imaginar o seu futuro permitiu vincular o projecto à memória do lugar, tanto em relação à proposta urbana quanto aos protótipos habitacionais. Por outro lado, a procura pelo desenho de soluções integradas de infraestruturas de defesa em relação ao mar, espaço público e projecto de arquitectura, permite apontar caminhos alternativos à actual separação da concepção da cidade por disciplinas autónomas e segregadas, conferindo à Arquitectura e Urbanismo um protagonismo na articulação do desenho da cidade em contacto com o mar.

⁹ HERZOG, Jacques - Jacques Herzog: **letter to David Chipperfield**. domus, 2020.

Bibliografia

HERZOG, Jacques - Jacques Herzog: **letter to David Chipperfield**. domus, 2020. [Consultado em 27 Julho 2022]. Disponível em <https://www.domusweb.it/en/architecture/2020/10/13/jacques-herzog-letter-from-basel.html>

LYNCH, Kevin - **A Imagem da Cidade**. Lisboa, Edições 70, 1996.

Memórias Coletivas. Cova do Vapor, 2013. [Consultado em 10 Maio 2021].

NEVES, Mário Silva - **Costa de Caparica no Areal do tempo**. Costa da Caparica, 2008.

NUNES, João - **Paisagens de água / Waterscapes**. In PROAP Arquitectura Paisagista, *Concursos Perdidos / Lost Competitions*. Lisboa: PROAP, 2011.

OLIVEIRA, Ernesto; GALHANO, Fernando; PEREIRA, Benjamim - **Construções Primitivas em Portugal. 4: Barcos de avieiros**, páginas 283-289. Disponível em <https://books.openedition.org/etnograficapress/6268>.

ORÊNCIO, Joana - **A re-invenção do lugar: na proposta sobre dois aldeamentos avieiros**. Departamento de Aquitetura da FCTUC, 2013. Dissertação de Mestrado.

REDOL, Alves – **Avieiros**. Lisboa: Editorial Caminho, 1942.

RTP - **Cova do Vapor, Ver Artes**, 1994 . [Consultado em 10 Maio 2021]. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/cova-do-vapor/>.

RTP - **Linha da Frente, Aquém Tejo**, 2018. [Consultado em 10 Maio 2021]. Disponível em <https://www.rtp.pt/play/p4231/e337380/linha-da-frente>.

SALVADO, Adelaide Maria - **Os avieiros, nos finais da década de cinquenta**, Castelo Branco, 1985.

E Depois da Metamorfose. O Tempo e a Durabilidade Cultural na Arquitectura

Carolina Claro

Instituto Superior Técnico - Universidade de Lisboa
carolsofiaclearo@gmail.com

Bárbara Coutinho

Instituto Superior Técnico - Universidade de Lisboa
barbara.coutinho@tecnico.ulisboa.pt

Resumo: A presente investigação procura compreender como pode a arquitetura integrar e antever o factor tempo, tornando-se mais adaptável, mutável e duradoura, e por conseguinte, mais sustentável e significativa. Para tal, propõe-se compreender a complexa dimensão do tempo, assumindo-o como um dado natural composto por múltiplos fluxos temporais que representam o dinamismo da própria vida, por contraste a um tempo absoluto e homogéneo desligado do mundo que o envolve. Desta forma, encaramos a obra arquitectónica como aberta e em movimento e analisamos os desafios que os arquitectos enfrentam hoje, com sociedades em mudanças cada vez mais rápidas e imprevisíveis.

A inescrutabilidade do tempo é aqui explicada tanto pelas teorias da física como pela fenomenologia, reconhecendo-se a sua complexidade e compreendendo a sua experiência vivida e dinâmica, bem como a dimensão mental da arquitetura. Os conceitos de identidade e durabilidade culturais são, por isso, analisados enquanto valores fundamentais para o estudo do tempo na arquitectura, onde a ruína arquitectónica assume a sua expressão por permitir uma permanente viagem entre o passado e o futuro, ajudando a construir a nossa memória e a enfrentar novos desafios. Partindo da relação emocional e funcional que os edifícios têm vindo a estabelecer com os seus habitantes, por um lado, e como se têm vindo a adaptar às novas exigências e utilizações, por outro lado, procuramos analisar premissas de projecto que considerem, intencionalmente, o tempo, a mudança e a durabilidade cultural, e consequentemente, a sustentabilidade desde o início da concepção. O valor que damos às permanências para a nossa identidade cultural dá lugar à adaptabilidade e procura uma arquitectura mais significativa e intergeracionalmente conectada.

Palavras-chave: Adaptabilidade, Durabilidade Cultural, Memória, Ruína arquitectónica, Tempo, Mudança.

Introdução

O objectivo desta dissertação é reflectir, provocar, questionar. Questionar métodos de concepção que não são de todo novos, mas que podem tomar proporções e utilizações mais amplas, encarando a obra arquitectónica como aberta e em movimento, em permanente metamorfose. O seu desenvolvimento partiu de uma abordagem teórico-crítica de recolha bibliográfica acerca do tempo e da arquitectura, que envolveu a sua leitura, análise, debate e sistematização. A partir daí, entendemos que a coerência de discurso proposto não seria obtida através de uma sequência cronológica dos acontecimentos, mas mediante a sua ordenação em três grandes temas que expõem a correlação do tempo com a existência humana, com o espaço, e finalmente, com a arquitectura.

Procuramos entender como pode a arquitectura do presente integrar, responder e antever o factor tempo, tornando-se mais adaptável, mutável e duradoura, e por conseguinte, mais sustentável e significativa. Para tal, propõe-se compreender a complexa dimensão do tempo, sem a pretensão de que a compreendamos por completo, e muito menos que a nossa interpretação seja a única possível. De forma a sustentar e materializar a premissa anterior, analisam-se teorias e práticas de projecto que visem uma antecipação, uma adaptação e uma abertura do espaço às inevitáveis mudanças que são intrínsecas ao tempo e que caracterizam a vida.

Propomo-nos, também, a extrapolar acerca da essência e natureza da arquitectura, como um processo que encerra uma constante morte e ressurreição. É intrínseco, tanto à existência humana como à arquitectura, a transitoriedade e a mutação, e por isso, avaliamos como a ruína arquitectónica pode ser vista como a morte de um lugar, mas pode também significar o seu renascimento.

Desenvolvimento

A investigação parte de uma abordagem directamente expositiva de breve enquadramento que começa com o aparecimento do novo relógio mecânico. Esta grande inovação potencia a abstracção do tempo e termina no sincronismo com o tempo biológico e a natureza, tornando-o objetivamente mensurável. O relógio digital, no término deste processo, torna o tempo susceptível de cálculo e contribui para a formulação de um tempo estranhamente separado dos acontecimentos exteriores, contribuindo para a cimentação do tempo universal. Este não é mais do que uma forma pragmática do que Newton (1643-1727) viria a formular como Tempo Absoluto (1687). Dois séculos depois, as teorias da relatividade começam a preponderar, (re)unindo espaço e tempo. Para Einstein (1879-1955), tempo e espaço influenciam-se mutuamente, o que origina a teoria da relatividade (1905) dando lugar a um novo termo único: *espaço-tempo*. A estas noções adicionamos os pensamentos filosóficos e fenomenológicos que complexificam e influenciam uma compreensão maior de tempo. Heidegger (1889-1976) sugere que o ser humano está destinado à morte e é este limite que torna inteligíveis todas as possibilidades do tempo. Por outro lado, West-Pavlov (1964) admite que todo o tempo é vivido e que esse tempo não pertence apenas ao ser humano, mas a toda a vida. É ele que desenvolve a teoria do tempo imanente, onde defende que é o tempo que permite à vida *tornar-se* algo diferente do que era, numa mutabilidade infinita. Recorremos a esta noção de temporalidade no âmbito da arquitectura, na medida em que a última pode finalmente ser encarada como temporal, parte integrante da e na acção do tempo.

O capítulo seguinte aborda as inter-relações de espaço e tempo que implicam directa ou indirectamente o entendimento da vivência do tempo, no espaço arquitectónico e no mundo material. Tal como na ciência e na filosofia houve uma evolução do conceito de tempo, também a arquitectura se começou a aperceber do seu valor temporal através do espaço-tempo arquitectónico de Giedion (1959). No seu livro *Espaço, Tempo e Arquitectura* (1941) procura explicar em que medida a pintura moderna e a arquitectura após 1910 conceberam aquilo que acreditava ser uma nova tradição relacionada com as exigências da época. Por um lado, o cubismo consegue olhar para os objectos de vários pontos de vista através da representação espacial de planos interpenetrados, com recurso a sombras e a um novo conceito de simultaneidade. Por outro lado, o futurismo acrescenta às descobertas anteriores, o movimento. Com o exemplo do edifício Bauhaus, Giedion mostra-nos que o interior e o exterior estão representados simultaneamente. À semelhança do que acontecia nas pinturas cubistas, as paredes transparentes do edifício pareciam estar sobrepostas, tornando possível a experiência de vários espaços em simultâneo e alargando os campos de visão interior-exterior. Ainda assim, segundo o autor, também é necessário recorrer ao movimento de forma a observá-lo a partir de todos os seus lados e a compreendê-lo no seu todo. O espaço, até então estático, torna-se dinâmico, reflexo da integração do tempo. Porém, o resultado a que chegou, a de uma nova concepção de espaço, pode, de alguma forma, remeter-nos para aquilo a que Bergson viria a referir como “espacialização do tempo”.

De seguida, debruçamo-nos, então, sobre a obra de Bergson (1859-1941) que critica os pensamentos filosóficos e científicos anteriores por desconsiderarem o tempo real, focando-se apenas num esquema espacial que oculta a verdadeira natureza do tempo e que está separado dos acontecimentos físicos e psicológicos que o envolve.¹ Desta abordagem surge a “espacialização do tempo”; ao invés, Bergson entende o tempo como o próprio “escoar” dos instantes, só podendo ser entendido na sua passagem — duração —, e nunca na paragem — instante. Isto permitiu a Bergson interpretar as dimensões do tempo real: “sucessão”, “continuidade”, “mudança”, “memória” e “criação”², que conectam o seu pensamento com o espaço arquitectónico. A “sucessão” é o que explica que os acontecimentos ocorram uns após os outros, integrando uma história e fazendo parte de um conjunto maior que os interliga. Sabemos também que o tempo é um processo contínuo. Rapidamente nos referimos à História como um contínuo temporal no qual todos os acontecimentos se sucedem. Por sua vez, essa continuidade está em constante mudança; a realidade aparece-nos como um perpétuo devir. Por outro lado, Bergson comprova que o tempo é também memória. Existe, no seu discurso, uma ideia de que o passado nos segue a todo o instante. Neste sentido, a memória torna-se essencial para a compreensão da relação entre a continuidade e a mudança, não só para o seu pensamento filosófico, como para toda a obra arquitectónica. Por último, o tempo real só pode ser “criação” visto que a sua imprevisibilidade, ligada à sua complexidade e transformação, se deve tanto à memória que liga o passado ao presente, quanto a um dinamismo interno e criador³.

Nesta sequência, recorreremos à obra teórica de Pallasmaa para materializar os argumentos anteriores e para entender o significado do tempo enquanto dimensão mental na

¹ COELHO, Jonas - Ser do Tempo de Bergson. *Interface - Comunic., Saúde, Educ.*, v.8, n.15, (2004) p.233-46.

² BERGSON, Henri - *A Evolução Criadora*. São Paulo: Instituto de Psicologia - UFRGS, 2005.

³ COELHO, Jonas - Ser do Tempo de Bergson. *Interface - Comunic., Saúde, Educ.*, v.8, n.15, (2004) p.233-46.

arquitectura. Envolvido pelo actual espírito acelerado e fragmentado, o arquiteto sugere que perdemos a nossa capacidade de viver no tempo. Harries (1937) ressalva que “a arquitectura não trata apenas de domesticar o espaço; constitui também uma profunda defesa contra o terror [da passagem] do tempo”⁴. Desta forma, a arquitectura é capaz de mediar a nossa relação com a “dimensão efémera, misteriosa e fugaz do tempo”, habitando-nos tanto no espaço como no tempo. Pallasmaa acredita que somos, em primeiro lugar, “seres biológicos históricos”; o conforto que as cidades e edificações antigas nos trazem deve-se ao facto de nos situarem no contínuo temporal. Como “museus benevolentes do tempo”, registam, armazenam e expressam marcas temporais diferentes da nossa noção actual de tempo — “nervosa, apressada e plana”. Concluimos, neste ponto, que as construções arquitectónicas funcionam como instrumentos com os quais fixamos e sustentamos a História e o Tempo, bem como através das quais acedemos à realidade e a compreendemos — a nossa própria e a que nos rodeia. O que defendemos é que são os traços de uso que humanizam as construções ao tornarem a sua história do tempo inteligível e a evolução cultural compreensível. Por isso, a arquitectura guarda também a enorme tarefa de alojar as nossas memórias, sonhos e desejos, e de reforçar o nosso sentido de pertença — as nossas raízes e a percepção do nosso *eu-no-mundo*.

A terceira e última parte foca-se precisamente no carácter contínuo e metamórfico da arquitectura, onde a força actuante do tempo revela a sua capacidade transformadora e evolutiva. Partimos de duas entidades arquitectónicas — Monumento e Ruína —, com valores temporais distintos, de forma a analisá-los no seu carácter multifuncional ao longo dos anos e na sua capacidade de nos projectar para o passado e para o futuro. Segundo Rossi (1931-1997), os monumentos tratam-se de “permanências históricas”⁵ que alcançarão o valor de monumento, seja pelo seu valor intrínseco, seja por uma situação histórica particular. O Palazzo della Regione di Padua (1218) é a grande referência trazida pelo autor, cuja função actual já não é a original. O que surpreende é a pluralidade de funções que este palácio (e outros) pode conter, completamente independentes da sua forma. Contudo, é essa mesma forma, que segundo Rossi, fica impressa em nós, com a qual nos relacionamos e na qual vivemos a cidade, estruturando-a. As permanências mostram-nos o que a cidade foi sendo ao longo dos tempos. A ruína, por outro lado, alvo de muitas interpretações e concepções, constitui um paradoxo: “Qualquer ruína apresenta o problema de uma dupla exposição ao passado e ao presente.”⁶ E ainda, como afirma Dillon (1969), “a ruína é um fragmento com futuro”⁷ na sua capacidade de nos projetar para o mundo das possibilidades. Derrida (1930-2004) apresenta uma definição de ruína que confronta a visão romântica e pictoresca, mais comum: “(...) No início, há uma ruína. (...)”⁸. Existe, aqui, uma ideia de ruína como algo inicialmente inerente a qualquer edifício - um “panorama zero”, como lhe chama Smithson (1938-1973): “o panorama zero, parecia conter *ruínas invertidas* - todas as novas construções que seriam construídas.”⁹. Opondo-se à ruína romântica e pictoresca, Smithson acredita que os edifícios não se arruinaram depois de serem construídos; pelo contrário, transformaram-se em ruínas antes sequer da sua construção. Este pode ser, no nosso entender, o ponto de partida para qualquer projecto e um dos métodos de fazer arquitectura. Sabendo que esta

⁴ PALLASMAA, Juhani - **Habitar**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017.

⁵ ROSSI, Aldo - **A arquitectura da cidade**. Lisboa: Edições 70, 2016.

⁶ DILLON, Brian - **Ruins**. Londres: Whitechapel Gallery, 2011.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

serve para ser vivida e apropriada, a distensão de tempo só lhe acrescenta significado e significação.

Num segundo momento, procuramos revelar a expressão e adaptação de exemplos que nos têm vindo a acompanhar, numa tentativa de compreender porque se tornou o tempo tão importante e como devemos lidar com ele durante o processo de concepção. Ao descobrir como as pessoas têm reagido ao que foi construído, seja na forma de apropriação do edificado, seja na sua relação emocional com o mesmo, podemos, no momento seguinte, aferir como pode a ruína ser o nosso “panorama zero”. Revelador de todas estas características é o exemplo de Lingotto, em Turim. O projecto de Renzo Piano (1937) consiste na conversão desta antiga fábrica num centro multifuncional onde se preserva o edifício, ao mesmo tempo que se cria uma variedade de novas funções. Com isto, comprova-se que, se o edifício (forma e estrutura) tiver a capacidade de se transformar e for aberto a novas interpretações, então, não há dúvida que persistirá continuamente, podendo renascer múltiplas vezes. Neste caso, não só a pré-existência permite a sua evolução para outra coisa, como o próprio novo projecto oferece múltiplas outras funções, numa visão multifacetada, reforçando que esta construção se possa estar constantemente a renovar.

O simpósio Time-Based Architecture, realizado na Universidade de Delft em 2003, foi o pretexto fundamental para se lançarem algumas premissas de projeto que considerassem cada vez mais o tempo e a durabilidade dos edifícios, e conseqüentemente, a sua sustentabilidade. A cidade é um organismo vivo e dinâmico, ela própria em constante metamorfose. Van Reeth escreve *Cultural Durability (2005)*¹⁰ com a percepção de que os nossos edifícios e cidades têm vindo a prejudicar o meio ambiente e que os arquitectos podem ter um papel decisivo neste processo. Assim sendo, adiciona ao projecto de arquitectura uma consciência e uma reflexão sobre o que acontece ao edifício na altura em que deixa de servir o seu propósito inicial. O desenvolvimento do projecto de arquitectura consiste, assim, em várias camadas, cada uma com o seu próprio ritmo e ciclo, que determinam a sua posição hierárquica: 1) O local, o lugar, a pegada urbana ~ eterna; 2) A estrutura e a pele (fachada) ~ 400 anos; 3) As instalações ~ 30 anos; 4) A utilização do espaço (uso / função) ~ 10 a 15 anos; 5) A remodelação do edifício ~ 5 anos. O lugar, segundo o autor, é “eterno” no sentido em que é pré-existência e, mesmo que se altere pela natural evolução da cidade, a implantação do edifício e a sua relação com o meio envolvente permanecerá durante muito tempo, evoluindo com os seus habitantes. Por outro lado, é claro para o autor a necessidade do projecto se ancorar ao local, completando o seu destino. Relativamente à estrutura, o autor defende que os arquitectos devem conceber edifícios para durarem muitos séculos. Os restantes pontos consistem no que é temporário e se altera durante o ciclo de vida da construção. As instalações são necessárias a qualquer edifício da actualidade e, apesar de terem uma média de vida de 30 anos até precisarem de ser alteradas, terão de ser generosamente projectadas para que se consigam adaptar ao uso do momento. Este último, por sua vez, a par com a remodelação do edifício, tem uma duração bastante inferior à da própria construção e a sua alteração acontece a uma velocidade cada vez mais acelerada. Portanto, van Reeth acredita que a resposta para alcançar edifícios sustentáveis é projectar “ruínas inteligentes”, tal como a história tem verificado: edifícios com a capacidade e a generosidade para mudar incessantemente durante o seu ciclo de vida. Para o efeito, devemos evidenciar o contraste entre o transitório e o longo prazo, entre o permanente e

¹⁰ LEUPEN, Bernard, HEIJNE, René, VAN ZWOL, Jasper - **Time-Based Architecture**. Delft: 010 Publishers, 2005.

o impermanente, entre o primário e o secundário. Os projectos culturalmente duradouros pressupõem uma abordagem ao processo de concepção que difere do chamado programa funcional de requisitos, que, na visão de van Reeth continua a ser a base da arquitectura, tanto na educação como na prática. O que parece é que, neste caso, o programa pode tender mais para as camadas secundárias e temporárias do que para as permanentes, na medida em que são as primeiras que conectam o edifício ao seu uso mais atual.

A “ruína inteligente” de van Reeth é idêntica ao “sólido” de Bijvendijk¹¹: um edifício sustentável nos sentidos “económico”, “funcional”, “técnico” e “emocional” da palavra. Isto é conseguido através de duas qualidades comuns com a ruína inteligente: “a capacidade de adaptação” e a “preciosidade”. A “capacidade de adaptação” está relacionada com os valores individuais e consiste na capacidade do edifício para servir cada novo utilizador. A “preciosidade” é relativa aos valores colectivos, aqueles que traduzem a identidade de um edifício e o grau com que as pessoas se relacionam com ele. Por sua vez, atingir estas qualidades, requiere, muitas vezes, investimentos adicionais no edifício base que, segundo o autor, se justificam pelo seu retorno a longo prazo. Esta concepção está profundamente enraizada no que temos vindo a observar ao longo dos anos. Podemos, por isso, procurar sintetizar o conceito de durabilidade cultural da seguinte forma: quanto mais fácil for a adaptabilidade de um projeto, isto é, quanto mais competente for o edifício para a mudança, maior será a sua durabilidade. Por sua vez, quanto mais durar, maior será a probabilidade dos seus utilizadores e habitantes estabelecerem uma relação emocional com o edifício e com o ambiente circundante. Tal traduz-se no valor coletivo da arquitectura — na nossa opinião, mais poderoso do que o individual — na sua relação com um lugar e um tempo. Esta dimensão cultural da arquitectura é verdadeiramente transmitida nesta “generosidade crítica”¹², isto é, na predisposição que o edifício tem de abraçar, sem preconceitos, novas possibilidades, mais significativas e intergeracionalmente conectadas.

Considerações finais

Recordamos o passado e imaginamos o futuro. Tudo isso num presente que é vivido no agora. A percepção da mudança é aqui fulcral; não apenas as transformações objectivas que revemos naturalmente inúmeras vezes no nosso quotidiano, mas aquelas que se ligam às nossas memórias e ao sentido do fluxo do tempo.

Desta forma, percebemos os limites dentro dos quais uma obra pode realizar a máxima abertura, motivando também a intervenção do próprio utilizador, sem que deixe de ser encarada como obra. O que se defende é que essa obra, compreendida e usufruída tal como é concebida, é mais competente e inteligente para abraçar todas as transformações e intervenções que possam ocorrer, num respeito mútuo entre arquitecto-obra-utilizador. Na arquitectura, projectar ruínas inteligentes pode ser, no nosso entender, um método de concepção que responde às provocações constantes do indeterminado, do ambíguo, do inesperado. Cada interpretação, cada transformação, explica a forma de uma maneira possível, mas não a esgota. Acreditamos que, a resposta a pandemias, guerras, catástrofes ou outras imprevisibilidades do nosso tempo, possa ser mais eficaz e significativa com a existência de construções arquitectónicas que tenham a capacidade de se adaptarem e transformarem. A durabilidade cultural é, por isso, um conceito chave que deve ser compreendido e promovido no campo da arquitectura, e a sua consequência é uma que parece bastante evidente: a sustentabilidade. Não no sentido comum a que estamos habituados, mas que reporta simultaneamente para os valores ambiental económico,

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

funcional e humano da palavra. Ambiental, porque se as construções incentivarem a transformação constante durante o seu ciclo de vida, a necessidade de demolir e construir de novo será menor; económico porque, apesar de um elevado investimento inicial, o valor do edifício aumentará com o tempo; funcional porque dentro das limitações básicas, é possível realizar alterações conforme a ocasião, o uso, o tempo, o utilizador; finalmente, humano, porque promove que a construção possa pertencer mais tempo à comunidade e estar emocionalmente, moralmente e intergeracionalmente conectada. Desta forma, os habitantes vão querer preservá-la, contemplá-la e utilizá-la.

Por outro lado questionamo-nos se a adaptabilidade a que nos referimos cabe absolutamente a toda a arquitectura, ou se haverão formas mais aptas, competentes e válidas. Certo é que na maior parte dos exemplos que vimos estamos perante mega-estruturas, armazéns, palácios, fábricas, seminários. O que concluímos neste ponto é que existem, de facto, estruturas com mais apetência do que outras para a adaptabilidade futura. Mais, existem tipologias de edifícios que nos parecem mais ajustadas a este método do que outras; por exemplo, programas multifacetados ou de cariz público. Em todo o caso, independentemente de ser uma casa, um museu ou uma escola, a hierarquia entre as várias camadas deve ser evidente desde o início da concepção. Incentivamos, por isso, que estes novos métodos sejam introduzidos também no sistema de ensino das nossas universidades, visto que esta consciência pode ser tanto maior quanto mais cedo for apreendida. É urgente e necessário refletir sobre o que acontecerá ao edifício que projetámos e construímos, na altura em que deixar de servir o seu propósito inicial.

Questionamo-nos, simultaneamente, sobre qual poderá ser novamente o papel das ruínas e se podem ser elas o ponto de partida de qualquer projeto arquitectónico. Ustarroz¹³ faz-nos ver que talvez elas estejam, afinal, tão vivas quanto os nossos projetos e obras atuais, porque morrem, renascem, e florescem a cada novo olhar e a cada nova utilização, com a paixão e intensidade que transbordam. São elas expressão de metamorfose, numa indefinição constante entre estarem dentro e/ ou fora do seu próprio tempo; são elas, os sinais do sublime da arquitectura.

Bibliografia

BERGSON, Henri - **A Evolução Criadora**. São Paulo: Instituto de Psicologia - UFRGS, 2005. [1ª publicação: 1907]

CARVALHO, Magda - A intuição bergsoniana da duração: o tempo da ciência é espaço. **Kairos** 4. (2012) p.87-104.

COELHO, Jonas. Ser do Tempo de Bergson. **Interface - Comunic., Saúde, Educ.**, v.8, n.15, (2004) p.233-46.

DILLON, Brian - **Ruins**. Londres: Whitechapel Gallery, 2011.

ECO, Umberto. **A Obra Aberta**. Lisboa: Relógio d'Água, 2016. [1ª publicação: 1962]

GIEDION, Sigfried - **Space, Time and Architecture - The growth of a new tradition**. Cambridge, Harvard University Press, 1959. [1ª publicação: 1941]

¹³ USTÁRROZ, Alberto - **La Lección de las Ruínas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura**. Barcelona: Fundación de la Caja de Arquitectos, 1997.

HARRIES, Karsten - Building and the terror of time, **Perspecta: The Yale Architectural Journal**, v.19, (1982) p.59-69.

HEIDEGGER, Martin - **Being and Time**. Oxford: Blackwell publishers, 1962. [1ª publicação: 1927]

LEUPEN, Bernard, HEIJNE, René, VAN ZWOL, Jasper - **Time-Based Architecture**. Delft: 010 Publishers, 2005.

PALLASMAA, Juhani - **Habitar**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017.

ROSSI, Aldo - **A arquitetura da cidade**. Lisboa: Edições 70, 2016. [1ª publicação: 1966]

USTÁRROZ, Alberto - **La Lección de las Ruínas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura**. Barcelona: Fundación de la Caja de Arquitectos, 1997.

VAN REETH, Bob - Good Architecture?, **OASE90**, (2013) pp42-43.

WEST-PAVLOV, Russell - **Temporalities**. Canadá, Routledge, 2013.

À descoberta do Espaço: Estudo do Espaço Arquitetónico através da Pintura de Vieira da Silva

Matilde Pires Raimundo Aleixo

Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa
matilde.aleixo@tecnico.ulisboa.pt

Bárbara dos Santos Coutinho

Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa
barbara.coutinho@tecnico.ulisboa.pt

Resumo: A presente dissertação foca-se no estudo da Pintura e da Arquitetura, analisando os pontos de contacto que permitem explorar diferentes interações entre as duas áreas disciplinares, sobretudo na conceptualização projetual das mesmas, tomando, por isso, como objeto principal de análise, as suas ferramentas metodológicas. Procura-se analisar as inter-relações entre o espaço físico, o espaço ficcionado na pintura e o espaço arquitetónico, partindo da obra de Maria Helena Vieira da Silva, autora de complexas construções espaciais no espaço bidimensional. Para tal, estudam-se cinco pinturas de fases diferentes do trabalho desta artista portuguesa, analisando as suas linhas de força e as suas características formais, mostrando a sua relevância na representação de espaços multidimensionais através das ideias de labirinto, dos espaços- caixa, dos corredores, dos espaços urbanos e dos jogos imaginários. De seguida, a partir das mesmas obras, estuda-se comparativamente a natureza do Espaço Pictórico e do Espaço Arquitetónico tendo por base cinco elementos-chave, a saber, Ponto, Linha, Plano; Cor e Materialidade; Luz e Sombra; Movimento; Tempo. Conclui-se o potencial especulativo da Pintura para a Arquitetura, por propor espacialidades que se projetam de formas ficcionais, embora partam muitas vezes do real, abrindo novos conceitos e caminhos. Criando uma ponte entre a teoria e a prática, apresenta-se o guião exploratório “Sê Arquiteto por um dia: À descoberta do Espaço” com exercícios que permitem dar a conhecer a um público geral a gramática da Arquitetura, contribuindo para a compreensão do valor físico, psicológico e emocional dos espaços que habitamos, imaginamos e sonhamos.

Palavras-chave: Arquitetura, Pintura, Espaço, Representação, Vieira da Silva

Introdução

Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 13 de Junho 1908 – Paris, 6 Março de 1992) foi uma das mais importantes pintoras portuguesas do século XX com um percurso que se caracteriza pelas investigações em múltiplas temáticas, com a exploração do espaço como denominador comum. Desde cedo Vieira aprende a expressar-se através da arte. Depois de uma formação inicial em Lisboa, em 1928, com apenas 20 anos, decide ir para Paris onde contacta com os principais movimentos artísticos da época. Frequenta duas academias, a Academia de Grande Chaumière e a Academia Scandinave, onde estuda escultura, porém, um ano depois decide abandonar e dedicar-se apenas à pintura. É neste período de formação, na Academia de Grande Chaumière, que se cruza com Arpad Szenes (1897 – 1985), com quem se casa, em 1930. Nas primeiras obras, denota-se uma timidez no ato de pintar, porém, inspirada por Velázquez, a artista a começa a compartimentar o espaço através da exploração de duas estruturas espaciais que vão permanecer nas obras dos anos seguintes: a grelha/grade e a espiral. Ainda nesta fase, Vieira centra-se numa pesquisa de ordem estrutural, apresentando a sua obra-charneira *Atelier, Lisbonne* (1934-1935), que inaugura uma nova forma de conceção espacial, as chamadas “espaço-caixa”.

A artista permanece em Paris até que a II Guerra Mundial a obriga a abandonar a cidade, exilando-se no Brasil, em 1940. Durante a época brasileira, a sua produção criativa diminui, fruto das suas inquietações e saudades de Lisboa. Em Paris do pós-guerra, após o seu regresso em 1947, dá-se origem ao período mais intenso da sua carreira, uma fase de libertação da sua pintura¹. A abstração ainda mais acentuada da representação, conjugada com os outros elementos que constituem a pintura, como a linha, a grelha, a cor e a luz, aliam-se ao novo interveniente das suas obras: o observador, levando a uma multiplicação de pontos de vista e desfragmentação do espaço. Entre as grandes temáticas da sua pintura, identificam-se, nesta fase, as temáticas das Bibliotecas, dos Jogos, dos Corredores, das Cidades, na qual se inserem as 5 obras analisadas de seguida.

O quadro *Bibliothèque*² (1949) é uma obra particularmente importante porque denota um novo conceito espacial na pintura de Vieira da Silva. É um quadro que marca uma mudança na perceção da perspectiva na pintura de Vieira da Silva e que dita as explorações plásticas futuras, não só nesta temática das bibliotecas, mas como noutras temáticas como a dos jogos. A visão explodida com os vários pontos de vista abrem um mundo de possibilidades, espaços pictóricos criados pela artista e imaginários por quem observa as suas obras. Esta Biblioteca infinita é, por isso, tal como todos os quadros da fase do pós-guerra de Vieira da Silva, um espaço cheio de ambiguidades e contradições que sugerem interpretações variadas.

*Echec et mat*³, de 1949-1950, está inserido na temática dos jogos, mais especificamente dos jogos de xadrez, sendo que a obra é uma evolução de *La partie d'échecs*, de 1943. Aqui, Vieira da Silva abandona quase por completo a figuração. Os dois homens a jogar xadrez desaparecem, deixando o jogo na posição final da partida, em xeque-mate. É uma obra que sugere uma espacialidade interior ou ficcional, impossível de ser vivenciada fisicamente. Mostra um jogo de xadrez, rodeado de num mar de possibilidades de jogo.

¹ RUIVO, Marina Bairrão - **Espaços e outros enigmas: grandes obras em grandes colecções**. Lisboa: FASVS, Fundação EDP, 2012, p.10.

² Centro Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crGd4r>

³ Coleção Particular, SANTOS, José Manuel, RUIVO, Marina Bairrão. Vieira da Silva - **O espaço e outros enigmas: grandes obras em grandes colecções**. Lisboa: FASVS, Fundação EDP, 2012, p.39

Possui o objeto central do tabuleiro parado no tempo, porém é uma obra com múltiplas temporalidades: entre a jogada na obra anterior da mesma temática e a posição das peças nesta obra; os tempos de cada movimento das peças que formam a envolvente; e por fim o tempo até alcançar o final do jogo, o xeque-mate.

*Chambre Grise*⁴, de 1950, espelha uma espacialidade muito utilizada por Vieira da Silva. A seguir aos “espaços-caixa”, o corredor insere-se como espaço convencional, com uma formulação clássica, isto é, caracterizado pela perspetiva clássica marcada pelo ponto de fuga, o enquadramento centrado, sendo, por isso, altamente arquitetónico. Toda a sua estrutura, os seus planos e a perspetiva relembram espaços existentes, como por exemplo estações de metro, porém não oferece certezas pois retrata a componente da luz e da sombra de forma intrigante, sem deixar revelar se é um espaço com diálogo como exterior ou exclusivamente interior. Desperta sensações de continuidade mas também de infinito por nunca ser revelado o seu fim. Ou seja, ao olhar e analisar *Chambre Grise*, o observador aceita o convite da artista e percorre este caminho com ela. Citando a própria: “A perspetiva fascina-me. Ser capaz de fixar num pedaço de tela a imensidão do espaço! Mas isso contradiz a razão do quadro e as leis de uma certa época...”⁵.

O ano de 1950 foi bastante marcante no percurso da pintora pela variedade de espacialidades exploradas. Como se pode compreender, os dois quadros do mesmo ano, anteriormente analisados, demonstram uma visão completamente diferente de espaço e de habitabilidade do mesmo. Porém encontram-se semelhanças entre *Hommage à Kafka*⁶ (também apelidado de *L'entrée du château*) e a obra *Chambre Grise*, tanto a nível do tratamento cromático como espacial. À semelhança de *Chambre Grise*, a pintora recorre à paleta dos brancos e cinzentos, mas de uma forma mais suave, atingindo uma tonalidade mais pura nesta obra. É através do jogo destes tons, com salpicos de cor, que se flutua entre o quente e o frio, o opaco e o transparente, o vazio e o cheio, e que se atinge profundidade no espaço representado. Esta arquitetura de luz que é *Hommage à Kafka* representa um lugar livre e infinito mas vago, que se vai desvendando com o olhar atento do observador, mas que se move de forma independente, através de forças que exercem sobre o espaço. Apela a um lado mais sentimental e metafísico, mas tal como a obra de Kafka, é um espaço que sofre metamorfoses no tempo em que se revela. Esta criação espelha, segundo Vieira da Silva, que “todo esse mundo existe em mim”⁷.

*Le Promeneur Invisible*⁸, de 1951, é um dos quadros mais analisados na fase da pintura de Vieira da Silva a seguir ao regresso a Paris, por representar uma “nova reflexão sobre a relação plano-perspetiva”⁹. A perspetiva e a grelha conjugam-se na composição, concedendo-lhe ritmo mas, também uma tensão entre si, como refere Diane Daval Béran, onde “a grelha desintegra a perspetiva e, inversamente, a perspetiva projeta as linhas da grelha para fora da matriz”¹⁰. Apresenta uma espacialidade labiríntica com uma certa ambiguidade nos espaços, porque tanto podem ser vistos como espaços interiores, com

⁴ Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/vieira-da-silva-the-corridor-n06189>

⁵ ROSENTHAL, Gisela - **Vieira da Silva. À Procura do Espaço Desconhecido**. Köln: Taschen, 1998, p.54.

⁶ Coleção Particular, SANTOS, José Manuel, RUIVO, Marina Bairrão. **Vieira da Silva - O espaço e outros enigmas: grandes obras em grandes coleções**. Lisboa: FASVS, Fundação EDP, 2012, p.37

⁷ VIEIRA DA SILVA, Maria Helena - **Vieira da Silva. Monografia**. Génova: Skira, 1994, p.116.

⁸ San Francisco Museum of Modern Art, <https://www.sfmoma.org/artwork/54.3275>

⁹ VASCONCELOS, Viviana - **Mãos que tecem o tempo e espaço: Agustina Bessa-Luís e Vieira da Silva**. PhD. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015. p.20.

¹⁰ BÉRAN, Diane Daval - **Vieira da Silva. Monografia**. Génova: Skira, 1994, p. 272-273.

semelhanças ao espaço retratado em *Chambre Grise*, como interpretados como uma paisagem urbana.

Todos os conceitos espaciais acima referidos são elementos fundamentais na pintura de Vieira da Silva, tendo sido abordados de diferentes modos nas diversas fases que constituem o seu percurso, sendo que todas essas explorações plásticas são essenciais para a perceção da sua linguagem. A sua evolução demonstra-se através de estruturas espaciais cada vez mais complexas, conjugadas com uma abstração cada vez mais depurada. A artista não busca apenas refletir a sua visão do mundo, mas produzir experiências novas a quem observa as suas pinturas.

A construção do espaço nas obras de Vieira da Silva

A tipologia de espaços trabalhados por Vieira da Silva identifica-se com muitos espaços tradicionalmente projetados pela arquitetura, mas enquanto a primeira reinventa de forma poética e especulativa a representação do espaço, a segunda trabalha sobre espaços necessariamente físicos, concretos e funcionais. Sendo o espaço “o lugar da arte”¹¹, os espaços da Pintura e Arquitetura relacionam-se através de elementos comuns que os constituem como a forma, a luz, o tempo, a textura e a cor, e que são analisados de seguida.

Primeiramente, analisam-se os quadros de Vieira da Silva seguindo o método de Kandinsky, pensando isoladamente sobre o Ponto, a Linha e o Plano, de forma a chegar à origem de qualquer criação artística. Kandinsky explora estes elementos através de um princípio que criou, o Princípio da Necessidade Interior, que se trata de um processo que evidencia a busca constante de significação de tudo. Porém, é uma teoria contraposta pela visão objetiva e geométrica de Nadir Afonso, que refere que a realidade artística é “uma geometria que ainda não foi determinada nem fixada pela razão”¹². No entanto, analisa os elementos essenciais para a criação artística, no seu texto *Sentido da Arte*, de maneira semelhante a Kandinsky. Começando pelo Ponto, identifica-se a sua presença na obra *Bibliothèque* (1949), analisada previamente. É uma forma independente da qual não é aplicada qualquer força exterior, e resulta do encontro primeiro com a superfície. É definido pelos limites exteriores, que no caso da obra são losangos, e é um elemento temporalmente estável e quase nulo. O seu carácter altera dependendo da superfície, sendo lisa a da obra *Bibliothèque* (1949). Em Arquitetura, segundo Kandinsky, o ponto “é resultante da interseção de vários planos”¹³. O trabalho de Mies Van der Rohe, exemplifica isso mesmo, com a coluna como o primeiro encontro do edifício com o chão e a sua organização em quadricula, isto é, a interseção de linhas verticais e horizontais, como acontece no Seagram Building (1958).

De seguida surge o elemento originado do movimento exercido no ponto, a Linha. A composição na obra *Hommage à Kafka / L'Entrée du Château* (1950) é bastante complexa, mas um bom exemplo para compreender as principais características da Linha. É um elemento que pode criar dinâmica, tensão e ritmo. Para além disso, dependendo da força aplicada, indica direção na composição, criando criam diferentes qualidades à mesma, entre elas movimento e profundidade ao Espaço Pictórico. Denota-se uma maior sensação de “equilíbrio, solidez e dureza material”¹⁴ com a combinação da Linha

¹¹ FOCILLON, Henri - **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 2001, p.29

¹² AFONSO, Nadir - **Sentido da Arte e outros textos**. Porto: U.Porto Press, 2020, p.233

¹³ KANDINSKY, Wassily - **Ponto, linha, plano**. Lisboa: Edições 70, 2018, p.47.

¹⁴ ITTEN, Johannes - **The Elements of Color**. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold Company, 1970, p.92.

horizontal e vertical no lado esquerdo da obra, do que com as linhas diagonais ou oblíquas, que transmitem um sentimento intermédio. Já a temporalidade da linha depende do seu comprimento e expressão, por exemplo, uma linha reta e outra curva com o mesmo comprimento, têm durações diferentes. A Linha tem o poder de criar superfícies na Pintura, logo, aplicada ao Espaço Arquitetónico a “linha real é um limite entre espaços”¹⁵. Volta-se a mencionar Mies Van der Rohe, pela utilização da Linha e das suas direções no processo de projetar, com desenhos baseados sobretudo em Linhas, como é o caso do desenho do projeto de um Tribunal (1938), mas também a exploração das suas diferentes expressões e comprimentos, no Café Samt & Seid (1927), em conjunto com Lily Reich. Por fim, analisa-se o Plano, superfície criada por Linhas e geradora de espacialidade ou elemento de suporte ao Espaço Pictórico, apelidado de Plano Original. Dependendo da localização e movimento do Plano face ao Plano Original, originam efeitos diferentes na composição, segundo a teoria de Kandinsky, demonstrado na obra *Bibliothèque* (1949). O Plano pode estar no cimo, um local mais leve e flexível, ou no baixo, caracterizado como denso, pois na obra em questão é onde grande parte da ação do quadro acontece. Pode localizar-se na esquerda, que partilha características tanto com cimo como o baixo, ou na direita, que é considerada “um prolongamento do baixo”¹⁶ mas mais fraca, isto é, tem menos densidade, peso e limitação, como a zona das estantes mais indefinidas da obra *Bibliothèque* (1949). Por sua vez, é um lado mais denso que o seu extremo, por ser capaz de abranger 3 níveis do espaço na mesma área em que o plano oposto só ilustra dois. Identifica-se também a existência de um movimento de baixo à esquerda para o cimo direito, transmissor de harmonia à composição, que ao contrário torná-la-ia discordante. Segundo Kandinsky, a noção de tempo dada pelo Plano é maior no Espaço Pictórico, do que no espaço material. Para o artista, o elemento-tempo “identifica-se com a profundidade e, por consequência, os elementos tendem para ela”¹⁷, sendo que, como a profundidade é apenas ilusória na pintura, é difícil medir o tempo que os elementos demoram a dirigir-se de um ponto para o outro, estando dependente da perceção de cada observador. Mas tal não é exclusivo da pintura. Se olharmos, mais uma vez, para a representação arquitetónica através de colagens que o arquiteto Mies van der Rohe utiliza como processo de criação, o mesmo se sucede entre os planos. A temporalidade das composições é difícil de se definir objetivamente pois, mesmo tratando-se de um espaço concreto, como é caso da colagem do projeto para o Concert Hall (1942), que tem uma ambiguidade e abstração que permite definir o espaço em pormenor, deixa sempre em aberto o projeto total, sendo que o foco do arquiteto é a utilização dos planos para a exploração de novas espacialidade.

A cor é fundamental para a criação da harmonia e espelha muito bem os sentimentos de Vieira da Silva em cada fase do seu percurso, onde flutua entre diversos contrastes. A forma como a pintora utiliza a cor diverge bastante de quadro para quadro e entre temáticas. Seguindo as classificações de Kandinsky, há 6 cores principais na formação dos tons, entre elas 3 contrastes (Amarelo/Azul; Verde/Vermelho; Laranja/Violeta) e 2 tons silenciosos e neutros (Branco e Preto). Estas variam em três aspetos: Tom, Brilho e Saturação. As cores têm, também, “dimensões e direccionalidade próprias, e delimitam áreas à sua maneira”¹⁸, isto é, têm formas e movimentos associados, pelas características que partilham com eles ou por complementaridade. O Branco e o Preto relacionam-se

¹⁵ AFONSO, Nadir - **Sentido da Arte e outros textos**. Porto: U.Porto Press, 2020, p.201.

¹⁶ KANDINSKY, Wassily - **Ponto, linha, plano**. Lisboa: Edições 70, 2018, p.120.

¹⁷ KANDINSKY, Wassily - **Ponto, linha, plano**. Lisboa: Edições 70, 2018, p.142-143.

¹⁸ ITTEN, Johannes - **The Elements of Color**. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold Company, 1970, p.18 [“Colors have dimensions and directionality of their own, and delineate areas in their own way.”]

com as Linhas Verticais e Horizontais, enquanto que as Linhas Diagonais se relacionam com as cores intermédias do Verde e Vermelho. Já o dinamismo inato às cores Amarelo e Azul conectam-se com as Linhas Curvas. A cor é extremamente relevante para a perceção do espaço, porque revela profundidade. Os termos longe-perto são tão importantes como os contrastes das cores primárias, e são o passo que antecede a tradução da cor em materialidade. No espaço pictórico, verificamos isso na obra *Le Promeneur Invisible* (1951), com uma cor ocre do Plano Original quase uniforme, mas uma utilização de vários tons da mesma cor capazes de ajudar a perceber os espaços mais perto ou mais longe, maiores ou menores. Em Arquitetura, o auxílio da cor também ajuda a definir profundidade, que define a tridimensionalidade no espaço arquitetónico. Dá-se como exemplo o processo criativo de Le Corbusier, para quem o desenho e a pintura eram o ponto de contacto entre a forma e o produto final, segundo Niklas Maak, como se vê na Capela de Ronchamp e no decorrer da sua criação. A materialização da cor pode acontecer, por exemplo, traduzindo-a para materiais de construção e compreendendo as diferentes durezas através do princípio estético da Construção e da Impressão. Isto é, as cores quentes têm a sua tradução material em materiais quentes, como a madeira. Outra forma de materializar é mesmo a utilização cromática para a perceção do espaço arquitetónico, como acontece no Sanatório Paimio (1928), na Filândia, de Alvar Aalto, que utiliza diferentes cores dependendo da funcionalidade do espaço. O mesmo princípio da utilização funcional da cor é aplicado na Casa Schröder-Schröder (1924), em Utrecht, de na Rietveld, que advém da tradução do movimento De Stijl para a Arquitetura, tomando por base os princípios geométricos e os elementos plásticos (superfície, formas puras e cores primárias).

Em muitas obras de Vieira da Silva a Luz é o protagonista, como é exemplo de *Hommage à Kafka / L'Entrée du Château* (1950), onde a artista “constrói com luz”¹⁹, sendo essa indissociável da forma. A Luz é referida como um elemento imaterial, segundo Jonathan Hill, e como “a origem de tudo”²⁰, de acordo com Tadao Ando. O arquiteto acrescenta que a luz é um elemento em “transformação contínua”²¹. Esse processo constata-se ao acompanhar o percurso de Vieira da Silva, com a constante exploração das várias vertentes da Luz e Sombra. Por exemplo, voltando a mencionar a obra *Le Promeneur Invisible* (1951), observam-se os jogos de Luz e Sombra, tão capazes de dar vida aos objetos e espaços, como de definir a espacialidade criada por eles. A distinção entre os espaços exteriores, interiores fechados e interiores com conexão ao exterior é apenas conseguida com os feixes de luz branca presentes em cada cena que é pintada no quadro. A relação da Luz e Sombra conseguida Espaço Pictórico relembra o texto *Silence and Light*, de Louis Kahn (1901-1974), em que o arquiteto diz: “O que a Luz gera, projeta uma sombra, e essa sombra pertence à Luz”²².

A Luz e Sombra têm uma componente temporal porque a sua intensidade e ângulo variam consoante as horas do dia e as estações do ano, alterando assim a perceção das superfícies, como explica Tadao Ando. Estes dois arquitetos Louis Kahn e Tadao Ando, que têm sido citados ao longo desta temática, pois são exemplos a dar na procura de compreender o

¹⁹ DAVAL, Jean-Luc - **Vieira da Silva. Monografia**. Genève: Skira, 1994, p.118

²⁰ ANDO, Tadao - Luz, 1993, em DAL CO, Francesco - **Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica**. Lisboa: Dinalivro, 2001, p.470

²¹ Idem, *Ibidem*, p.470

²² KAHN, Louis - *Silence and Light*, 1968, em KAHN, Louis - **Essential texts**. Nova Iorque: W.W.Norton and Company, 2003, p.229 [“What Light makes casts a shadow and the shadow belongs to Light.”] Traduzido pela autora.

trabalho destes dois elementos na criação do Espaço Arquitetónico. Louis Kahn com a Primeira Igreja Unitária (1967), em Rochester, foca-se em criar entradas de Luz natural no espaço, mas dando um valor espiritual à forma como a trabalha. E a Igreja da Luz (1989), de Tadao Ando, descrita pelo mesmo como “construção de obscuridade”²³ porque apenas um raio de luz isolado é capaz de entrar entre as paredes de betão que constroem o espaço, acentuando o poder da Luz sobre a escuridão, mas também a componente temporal, com as alterações espaciais resultantes do movimento da Luz e Sombra ao longo do dia.

A combinação dos elementos já analisados dá origem à forma e, conseqüentemente, corpo à composição. Vieira da Silva explorou todos os tipos de utilização da forma na composição ao longo das fases do seu percurso. Dar espacialidade a uma forma é aplicar-lhe forças e movimento. Relembrando as obras já analisadas, *Chambre Grise* (1950) e *Hommage à Kafka / L'Entrée du Château* (1950), o espaço pictórico contém uma sugestão de movimento através das forças aplicadas à Linha. Segundo Hildebrand, esse processo apelida-se de cinestésico²⁴, e permite ao observador compreender a sua aproximação ou distanciamento da forma e perceber o objeto tridimensional. Esse movimento é a ponte entre a percepção e o espaço. Volkelt explica que para compreender o espaço devemos participar no sentimento do movimento²⁵. Nesse sentido, El Lissitzky cria o Prounenraum, onde considera o movimento do observador como fulcral para completar o espaço, desafiando as diferenças de movimento entre o Espaço Pictórico e o Arquitetónico. Este projeto acaba, também, por resumir todas as características faladas ao longo deste capítulo. É um trabalho apenas criado por formas e cores elementares, com diversos tipos de linhas, os planos verticais e horizontais, que começa por ser desenvolvido num suporte bidimensional e depois é adaptado ao Espaço Arquitetónico criando uma “estação de transbordo entre a pintura e a arquitectura”²⁶, como o próprio diz.

Em seguimento da consciência espacial, e observando a obra *Le Promeneur Invisible* (1951), acima mencionada, há mais uma dimensão a ser referida que ultrapassa a tridimensionalidade, o Tempo, considerado como 4ª dimensão do espaço, segundo Bruno Zevi. O mesmo explica que o tempo é uma característica comum a todas as artes, resultando da ação de percorrer o espaço, que é exatamente o que acontece nessa pintura com várias perspectivas de espaços diferentes captadas numa só composição. Em Arquitetura, Bruno Zevi é da opinião que não se trata apenas da arte do espaço mas também da arte do tempo²⁷, tempo esse que acontece com movimento do visitante pelo edifício. Evocando como exemplo o conceito de Promenade Architecturale, de Le Corbusier, que busca alcançar uma contemplação do espaço através de uma sequência de

²³ ANDO, Tadao - Luz, 1993, em DAL CO, Francesco - **Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica**. Lisboa: Dinalivro, 2001, p.471

²⁴ HILDEBRAND, Adolf - **Problem of Form in Painting and Sculpture**. [e-book] New York: G. E. Stechert & co., 1907. Disponível em: Google Books <<https://books.google.pt>> [Acedido 9 Maio 2022].p.23.

²⁵ ZEVI, Bruno - **Architettura in nuce: Uma Definição de Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, Lda., 1979. p.51

²⁶ ALVES, Margarida Brito - **O Espaço na Criação Artística do Século XX - Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade**, dissertação de doutoramento em Estudos de Arte Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012. p.53

²⁷ ZEVI, Bruno - **Architettura in nuce: Uma Definição de Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, Lda., 1979, p.49

experiências sensoriais e espaciais à medida que o visitante se movimenta pela obra. Este conceito, inovador para a época, foi experimentado na Villa Savoye (1929-31) através de uma rampa que une os três pisos e termina no terraço²⁸. Mas o tempo em Arquitetura também é o espaço temporal de existência do edifício, ou seja, as várias fases que passam pelo edifício, a degradação, o restauro, as alterações e adições.

Memória Descritiva do Guião “Sê Arquiteto por um dia: À descoberta do Espaço” a partir da Pintura de Vieira da Silva

De forma a demonstrar como a Pintura pode contribuir para a compreensão do Espaço na Arquitetura, propõe-se a criação de um guião de atividades pedagógicas que pode ser realizado antes da visita ao Museu da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, como estratégia de motivação, ou posteriormente, como exploração de elementos observados nas pinturas desta artista. As temáticas abordadas são as que consideramos serem centrais no projeto de arquitetura em termos de concepção e representação espacial, e utilizam-se obras já analisadas de Vieira da Silva para explicar cada um destes temas: Ponto, Linha e Plano, com a obra *Bibliothèque* (1949); Luz e Sombra, partindo da obra *Chambre Grise* (1950); Cor e Materialidade, exemplificados pela obra *Le Promeneur Invisible* (1949-1951); Movimento, através da obra *Echec et Mat* (1949); Tempo, explicado de forma mais breve no final e ilustrado com o movimento Cubista e com o próprio Museu da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. A estrutura do guião é igual para todas as temáticas, com exceção do Tempo, começando-se com a apresentação de uma pintura, uma pequena explicação da temática com algumas perguntas para estimular o debate e, de seguida, o trabalho de quatro verbos: Observar | Explorar | Refletir | Descobrir +. Observar baseia-se num curto exercício de observação da obra e do local onde estiverem a realizar a atividade; Em Explorar, encontram-se atividades práticas sobre o tema; Refletir é um momento de análise do resultado obtido anteriormente; e em Descobrir+, apresentam-se referências arquitetónicas para que possam ser comparados e reforçados os conceitos abordados.

O público-alvo crianças entre os 5 e os 12 anos, acompanhadas por um ou dois adultos, ou seja, em contexto familiar. Não sendo uma iniciativa desenhada para o contexto de aprendizagem formal, teve-se em consideração os programas educativos definidos pelo Ministério da Educação para o 1º e 2º ciclo de escolaridade e as linhas orientadoras do Plano Nacional das Artes (PNA) em vigor (2019-2024). Foram também observados os programas educativos desenvolvidos pela Trienal de Arquitetura, a Fundação Calouste Gulbenkian, o Maat – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, a Garagem Sul do Centro Cultural de Belém e a Casa da Arquitetura, entre outros.

Considerações finais

A principal ambição deste estudo é refletir, de um ponto de vista projetual, de que maneira a Pintura pode ser uma base de reflexão especulativa sobre a Arquitetura, explorando as ferramentas metodológicas das duas disciplinas através do estudo da conexão entre o espaço físico real, o espaço bidimensional da Pintura e o espaço tridimensional da Arquitetura. Após a pesquisa realizada, tentamos responder às duas questões iniciais, ou seja: qual a utilidade para a Arquitetura dos exercícios pictóricos, tomando a obra de Vieira da Silva como referência?; e qual a diferença entre o espaço pictórico e o arquitetónico?, citando Bruno Zevi.

²⁸ BONET, Llorenç - **Le corbusier**. Lisboa: Dinalivro, 2004, p.23

Compreende-se que Vieira da Silva, ao longo do seu percurso, reflete a espacialidade que a rodeia em explorações pictóricas cada vez mais complexas, com uma forte vertente arquitetónica. Com a análise de 5 das suas obras, a *Bibliothèque, Chambre Grise, Eche et mat, Hommage à Kafka / L'Entrée du Château e Le Promeneur Invisible* conclui-se que a pintura de Vieira da Silva, claramente arquitetónica, permite decompor as componentes que configuram o Espaço e projeta uma visão vivencial do mesmo, capaz de estimular o arquiteto para novas reflexões espaciais, dando, assim, um campo aberto à reflexão.

Quanto à questão das diferenças entre o espaço pictórico e o arquitetónico, considera-se que não é só a bidimensionalidade e a tridimensionalidade que os distinguem. Ambos são experienciados mas de maneiras distintas, enquanto que o espaço pictórico apenas existe na visão e imaginação do observador, que interpreta a visão do artista, o espaço arquitetónico existe na dimensão física, logo é percorrido por quem o habita, delimitando a sua ação, movimento e habitabilidade. Porém, estas duas espacialidades partilham o sentido de Tempo e as suas diferentes vertentes, com a diferença que um espaço arquitetónico pode alterar como o passar das horas, devido à incidência da Luz, mas o espaço pictórico não se altera no mesmo suporte. Quanto à Luz e Sombra, atuam de forma distinta no espaço pictórico e no espaço arquitetónico. No primeiro, servem, principalmente, para definir a profundidade e as características intrínsecas ao espaço, enquanto que no espaço arquitetónico demarcam os limites da sua espacialidade e a relação com o envolvente. Constitui também um facto adquirido, que os espaços pictóricos não se podem traduzir literalmente em espaços arquitetónicos reais porque são criados com base na percepção de quem os cria e não segundo leis lógicas, estruturais e gravíticas, tornando-se, por isso, espaços com um cariz subjetivo, representativo e ficcional. Porém, a percepção de um pode contribuir para o entendimento de outro, para além de que as emoções que ambos transmitem podem ser próximas, apesar de terem funções e propósitos muito distintos. Entre as referências sobre cada um dos conceitos espaciais, considera-se que o Prounenraum de El Lissitzky, a Casa Schröder-Schröder de Rietveld e os processos conceptuais de Le Corbusier e Mies Van der Rohe se destacam por uma aplicação inter-relacional e integrada dos pressupostos do trabalho do espaço em cada área disciplinar. No final constata-se que as ferramentas de criação do Espaço estudadas nesta dissertação aproximam conceptual e projetualmente a Pintura e da Arquitetura.

A possível resposta a esta segunda questão encontra-se também na proposta prática de sensibilização para a prática arquitetónica e o entendimento do Espaço que os rodeia destinada a crianças e pais. Os quadros de Vieira da Silva permitem definir os elementos-chave para podermos trabalhar o conceito de Espaço através de exercícios simples baseados em experiências vivenciais do dia-a-dia. Procura-se assim conseguir traduzir as noções abstratas e complexas de Ponto, a Linha e o Plano, ou o Movimento, de forma clara, entendível e experimentável, sem esquecer a sua componente teórica. Porém, a efetiva validade das atividades propostas só se pode comprovar através da sua aplicação concreta em contexto e posterior avaliação do feedback das famílias, iniciativa que se quer procurar implementar num futuro breve para prosseguir este estudo. A vantagem que este guião apresenta, para além do ensino dos conceitos arquitetónicos principais, é a complementaridade que estas atividades podem ter com a visita ao Museu Arpad Szenes-Vieira da Silva.

Este trabalho não termina, assim, nestas páginas. É do nosso interesse poder desenvolver um trabalho mais extenso e aprofundado sobre a importância de uma didática para a Arquitetura em contexto escolar e não escolar. Acredita-se ser esta sensibilização um objetivo muito importante com vista ao desenvolvimento de uma cultura arquitetónica no público em geral, o que passa pela sensibilização e formação das gerações mais novas, fomentando um trabalho intergeracional. A compreensão de que a Arquitetura potencia ou pode criar constrangimentos no quotidiano é um caminho para fomentar a consciencialização do valor da prática arquitetónica. Ao explorar o Espaço como elemento essencial da Arquitetura, recorrendo para tal à pintura singular de Vieira da Silva, conclui-se que os pontos comuns entre ambas as disciplinas são a melhor forma de chegar ao entendimento de cada expressão individualmente, contribuindo para a compreensão do valor físico, psicológico e emocional dos espaços que imaginamos, sonhamos e vivenciamos. Ao mesmo tempo, chega-se à conclusão que as duas áreas se complementam na criação do Espaço, contribuindo para a importância da união das Artes de forma alcançar espaços mais adaptados, sensíveis e confortáveis para quem os habita.



Fig. 1– Guião “Sê Arquiteto por um dia: À descoberta do Espaço”, elaborado pela autora

Bibliografia

AFONSO, Nadir - **Sentido da Arte e outros textos**. Porto: U.Porto Press, 2020

ALVES, Margarida Brito - **O Espaço na Criação Artística do Século XX - Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade**, dissertação de doutoramento em Estudos de Arte Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012

BONET, Llorenç - **Le Corbusier**. Lisboa: Dinalivro, 2004

CORNE, Eric; RUIVO, Marina Bairrão; AROCENA, Nicolas; GUIGON, Emmanuel, d'ORGEVAL, Domitille - **A Intuição e a Estrutura: de Torres-García a Vieira da Silva, 1929-1949**. Maia: Museu da Coleção Berardo, IVAM, 2008

DAL CO, Francesco - **Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica**. Lisboa: Dinalivro, 2001

FOCILLON, Henri - **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 2001

Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva <<http://fasvs.pt>> [Acedido 21 Novembro 2021]

HILDEBRAND, Adolf - **Problem of Form in Painting and Sculpture**. [e-book] New York: G. E. Stechert & co., 1907. Disponível em: Google Books <<https://books.google.pt>> [Acedido 9 Maio 2022].

HILL, Jonathan - **Immaterial Architecture**. Nova Iorque: Routledge, 2006

ITTEN, Johannes - **The Elements of Color**. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold Company, 1970

KAHN, Louis - **Essential texts**. Nova Iorque: W.W.Norton and Company, 2003

KANDINSKY, Wassily - **Ponto, linha, plano**. Lisboa: Edições 70, 2018

KANDINSKY, Wassily - **Do Espiritual na Arte**. 13ªed. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2020

LAPA, Pedro - **Vieira da Silva: The Visible and the Gap**. Grã-Bretanha: Legenda, 2011

LEFEBVRE, Henry - **The Production of Space**. Oxford: Blackwell, 1991

MERLEAU-PONTY, Maurice - **Fenomenologia da Perceção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

OLIVEIRA, Mário - **Três Ensaios: Vieira da Silva e a sua pintura**. Braga: Pax, 1972

ROSENTHAL, Gisela - **Vieira da Silva. À Procura do Espaço Desconhecido**. Köln: Taschen, 1998

RUIVO, Marina Bairrão; ROSSA, Walter; BARRANHA, Helena; SANTOS, Sandra; CLARKE, Richard; CASANOVAS, Luís Elias; CLARKE, Pedro; BONNEAU, Camille - **Património e Biografia. Vieira da Silva e o Jardim das Amoreiras**. Lisboa: FASVS, 2009

SANTOS, José Manuel; RUIVO, Marina Bairrão - **Espaços e outros enigmas: grandes obras em grandes colecções**. Lisboa: FASVS, Fundação EDP, 2012

THOOR, Marie-Thérèse - **Colour, Form and Space – Rietveld Schröder House challenging the future** [pdf] Delft: TU Delft, 2019. Disponível em <<https://www.rietveldschroderhuis.nl/en/explore/colour-form-and-space/colour-form-and-space-pdf.pdf>> [Acedido 18 Junho 2022]

VASCONCELOS, Viviana - **Mãos que tecem o tempo e espaço: Agustina Bessa-Luís e Vieira da Silva**, dissertação de pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015

VEGESACK, Alexander von; KRIES, Mateo, eds.- **Le Corbusier: The Art of Architecture**. Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2007

VISHER, Robert - “On the optical sense of form”, 1873, em **Empathy, form and space: Problems in German Aesthetics 1873-1893**. Santa Monica: Getty Center for History of Art and the Humanities, 1994

WAT, Pierre - **Maria Helena Vieira da Silva**. Paris: Jeanne Bucher Jaeger, Waddington Custot, Di Donna Galleries, 2019 [catálogo da exposição]

WEELLEN, Guy; JAEGER, Jean-François; DUVAL, Virginie; BÉRAN, Diane Daval; DUVAL, Jean-Luc - **Vieira da Silva. Monografia**. Genève: Skira, 1994

WÖLFFLIN, Heinrich - “Prolegomena to a Psychology of architecture”, 1886, em **Empathy, form and space: Problems in German Aesthetics 1873-1893**. Santa Monica: Getty Center for History of Art and the Humanities, 1994

ZEVI, Bruno - **Architettura in nuce: Uma Definição de Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, Lda., 1979

ZEVI, Bruno - **Saber Ver A Arquitetura**. 5ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1996

Notas Curriculares

Adriano Tomitão Canas, possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1996). Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2005) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2010). Atualmente é professor associado III da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (FAUeD-UFU). Membro do corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU-UFU). Atua na pesquisa e extensão com temas em Cultura e Território, e Arte e Arquitetura.

Ainhoa Maruti Arana, estudió el Grado en Fundamentos de la Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid (2014-2019), y su último año, realizó una Beca de Colaboración del Ministerio en el mismo centro, en el Dpto. de Urbanística y Ordenación del Territorio. Posteriormente, finalizó a distancia el Máster of Arts, in Art History en la Universidad Internacional de Cambridge (2019-2021/Calificación: 10) y presencialmente, el Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico (2020-2021/Calificación TFM: 10MH) y el Máster en Urbanismo, Planeamiento y Diseño Urbano (2022-2023), ambos de la Universidad de Sevilla. En paralelo al primero, obtuvo una estancia de Investigación en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, y recientemente, a través del Proyecto PEARLS, ha realizado una estancia de investigación en Trento (Italia). En el año 2022 le fue concedida un contrato predoctoral PIF de la Universidad de Sevilla, donde está realizando el doctorado en arquitectura. Simultáneamente, es docente en la misma universidad en el Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio, que compagina con la investigación y difusión de su trabajo. Domina el Inglés, nivel C2; el Euskera, nivel C1; el Francés, nivel B2; y el italiano, nivel A2. Ha colaborado de manera voluntaria y en coordinación con África Viva en dos proyectos de construcción para el hospital en Lunsar (Sierra Leona).

Ana Cristina Machado é conservadora-restauradora, pelo Instituto Politécnico de Tomar, com especialidade em documentos gráficos. Bolseira de investigação do programa de doutoramento HERITAS – Estudos do Património, Universidade de Évora, financiado pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia. Atualmente doutoranda no curso de História da Arte da referida universidade, colabora no âmbito do seu doutoramento, como investigadora não-doutorada dos Centros de Investigação CHAIA – Centro de Investigação da Arte e Investigação Artística, com o CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (UCP-Universidade Católica Portuguesa do Porto), com o INMA – Instituto de Nanociência e Materiais de Aragão (CSIC – Universidade de Saragoça) e com o LJF – Laboratório José de Figueiredo (DGPC – Direção Geral do Património Cultural).

Ana Cristina Sousa é Professora Associada da FLUP – DCTP, da área científica de História da Arte. Investigadora integrada do CITCEM /FLUP - grupo de trabalho "Património Material e Imaterial", sendo igualmente colaboradora da Unidade de Investigação GOVCOPP - Linha de Investigação Território, Desenvolvimento e Atratividade Turística, da Universidade de Aveiro. Licenciada em História - Variante Arte (1992), Mestre em História da Arte (1997), com a dissertação *Ourivesaria estampada e lavrada: uma técnica milenar numa oficina de Gondomar* e Doutora em História da Arte Portuguesa (2010) pela Faculdade de Letras do Porto, com uma tese subordinada ao estudo dos metais sacros nos séculos XV-XVI. A tese de doutoramento, intitulada *Tytolo*

da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571), mereceu a atribuição do Prémio de Artes Decorativas Dr. Vasco Valente, na edição de 2016. Desenvolve investigação nas áreas de cultura visual e iconografia em particular, artes dos metais (técnicas e formas) e arte medieval e moderna. Leciona unidades curriculares no âmbito das temáticas de Iconografia, Arte da Época Moderna e Artes Decorativas e Aplicadas, nos 1º e 2º ciclos, orientando projetos de investigação nas mesmas áreas de conhecimento ao nível dos 2º e 3º ciclos. Tem integrado várias comissões organizadoras e científicas de conferências internacionais relacionadas com as Artes Decorativas, Imagem e Cultura Visual. Reúne, também, publicações no âmbito da informação turística.

Ana Esteban Maluenda, Arquiteta (1996) e Doutora (2008) em Teoria e História pela ETSAM na Universidade Politécnica de Madrid. É diretora e professora titular do Departamento de Composição Arquitetônica da Escola Técnica Superior de Arquitetura de Madrid na Universidade Politécnica de Madrid. Ganhou prêmio extraordinário de Teses Doutorais (2007-2008, UPM) e Menção Especial no XXII Prêmios em "Urbanismo, arquitetura e obra pública" por sua tese de doutorado. É autora e co-autora de vários artigos e livros, sendo alguns deles "La arquitectura moderna en Latinoamérica: antología de autores, obras y textos" (2016), "Rutas ibero-americanas: contactos e intercambios en la arquitectura del siglo XX" (2017), "La imagen publicada: Las revistas de arquitectura como archivo fotográfico" (2016), "ArchiteXt Mining: Taking advantage of Periodicals as an Architectural Data Base" (2018) e "Globalising Modern Architecture. Cultural Exchanges between continents" (2019).

Ana Figo, Mestranda no curso de Arqueologia e Ambiente pela Universidade de Évora. Licenciada em 2020 em História e Arqueologia, na vertente de História, pela Universidade de Évora. O seu estudo encontra-se direcionado para a época romana, mais precisamente para o estudo de *villae* como elemento patrimonial. Participa de forma voluntária anualmente em diversas escavações desde 2017, tendo a última campanha decorrido em agosto/setembro de 2022. Igualmente ativa em workshops, participou em diferentes iniciativas como de Paleografia (2018), *Arqueologia 3.0* (2019), Epigrafia Romana (2021), *A Arqueologia Romana e o século XXI* (2021), Zooarqueologia (2022), *Campus – Escola de Arqueologia em Santa Vitória do Ameixial, Registo e Informação em Arqueologia: Práticas de campo* (2022), etc. Desenvolveu, entre julho e setembro de 2021, um projeto OTL de Longa Duração promovido pelo Instituto Português do Desporto e Juventude denominado *Tourega ao Descoberto*, na área de intervenção sociocultural.

Ana Gabriela Godinho Lima, Arquiteta e urbanista formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP) em 1994. Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas na mesma instituição em 1999. Doutorado na Faculdade de Educação da USP em 2004. Em 2009, realizou pós-doutorado na Escola de Artes Criativas da Universidade de Hertfordshire, na Inglaterra. É professora adjunta na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde também é membro permanente do Programa de Pós-Graduação. Entre 2009 e 2016, foi pesquisadora visitante na Escola de Artes Criativas da Universidade de Hertfordshire. No período de 2011 a 2014, liderou o projeto de pesquisa intitulado "Feminino e Plural: Caminhos e Projetos de Arquitetos, Urbanistas e Designers", com o apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e do Mackpesquisa (Fundo de Pesquisa Mackenzie). Atuou como editora da revista acadêmica "Boletín Académico,

Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea", publicada pela Escola Técnica Superior da Universidade de A Coruña, entre 2014 e 2019. Desde 2016, é editora temática da revista "Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo", publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, juntamente com Maria Isabel Villac e Maria Augusta Justi Pisani. Coordenou, em parceria com Rodrigo Mindlin Loeb, o projeto de pesquisa intitulado "Cidade, Gênero e Infância", no âmbito do Convênio de Cooperação Técnica assinado entre a Universidade Presbiteriana Mackenzie e o Instituto Brasileira, com financiamento da Fundação Bernard Van Leer dos Países Baixos. Co-organizadora do livro "Cidade, Gênero e Infância" (Ed. Romano Guerra, 2021), obtendo o prêmio do Instituto de Arquitetos do Brasil, departamento de São Paulo, em 2022. Autora de "Arquitetas e Arquiteturas na América Latina do Século XX"(Altamira Editorial, 2013) entre outros livros, capítulos de livros e artigos em revistas nacionais e internacionais.

Ana M. G. Albano Amora, Arquiteta e urbanista, doutorou-se em 2006 pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano/IPPUR (UFRJ), e tem mestrado em Geografia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/UFRJ), desde 2008, e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ), da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Coordenou o Doutorado Interinstitucional com a Universidade Federal da Fronteira Sul. É membra fundadora da Rede Latino-americana de Pesquisadores em História da Arquitetura para a Saúde, coordenada pela Universidade Autônoma do México (UNAM). Participa do Docomomo, no qual foi secretária do Docomomo-Rio no período 2010/2012, e da Associação Ibero-americana de História Urbana. Foi professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (1992/2007), onde integrou o corpo docente do Programa de Pós-Graduação História Urbanismo e Arquitetura da Cidade e dirigiu o Laboratório de Documentação e Acervo (LDA). Integrou também a equipe técnica do Projeto Corredor Cultural da Prefeitura do Rio de Janeiro, onde participou da elaboração do Manual do Corredor Cultural. Exerceu ainda o cargo de arquiteta na empresa (EMOP) e na Fundação Estadual de Engenharia do Meio Ambiente (FEEMA).

Ana Paula Bandeira Morais, investigadora em doutoramento em História da Arte, Departamento de História de Arte da Universidade de Évora (Portugal). Mestre em História da Arte Portuguesa, pela FLUP com a dissertação intitulada *Francisco António Silva Oeirense (1797-1868). O Pintor e o Poder* (2009), com a orientação do Prof. Dr. Agostinho Araújo. Licenciatura em Ciências Históricas (1980-1984). Professora de História do 2º e 3º ciclos, Ministério da Educação Portuguesa.

Anderson Dall'Alba, Arquiteto graduado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2013), com período sanduíche na Universidade do Porto (FAUP, 2011-2012), em Portugal. Mestre em Teoria, História e Crítica de Arquitetura pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR-UFRGS, 2017). Atualmente, é doutorando no mesmo programa (2017-). Membro do grupo de pesquisa Estudos de Arquitetura Moderna Latino-Americana desde 2015. É professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo e do Curso de Design da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), onde atua nas áreas de Projeto de Arquitetura, Teoria e História da Arquitetura, Design de Produto e Cultura do Design. Tem experiência em Arquitetura e

Urbanismo, com ênfase em projeto, ensino e pesquisa sobre os desdobramentos da modernidade no Brasil e América Latina.

André Carneiro, é Professor Associado com Agregação no Departamento de História da Universidade de Évora. Licenciado em 1997, iniciou percurso profissional como Arqueólogo do Município de Fronteira entre 1999 e 2006, onde desenvolveu projetos de investigação sobre o povoamento antigo, quer no âmbito autárquico (*Carta Arqueológica do Concelho de Fronteira*, publicado em 2005), quer na análise da ocupação do território em época romana (*Povoamento romano no actual concelho de Fronteira*, de 2004). Docente do Departamento de História da Universidade de Évora desde 2006, completou o doutoramento em Arqueologia em 2011 com a tese *Povoamento rural no Alto Alentejo em época romana. Vectores estruturantes durante o Império e Antiguidade Tardia*, publicado como monografia em 2014, sobre as estruturas e redes de povoamento rural em época romana no território do Alto Alentejo. Dedicou ainda investigação ao tema da rede viária no Alentejo em época romana (*Itinerários romanos do Alentejo – uma releitura de “as grandes vias da Lusitânia – O itinerário de Antonino Pio de Mário Saa, cinquenta anos depois*, de 2008). Tem dedicado ainda investigação aos temas da Antiguidade Tardia (*Arqueologia da transição: entre o mundo romano e a Idade Média*) e da Socialização da Arqueologia, sendo responsável pelos workshops *Arqueologia 3.0* com Mónica Rolo (três edições realizadas em 2017 e 2018, sempre com actas publicadas). Responsável pelas escavações na *villa* romana da Horta da Torre (Fronteira) e pelo *Fronteira Landscape Project* em colaboração com Tesse Stek (Leiden University). Investigador integrado do CHAIA-UE e colaborador no CECH-FLUC.

Átila Rezende Fialho, graduado em Arquitetura e Urbanismo, teve variada experiência académica e vivência universitária ao longo dos últimos anos, seja participando de projetos do Escritório Modelo, o CASAS (Centro de Ação Social em Arquitetura Sustentável), sendo presidente do Centro Académico de Arquitetura e Urbanismo da UnB (CAFAU-UnB) durante os anos de Gestão Rodô (2017-2018), participando da organização da semana universitária de arquitetura e urbanismo de 2016, a semana ESCALA, atuando na FENEA (Federação Nacional dos Estudantes de Arquitetura), durante os anos de 2014 e 2015, assim como também fazendo parte do grupo de extensão "Periférico: Trabalhos Emergentes" entre 2018 e 2019. Como pesquisador, já participou de PIBIC e de Congressos como IX CBDU (Congresso Brasileiro de Direito Urbanístico), em 2017, e XVIII ENANPUR, em 2019. Durante o programa Ciências sem Fronteiras, fez um programa de graduação sanduíche na Universidade de Groningen, intitulado "Urban Planning, Design and Society" entre agosto de 2015 e junho de 2016. Tem interesse pelas áreas de planejamento urbano e regional, teoria e história crítica em urbanismo e bioconstrução, assim como para temas como direito à cidade e moradia, meio-ambiente, regularização fundiária, ocupações urbanas e rurais e movimentos sociais.

Aura Liliana Romero Silva es arquitecta, 1992, por la universidad Jorge Tadeo Lozano de Cartagena de Indias Colombia, TFG titulado “Manual para la elaboración de un estudio de manzana y estudio de Manzana No. 27 del Centro Histórico de Cartagena de Indias Colombia”. Máster, 2021, en Urbanismo Planeamiento y Diseño Urbano, desarrollando el TFM titulado “La ciudad de Cúcuta mira al Río Pamplonita”. Máster, 2022, en Arquitectura y Patrimonio Histórico, desarrollando el TFM titulado “Patrimonio Incomodo: La Muerte de las Estatuas” obteniendo la calificación de Matrícula de Honor. Estudiante Interno | 2021-2022 Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio ETSA Sevilla. Profesora ayudante de la Catedrática María Teresa Pérez Cano. En Octubre

del 2022 ingresa en el programa de Doctorado en Arquitectura en la EIDUS Escuela Internacional de Doctorados de la Universidad de Sevilla, desarrollando su tesis doctoral bajo el tema de Patrimonios Incomodos.

Bárbara Coutinho (Lisboa, 1971) Doutora em Arquitetura (IST-UL, 2019) com a tese “A Exposição de Arte e Design como ‘Obra de Arte Total’ - O Museu do século XXI, lugar para uma vivência estética global”. Licenciada em História da Arte (FCSH-UNL, 1993), com pós-graduação em Didática de História da Arte (FCSH-UNL, 1995) e Mestrado em História da Arte Contemporânea (FCSH-UNL, 2002) com a tese “Carlos Ramos (1897-1969). Obra, pensamento e ação - A busca de um compromisso entre a Modernidade e a Tradição”. Diretora-fundadora e programadora do *MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo* desde 2006, é autora do programa museológico e coautora do conceito arquitectónico do projeto de requalificação integral do edifício deste museu. Professora Convidada no Instituto Superior Técnico desde 2006, tem leccionado as disciplinas de Teoria e História da Arquitetura, tendo orientado quase 30 projetos de dissertação no programa de mestrado em arquitetura. Teve quatro vezes reconhecimento de excelência pedagógica pela leccionação da unidade curricular História da Cidade, Teoria de Arquitetura e História da Arquitetura Contemporânea, em 2013/2014, 2018/2019, 2020/2021 e 2021/2022. Co-chair do Docomomo International Specialist Committee (ISC) em Design de Interiores, Membro do Conselho Consultivo da BID - Bienal Iberoamericana de Diseño (2016-2023) e Fundadora da Associação Iberoamerica disena (2023). Divide o seu trabalho entre a investigação, o ensino, a curadoria e a escrita, tendo como principais áreas de interesse as intersecções entre a museologia, a arquitetura, a curadoria e o design expositivo. Particular atenção à compreensão de como as circunstâncias geográficas e políticas de Portugal, o património e as tradições têm influenciado a cultura material e o design. Entre as exposições que comissariou, destaque para “Como se pronuncia design em português?”, “Portugal Pop. A moda em português. 1970-2020” e “Tanto Mar. Fluxos transatlânticos entre Portugal e Brasil”.

Carolina Claro (Lisboa, 1997) Mestre em Arquitetura (IST-UL, 2022) com a tese “E Depois da Metamorfose - o Tempo e a Durabilidade Cultural na Arquitectura”. Presidente do Núcleo de Estudantes de Arquitectura do Instituto Superior Técnico (2017-18). Primeiro prémio do concurso Prémio Universidades Trienal de Lisboa Millennium BCP (IST, 2019), com o projecto “An Inverted Spectator” e do concurso OpenGap Inspirational Hostel (2020), com o projecto “Terraced Vineyards Hostel”. Erasmus na Faculdade Técnica de Munique (2019-20), aluna do Krucker Bates Studio – Arquitectos Stephen Bates e Bruno Krucker. Colaboradora Arquitecta no Atelier Pedro Domingos Arquitectos desde janeiro de 2021.

Carolina Pescatori, Professora Adjunta do Departamento de Projeto, Expressão e Representação e do Programa de Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU/UnB) como orientadora de mestrado e doutorado. Arquiteta e Urbanista pela UnB, com intercâmbio na Pennsylvania State University (PSU/EUA) como bolsista da Capes. Mestre em Arquitetura da Paisagem com concentração em Desenho Urbano e Planejamento Urbano pela PSU/EUA, com bolsa pela própria PSU, tendo recebido o prêmio Alma Heinz (2006) e Academic Honors of The American Society of Landscape Architects (2007). Doutora pelo PPG-FAU/UnB em Teoria e História da Cidade e do Urbanismo, com tese sobre a atuação de empresas urbanizadoras e o processo de dispersão urbana; menção honrosa no I Prêmio Rodrigo

Simões de Teses de Doutorado - ANPUR (2017). Líder do grupo de pesquisa Topos - Paisagem, Planejamento e Projeto e pesquisadora do Grupo de Pesquisa em História do Urbanismo e da Cidade (GPHUC/CNPq-UnB) e do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre Cidade (CIEC/Unicamp). Integrante da diretoria da ANPUR (2019-2021) e do IAB-DF (2017-2019), como coordenadora da Comissão de Política Urbana. Pesquisadora do Amar.é.linha - grupo de estudos feministas em Arquitetura e Urbanismo. Editora da Revista Paranoá: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo (2020-atual). Pós-doutorado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES-UC), em Portugal, com pesquisa sobre as relações sociais na cidade dispersa (2021-2022). Seus interesses de pesquisa incluem dispersão urbana e processos contemporâneos de urbanização; paisagem urbana; história do Urbanismo e da cidade; feminismo e cidade. É co-autora do livro Cidade Pós-compacta: estratégias de projeto a partir de Brasília (Ed. RioBooks, 2021).

Catia Conserva, Arquiteta pela Universidade de Brasília (1984) com mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Analista de Planejamento Urbano e Infraestrutura do Governo do Distrito Federal, Brasil. Integrante do grupo de pesquisa Capital e Periferia (CNPq/UnB). Autora do livro "Águas Urbanas: expansão do território e drenagem na Serrinha do Paranoá-DF"(Editora Autografia, 2020).

Clara Mosquera-Pérez, Doctora en Arquitectura y en Historia del Arte por las universidades de Sevilla y Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2022). Arquitecta (2015) y Máster Universitario en Arquitectura y Patrimonio Histórico (2016, Premio extraordinario) por la Universidad de Sevilla. Su trabajo investigador se inscribe en el ámbito de los museos y el patrimonio, siendo miembro del Consejo Internacional de Museos (ICOM – Comité español). Ha realizado tres estancias de investigación en el centro HiCSA – Histoire Culturelle et Sociale des Arts (Paris). Pertenece al Grupo de Investigación HUM-700 Patrimonio y desarrollo urbano-territorial en Andalucía, con el que ha colaborado en el desarrollo de proyectos i+D nacionales, así como contratos de transferencia con empresas y redacción de informes técnicos para administraciones. Cuenta con experiencia en los sectores público y privado tanto en Francia como en España. Ha trabajado en la Universidad de Sevilla como docente e investigadora, primero como contratada predoctoral (2017-2021) y posteriormente como profesora sustituta interina (2023), adscrita al Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Inició su carrera profesional trabajando en estudios de arquitectura internacionales en París (Dominique Perrault Architecture) y Sevilla (MGM Morales de Giles Arquitectos), realizando proyectos y concursos de arquitectura de gran envergadura.

Clarissa Maroneze Garcia, Arquiteta e Urbanista (Unifra-2010), Especialista em Produção Civil (PUCRS-2012), Mestra em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS-2017), sob orientação da professora Dra. Celia Ferraz de Souza, e Doutora em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS-2023), sob orientação da professora Dra. Daniela Marzola Fialho. Foi bolsista da CAPES de 2015 a 2017 e de 2018 a 2021, trabalhando com pesquisas na área da História do Urbanismo, principalmente nos seguintes temas: história urbana, história das cidades, cartografia urbana e planejamento urbano. De 2021 até os dias atuais é 2ª Tenente Arquiteta da Força Aérea Brasileira (FAB), parte do Quadro de Oficiais Convocados (QOCON), atuando no Destacamento de Infraestrutura da Aeronáutica de Canoas (DTINFRA-CO), na Subseção de Estudos e Projetos (SSEP), realizando projetos para edificações militares para a região Sul do Brasil.

Cláudia Costa Cabral, Possui graduação em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1983), mestrado em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1996) e doutorado em Teoria e História da Arquitetura - Universitat Politecnica de Catalunya (ETSAB, UPC, 2001). Professora Titular do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando na graduação e na pós-graduação; pesquisadora nível 1C do CNPq, líder do Grupo de Pesquisa Estudos de Arquitetura Moderna Latino-americana. Membro do comitê CNPq CA-SA (nov.2018-jun.2021). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em projeto, teoria, história e crítica de arquitetura, atuando principalmente nos seguintes temas: arquitetura moderna latino-americana, arquitetura do pós-guerra aos anos setenta, continuidade e crítica da modernidade, relações entre cultura arquitetônica, arte e tecnologia. Foi Coordenadora Geral de Documomo Brasil no biênio 2012-2013. Foi coordenadora do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PROPAR-UFRGS (2009-2012; 2015-2018).

Claudio R. Comas Brandão, Arquiteto e Urbanista formado pela Universidade de Brasília - UnB (1997) e mestre em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2019). Tem especialização em Desenho Industrial pela Scuola Politecnica di Design de Milão, Itália (1998). Tem experiência em projetos de Arquitetura, com ênfase em Projeto de Interiores e Design de Mobiliário. Integrou a equipe do escritório Park Associati de Milão entre 2000 e 2004. Trabalha com projetos de reforma e de design de mobiliário no Rio de Janeiro. Foi professor substituto no Departamento de Projeto de Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU / UFRJ) de 2014 a 2016 e de 2019 a 2021. Atualmente cursa o doutorado em arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura - PROARQ. Sua pesquisa está inserida no projeto “Arquitetura e arquitetos brasileiros - séculos XIX e XX” que faz parte da área "Patrimônio, teoria e crítica da arquitetura" e da linha de pesquisa “Teoria e ensino de arquitetura”. É bolsista da Capes.

Daniela Marzola Fialho, Arquiteta e Urbanista (UFRGS - 1989), Mestrado em Planejamento Urbano e Regional pelo PROPUR/UFRGS (1999). Doutora em História pela PPG-História (UFRGS -2010). Estágio de doutoramento no exterior com bolsa da CAPES -PDDE- (2006-2007) na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, França. Foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS) com mandato de 26/11/2013 a 31/03/2016. Realizou Pós-Doc (2018-2019) junto a EHESS, sob a orientação do Prof. Dr. Jacques Leenhardt. Atualmente é Professora Associada 3 na Faculdade de Arquitetura e no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro pesquisadora e Coordenadora da Mapoteca do Instituto Histórico do Rio Grande do Sul (IHGRGS). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em História do Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: história urbana, história da cartografia, cartografia urbana, planejamento urbano, patrimônio cultural, políticas públicas, arquitetura e política sindical.

Décio Otoni de Almeida é arquiteto, formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP) em 1998. Em 2015, concluiu um mestrado sobre as relações entre a arte minimalista e a arquitetura dos anos 1980 e 1990, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Desde 2020, dedica-se na FAU UPM a uma pesquisa de doutoramento sobre a arquitetura residencial paulista dos anos 1950 e 1960, com bolsa da CAPES.

Desidério Batista, Licenciatura em Arquitetura Paisagista e Mestrado em Recuperação do Património Arquitetónico e Paisagístico pela Universidade de Évora. Concluiu o Doutoramento em Artes e Técnicas da Paisagem pela Universidade de Évora em 2009. É Professor Auxiliar na Universidade do Algarve onde ensina nos distintos ciclos de estudo de Arquitetura Paisagista e Estudos do Património; Investigador Integrado no CHAIA/UÉ - Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora; e investigador colaborador do CEAACP e do Cidadhis/UFSC (Brasil). Investiga e publica sobre temas da paisagem e do património com várias dezenas de publicações em revistas, especializadas, capítulos de livros e atas de congressos. Integra os conselhos editoriais e/ou científicos das revistas *Gardens & Landscapes of Portugal* (De Gruyter) e *LIT&TOUR* (CIAC), e é revisor em revistas nacionais e internacionais. Orientou dissertações de mestrado (20) e de doutoramento (2), e trabalhos de pós-doutoramento (2) nas áreas de Artes, Ciências Sociais e Ciências da Terra e do Ambiente. Tem integrado com frequência júris de provas de doutoramento em distintas Universidades portuguesas. Coordena e/ou integra Projetos de Investigação nacionais e internacionais. Atualmente é Diretor do Curso de Licenciatura em Arquitetura Paisagista da Universidade do Algarve.

Fabiana Andrade Bernardes Almeida, possui graduação em Turismo (2001) e incompleta em Geografia, mestrado (2005) e doutorado (2017) em Geografia, com ênfase em Organização do Espaço, pelo Programa de Pós graduação em Geografia do Instituto de Geociências (IGC) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É Professora Adjunta do Departamento de Geografia do IGC/ UFMG. Atua no ensino, pesquisa e extensão com as seguintes linhas: Teoria e Método; Viagem, Lazer e Experiência; Espaço, Sociedade e Turismo. Tem experiência nas áreas de turismo e organização do espaço, com ênfase nas interfaces entre políticas públicas, espaço urbano, lazer e turismo. Atua na pesquisa e extensão com projetos de turismo de base comunitária e bem viver em territórios tradicionais e de resistência.

Fabio de Almeida, Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Vale do Paraíba (1998) e Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2004), onde atualmente cursa o doutorado. É professor e coordenador do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Vale do Paraíba. Atua nas seguintes áreas: projeto de edificações, conservação, restauração e difusão de bens arquitetônicos e culturais, computação gráfica, tecnologias digitais e inventários de preservação.

Fábio Vergara Cerqueira é historiador e arqueólogo, doutor em Antropologia Social (USP), com concentração em Arqueologia Clássica. Professor Titular do Departamento de História e Professor Permanente dos Programas de Pós-Graduação em História e em Memória Social e Patrimônio Cultural. Pesquisador CNPq PQ-1d em Arqueologia Histórica e *Research-Fellow* da Humboldt-Foundation, Alemanha. Professor Visitante do Instituto de Arqueologia Clássica da Universidade de Heidelberg, Alemanha, e Pesquisador Residente da École Française de Rome em 2022. Realizou estágios pós-doutorais em Atenas, Heidelberg, Nápoles, Roma e Rio de Janeiro. Coordenador do Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga e do Circuito de Museus das Sessa dos Tapetes, Pelotas. Publica sobre temas variados, relativos à Antiguidade clássica e ao Patrimônio Cultural.

Filipe Lacerda Neto estudou arquitetura na Universidade da Beira Interior (UBI), na Universidade de Lisboa (FA-UL), e na Universidade Politécnica de Madrid (ETSAM-UPM), onde terminou o “Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados”. Ao longo dos anos de docência, tem efetuado um trabalho paralelo de investigação centrado na evolução e transformação do espaço doméstico, e na análise da obra de Álvaro Siza e a sua relação com o desenvolvimento do Racionalismo no século XX na Europa Ocidental. É autor e co-autor de vários ensaios, artigos, textos críticos e científicos. Proferiu conferências nacionais e internacionais. Trabalhou em Portugal, Espanha, Polónia, Brasil e México, colaborando em numerosos projetos de arquitetura e urbanismo. Professor visitante e crítico convidado em várias universidades estrangeiras: Escuela Técnica Superior de Edificación da Universidade Politécnica de Madrid, Espanha (ETSEM-UPM, 2016); Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil (FAU-UPM, 2017); Faculdade de Arquitetura da Gdansk University of Technology, Gdansk, Polónia (WA-GUT, 2018); Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidade de Valladolid, Espanha (ETSAVa, 2019); e na Faculty of Science and Technology da Universidade de Biskra, Argélia (FST, 2019). Foi professor assistente na Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidade Politécnica de Madrid (ETSAM-UPM) entre 2015 e 2017 e professor assistente convidado no Departamento de Engenharia Civil e Arquitetura (DECA) da Universidade da Beira Interior (UBI) entre 2014 e 2021. Atualmente é bolseiro de investigação na Faculdade de Ciências e Tecnologia (FCT) da Universidade do Algarve (UAlg), onde se encontra a desenvolver o projeto ‘INCULTUM – Visiting the margins: INnovative CULTural ToUrisM in European peripheries (<https://incultum.eu>)’. É membro colaborador do Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD-UBI), e desenvolve atividade em regime profissional liberal.

Gabriel Victor Martins de Campos, possui graduação em Turismo pelo Instituto de Geociências (IGC) da Universidade Federal de Minas Gerais (2015), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (2021), graduando em licenciatura em Geografia pelo IGC. Tem interesse nos diversos temas que envolvem turismo, lazer, produção do espaço urbano, direito à cidade e manifestações populares.

Gustavo Borges Corrêa (n.1978, Rio de Janeiro). *PhD candidate* do Instituto de História da Arte da FCSH - Universidade NOVA de Lisboa, desenvolvendo o projecto de investigação intitulado “Os cinemas lisboetas e cariocas: um caso Art Déco”, financiado por bolsa individual da FCT. Mestre em Artes pelo PPGARTES UERJ – Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2009). Os seus interesses de investigação são os estilos arquitectónicos dos séculos XIX e XX (com ênfase no estilo Art Déco), história do cinema e da moda, cultura popular e os processos de urbanização de Lisboa e do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX.

Hugo Martins, é estudante de arquitetura na Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, onde se encontra atualmente a realizar uma dissertação de mestrado sobre o tema da paisagem e da influência que nela exerceram os aparelhos de irrigação tradicionais. No ano letivo 2020-2021 foi premiado, entrando para o Quadro de Mérito UC.

Joana Robalo, participa em diversos seminários e concursos, tendo integrado a equipa vencedora (com Miguel Pedro, João Umbelino, Ana Ázar e António Lopes) do Prémio Regional da Europa Ocidental do International VELUX Award 2018, com o projecto Reaching the Light na categoria Daylight in Buildings. Participou no VIII Seminário de Investigação, Ensino e Difusão do Laboratório Colaborativo com o artigo Contributos para o estudo dos Estabelecimentos Prisionais em Portugal.

João Alves da Cunha é arquiteto pela FAUL (1997) e Mestre em Reabilitação da Arquitetura e Núcleos Urbanos pela mesma faculdade (2003). É Doutor em História da Arquitetura na FAUL (2014) com a tese “MRAR - Movimento de Renovação da Arte Religiosa e os anos de ouro da Arquitectura Religiosa em Portugal no século XX”, sob a orientação dos arquitetos José Manuel Fernandes e Nuno Teotónio Pereira, trabalho distinguido pela FAUL com o Prémio Professor Manuel Tainha, correspondente à melhor tese de Doutoramento em Arquitetura nos anos 2013-2014. É conferencista e autor de diversos artigos na área da arquitetura religiosa. Tem organizado, desde 2010, encontros e exposições de arquitetura e de arquitetura religiosa. É membro da equipa de arquitetura do Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura e investigador do Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa.

João Branco Pedro é Investigador Principal do LNEC e Chefe do Núcleo de Estudos Urbanos e Territoriais. Possui Licenciatura em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (1994), Doutoramento em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (2001) e realizou estágio de Pós-Doutoramento na TUDelft (2008). Ingressou no LNEC em 1994, onde tem participado em projetos de investigação científica e trabalhos de consultoria para entidades externas. Também participou em grupos de trabalho de apoio à produção e revisão de regulamentação técnica da construção portuguesa. Divulgou os resultados da sua atividade em publicações, comunicações e cursos em Portugal e no Brasil. Regulamentarmente, participa em júris provas académicas, faz parte de comissões científicas de encontros e revê manuscritos submetidos a revistas científicas na sua área de especialização. O seu principal domínio de investigação é a habitação, em particular nas áreas da formulação da qualidade, dos métodos de avaliação da qualidade, da avaliação do estado da conservação, e da organização e aplicação da regulamentação técnica da construção. Lecionou em cursos de doutoramento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2005-2010) e da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (2018-2019). Desempenhou funções em Gabinetes de Secretários de Estado com a tutela da política de habitação e reabilitação (2016-2019).

José Daniel Craidy Simões, graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UNISINOS (2005). Especialista em Perícias e Avaliações de Bens pela PUCRS (2009). Mestre (2019) e doutorando em Planejamento Urbano e Regional no PROPUR/UFRGS. Integra o Grupo de Estudos e Documentação em Urbanismo (GEDURB/UFRGS). É membro efetivo do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS Brasil). Membro do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS) o qual representa junto ao Conselho do Patrimônio Histórico-cultural de Porto Alegre (COMPHAC). É conselheiro (2020-2023) no Conselho de arquitetura e urbanismo (CAU/RS), onde integra a Comissão Especial de patrimônio Cultural (CPC). Recentemente passou a integrar a Câmara Temática de Patrimônio do CAU/BR.

José Geraldo Simões Junior, Pós-doutorado em Urbanismo pela Technische Universität Wien - Austria (2010). Desde 2000 é professor-adjunto da FAU da Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde exerceu o cargo de Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPGAU (2001-2004), Coordenador Geral da Pós-Graduação (2004-2008) e novamente de Coordenador do PPGAU (2019-2021). Professor-convidado no curso de Doutorado em Urbanismo, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa (entre 2004 e 2013). Pesquisador-visitante na área de Estudos Urbanos - Radboud University - Holanda (jul 2013). Visiting Professor - University of Hertfordshire, England (desde 2020). Em 2003, foi Diretor do Patrimônio Histórico de São Paulo (DPH) e Presidente de seu Conselho de Preservação (CONPRESP). Entre 2012 e 2016 foi membro do Conpresp, representando o IAB. É membro do ICOMOS-Brasil e da AIHU - Asociación Iberoamericana de Historia Urbana. Assessor científico da Capes, do CNPq, da Fapesp e do FCT-Portugal. Membro de Conselho Editorial dos periódicos Arquitectos e Cadernos de Pós-Graduação PPGAU-Mackenzie. Revisor dos periódicos Cadernos Metrópoles, Revista CPC-USP, Revista Risco, Revista REURBE, Revista Urbana, Editoras SESC, SENAC, UNESP e Imprensa Oficial. Membro do Conselho de Ética da Universidade Presbiteriana Mackenzie. (2016-2017) Bolsista Produtividade em Pesquisa pelo CNPq - desde 2006 - nível 1-C, em temas relacionados ao Urbanismo Brasileiro e o ideário internacional. Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas pela FAU / Universidade de São Paulo (1990-1995). Mestrado em Administração Pública e Planejamento Urbano pela Fundação Getúlio Vargas /Escola de Administração Pública/SP (1985-1990) Graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo 1978-1983). Áreas de atuação: História do Urbanismo, Projetos Urbanos, Patrimônio Cultural.

Livia Maria de Assis Moreira Siqueira, graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Fortaleza em 2015. Pós-graduada em Engenharia Clínica pela Universidade de Fortaleza em 2017, em Arquitetura de Hospitais Clínicas e Laboratório pelo Instituto Brasileiro de Educação Continuada (INBEC) em 2020 e em Engenharia e Manutenção Hospitalar pelo Instituto Brasileiro de Educação Continuada (INBEC), em 2021. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Trabalhou como Tecnóloga em Construção Civil na SEINF, atuando como arquiteta atualmente na Coordenadoria Especial de Articulação das Secretarias Regionais de Fortaleza.

Mafalda Teixeira de Sampayo é uma arquiteta portuguesa que vive e trabalha em Lisboa, Portugal. Além do grau de Arquitetura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, é mestre em Desenho Urbano sobre o tema "Um Urbano" Modelo de Tradição Muçulmana nas Cidades Portuguesas", tendo sido galardoado com o grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo sobre o tema da "A Forma Urbana no Rescaldo da destruição do terramoto de 1755 na baixa de Lisboa: análise da cartografia de 1756-1786). Recebeu vários prêmios e distinções ao longo da sua carreira, incluindo o EUROPAN 6 com um projeto de reabilitação de 74ac em Setúbal, Portugal. Atualmente é Professora do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) a investigar o tema de Morfologia Urbana do Espaço Público. Os seus principais interesses de investigação incluem Arquitetura, História, Estudos Medievais e Urbanismo Estudos.

Mara Raquel Rodrigues de Paula, licenciada em História pela Universidade Estadual de Goiás (2005), Mestre em História da Arte e do Patrimônio pela Universidade de Coimbra (2011) e Doutora em Estudos do Patrimônio da Faculdade de Letras da

Universidade do Porto (2023). Foi professora de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e História da Arte na UNIP (Brasília) e UniCEUB (Brasília). É professora efetiva da Secretaria de Educação do Estado de Goiás desde 1999.

Maria Antónia Vieira é uma arquiteta portuguesa que vive e trabalha São Miguel, Açores. Em 2014 entrou na Universidade dos Açores, e em 2019 concluiu o Mestrado Integrado em Arquitectura, no ISCTE – IUL com a tese “Uma tipologia de fachada na igreja micaelense (1728 -1882)” e “As novas Portas de Lisboa 2030: Camarate (Requalificação urbana em torno de novas centralidades)”, sob a orientação da Prof^ª. Doutora Mafalda Sampayo, do Prof. Paulo Miranda e da Prof^ª. Doutora Mónica Navarro. Foi presenteada com o Reconhecimento de Mérito Académico pelo ISTA com o ISTA TOP TALENT 2018-2019, e ainda com o Diploma de Mérito Académico e o Prémio de Excelência Académica de Finalista de Mestrado do ISCTE por ter concluído com distinção o Mestrado Integrado em Arquitectura no ano letivo 2018/2019. Iniciou o Doutoramento em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos no ISCTE – IUL, no âmbito da uma bolsa de doutoramento da FCT Fundação para a Ciência e Tecnologia, em 2021 sobre a temática da Arquitetura Religiosa dos Açores sobre a orientação da Prof^ª. Doutora Mafalda Sampayo, e do Prof^ª. Doutor João Alves da Cunha.

Maria Fernanda Derntl, Professora, pesquisadora e coordenadora do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Coordenadora do grupo de pesquisa Capital e Periferia (CNPq/UnB). Bolsista produtividade do CNPq. Autora do livro Método e Arte: urbanização e formação de territórios na capitania de São Paulo, 1765-1811 (Alameda/Fapesp, 2013). Em 2021, foi contemplada com o X Prêmio Milton Santos da ANPUR pelo artigo Brasília e suas unidades rurais: planos e projetos para o território do Distrito Federal entre fins da década de 1950 e início da década de 1960 (Anais do Museu Paulista, 2020).

Maria Inês Rodrigues Franco (Lisboa, Portugal, 1997), licenciada em Arquitetura em 2019 pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Mestre em Arquitetura, especialização em Urbanismo desde 2022, com o trabalho final com o tema *ÍNSULA COVA DO VAPOR. construir o limite e habitar a ilha*. Maria Inês é estagiária no atelier de arquitetura Estúdio Urbano.

María Teresa Pérez Cano, Arquitecta por la Universidad de Sevilla, 1984. Premio extraordinario de Doctorado y Premio Focus-Abengoa por su tesis doctoral, 1993, en la actualidad es Catedrática de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Universidad de Sevilla, segunda arquitecta española en llegar a ese grado académico. Su labor docente e investigadora se vincula al Urbanismo y el Territorio en relación con la construcción del Proyecto Patrimonial desde la integración de los distintos agentes que en él intervienen a lo largo del tiempo, en sus distintas escalas y niveles de complejidad. Directora del GI Hum700 Patrimonio y Desarrollo Urbano Territorial en Andalucía. Miembro del Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción (desde 1994). Ha sido directora de la Colección Arquitectura de la Editorial de la Universidad de Sevilla (2018-2022) obteniendo a su cargo el Sello de Calidad Editorial Internacional. Es además coordinadora académica del Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico (desde 1996) y de la Sede del Aula de la Experiencia de Mairena del Aljarafe de la Universidad de Sevilla (desde 2017). Miembro evaluador/experto de la ANECA en programas de acreditación de profesorado y/o evaluación de títulos, así como de diversas agencias autonómicas para la evaluación de títulos (MADRI+D desde 2017, ACCUEE desde 2016,

AQU desde 2012) y proyectos de investigación (ACSUCyL, desde 2014). Imparte docencia en múltiples másteres de especialización, habiendo dirigido 33 tesis doctorales, en su mayoría, docentes de otras universidades españolas, del ámbito internacional (Portugal, Italia, Chile, México o Brasil) o instituciones de prestigio como DOCOMOMO ibérico o el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Ha formado a 9 becarios/contratados predoctorales de distintas convocatorias (FPU, FPI, PIF, DAAD-Alemania, FCT-Portugal, Fundação Gulbenkian) y a dos contratados posdoctorales del Plan Propio de la Universidad de Sevilla.

Mariana Alves Barbosa, Arquiteta e Urbanista graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (2017). Especializada pelo programa de pós-graduação *Latu Sensu* da Associação Escola da Cidade, no curso América: Geografia, Cidade e Arquitetura (2020). Mestranda pelo programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2023), onde desenvolve a pesquisa “Arquitetas e arquiteturas em panoramas latino-americanos”, com apoio da agência de financiamento Mackpesquisa (Fundo Mackenzie de Pesquisa). Integra o projeto de extensão Processos de Projeto de Arquitetas Contemporâneas, do PPGAU Mackenzie, coordenado pela Profa. Dra. Ana Gabriela Godinho Lima, com quem organiza o ciclo de eventos "Conversas Latino-americanas", que recebe arquitetas centro-sul-americanas. É idealizadora e co-fundadora do Coletivo ARQTETATLAS, que investiga e debate projetos contemporâneos concebidos por arquitetas latino-americanas, desde 2018. Foi responsável pelo Comitê de Seleção de Obras da Premiação IABsp 2021 – Edição do Centenário. Foi coordenadora Técnica adjunta da Premiação IABsp 2022. Integra a atual Diretoria de Formação e Difusão (2023-2025) como coordenadora da Plataforma de Cursos do IABsp.

Mariana Cortes Dutra é artista visual, formada pela Universidade Federal de Uberlândia em 2019. Atualmente, mestranda na linha de pesquisa "Cidade e Patrimônio: perspectivas e prospectivas" do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUeD-UFU, desenvolvendo uma pesquisa sobre as relações entre cultura, território e identidade. Como artista, tem trabalhos em dança, fotografia e ilustração. Em 2022, publicou o livro-imagem *Cidade Quimérica* cuja proposta foi aprovada pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura de Uberlândia-MG. Ainda, nessa cidade, em 2023, realizou, na Galeria de Arte Ido Finotti, sua primeira exposição individual intitulada *casí Maria*, com curadoria de Maria Carolina Boaventura. Desde 2020, integra o grupo de pesquisa "O Espaço Delas" do Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia.

Mario Guidoux Gonzaga, Arquiteto, mestre e doutorando pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fundou em 2010 o 0E1 Arquitetos, pelo qual recebeu prêmios com destaque para menção honrosa no concurso para a sede da Fecomércio, em 2011, e terceiro prêmio no concurso para o pavilhão brasileiro na Expo Dubai 2020, em 2018. Obra construída inclui casas e edifícios – além de interiores residenciais e comerciais – e foi publicada em ArchDaily, Dezeen, Divisare e em livros e revistas internacionais. Recebeu em 2013 menção honrosa no Prêmio Opera Prima, publicou artigos em encontros internacionais como o Acadia, eCAADe, Sigradi, docomo.mo, Arquisur; revistas como a chilena *Arquitecturas del Sur* (A1); em 2020 foi convidado para participar do livro *El Brasil y el Movimiento Moderno en América Latina*, publicado pela UFBA. Atuou como professor substituto na Faculdade de Arquitetura da UFRGS em duas oportunidades: em 2017 e a partir de 2021.

Marta Cristina F. B. Guimarães, Doutoranda, bolsista Capes/PROEX, do Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/UFRJ) na linha de pesquisa Restauração e Gestão do Patrimônio e também colaboradora do Grupo de Pesquisa LabLugares, sob orientação da prof. Dra. Ana M. G. Albano Amora. É Arquiteta e Urbanista formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009), possui especialização em Gestão de Projeto de Restauração pela Universidade Estácio de Sá (2013) e mestrado em Arquitetura pelo PROARQ/UFRJ (2016), na linha de pesquisa de Gestão e Preservação de Espaços Preservado, com bolsa da Capes. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Conservação e Restauração de Patrimônio Arquitetônico.

Marta Miret Rodríguez, Arquitecta Superior por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) de la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC). Doctoranda de la Universidad de Zaragoza (UNIZAR). Está colegiada en el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Vasco Navarro (COAA y COAVN). Lleva 14 años de profesión liberal, ejerciendo en Aragón, Catalunya y País Vasco. Ha trabajado como *retail* con HMY como arquitecta project manager, compaginándolo con su estudio Miret Arquitectos. Durante los 5 años de retail trabajó por toda Europa enriqueciendo su mirada cosmopolita en la relación con el otro. Ha construido proyectos de interés y reconocimiento internacional como el edificio de viviendas en cooperativa de Bilbao. Participa en el Grupo GIRAS (Grup Internacional de Recerca en Arquitectura i Societat). Ha escrito los libros *Pandemia y confinamiento mirado por los ojos de una arquitecta* en 2020 y *Los estragos de la guerra: Mi sentido relato* en 2022. Ambos traducidos al inglés.

Marta Vicente, Arquiteta, licenciada em estudos arquitetónicos e mestre em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Ao longo do seu percurso académico e profissional colaborou com *ateliers* de arquitetura e em 2016 iniciou a sua colaboração no Núcleo de Estudos Urbanos e Territoriais do Departamento de Edifícios do LNEC, onde desenvolve a sua atividade de investigação até aos dias de hoje. Atualmente, encontra-se também a desenvolver a sua investigação de doutoramento intitulada “Culturas de reabilitação de edifícios antigos (1980-2020). O caso do eixo Cais do Sodré – Rato”.

Matilde Aleixo (Lisboa, 1998) Realizou o Mestrado Integrado de Arquitetura no Instituto Superior Técnico (IST- UL, 2016-2022). Participou no programa Erasmus, em 2020-2021, na Technische Universität München (TUM), em Munique, na Alemanha. Em 2022, completou a Dissertação de Mestrado “À descoberta do Espaço: Estudo do Espaço Arquitetónico através da Pintura de Vieira da Silva”. Ao longo do percurso escolar, participou em atividades ligadas com a Arquitetura e as Artes, participando, em 2017, no Porto Academy; em 2019, no Open House Lisboa; e em 2022, na exposição “Arquitecturas de imagem/imagens de arquitetura” no INSTITUTO, no Porto, em Portugal. Tem vindo a realizar estágios em diversos escritórios de Arquitetura, como João Tiago Aguiar, Francisco Aires Mateus, Promontório e Aspa. Atualmente ocupa o cargo de estagiária no Oxid Architektur GmbH, em Zurique, na Suíça.

Miguel Reimão Costa, é professor na Universidade do Algarve, onde leciona nos diversos níveis de ensino da Arquitetura Paisagista e de Estudos de Património. É arquiteto e doutorado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, tendo estudado em Nápoles e Sevilha. Enquanto arquiteto trabalhou no Porto, Macau, Nova Iorque e Faro, onde recebeu o Prémio Municipal de Arquitetura em 2017. Foi

coordenador do Gabinete Técnico de Apoio às Aldeias do Algarve do Sotavento. É Investigador do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP), membro da direção do Campo Arqueológico de Mértola e membro perito da Comissão Científica Internacional para a Arquitetura Vernácula (Icomos-Ciav). Entre 2005 e 2009 desenvolveu a sua investigação de doutoramento, na qualidade de bolseiro da FCT, sobre a arquitetura tradicional, combinando o levantamento e desenho de inúmeras casas e montes da serra do Algarve com o trabalho junto das comunidades. Teve a oportunidade, depois, de aprofundar esta metodologia noutras geografias, distinguindo-se a coordenação do projeto de investigação sobre a vila e o termo de Mértola. A partir de 2014 investiga sobre a arquitetura e a paisagem no Magrebe, com trabalho de campo no Rif, Médio e Alto Atlas, Anti-Atlas e vales pré-saarianos em Marrocos, Djebel Dahar e ilha de Djerba na Tunísia. Desde 2020, a convite dos seus colegas arqueólogos do CEAACP, tem também realizado trabalho de campo no Curdistão Iraquiano, no âmbito do projeto internacional arqueológico de Kani Shaie. Autor ou coordenador entre outras das publicações “Cidade Participada: Arquitetura e Democracia. Operações SAAL Algarve” (Tinta da China), “Platibandas do Algarve” (Argumentum), “Mértola. Arquitetura tradicional da vila e do termo” (CAM), “Casas e montes da Serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve” (Afrontamento), “O Algarve visto do céu” (Argumentum), “Património rural construído do Baixo Guadiana” (Odiana).

Nuno Lopes, Mestre em arquitetura pela Escola de Artes da Universidade de Évora e pelo Politecnico di Milano (2010) e Doutor em Patrimónios de Influência Portuguesa, especialização em arquitetura e urbanismo, do Instituto de Investigação Interdisciplinar [III] e do Centro de Estudos Sociais [CES] da Universidade de Coimbra [UC] (2017). Após experiências profissionais nos atelieres RCR Architects (Pritzker Prize 2017) e AV62 Arquitectos, tornou-se investigador no CES (2015-2020) e na Cátedra UNESCO em Diálogo Intercultural em Patrimónios de Influência Portuguesa (desde 2018), acumulando, tal como do seu programa de doutoramento homónimo, funções de coordenador executivo (www.patrimonios.pt). Professor Convidado no Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (desde 2018) nas unidades curriculares de Urbanismo, Seminário de Investigação em Arquitetura, Laboratório de Projeto e História da Arquitetura Portuguesa. Além da atividade como arquiteto e docente, tem dedicado os seus interesses de investigação a: Património, Urbanismo, Desenvolvimento Sustentável, Planeamento Estratégico e Economia Criativa, âmbitos nos quais tem sido orientador pedagógico e científico, júri de graus académicos e revisor por pares de artigos científicos, tendo produzido, editado e organizado publicações, ações de cooperação e encontros científicos em Portugal, Cabo Verde, Índia e Moçambique. (cienciavita ID: 0C1B-9854-B425).

Paula André, é doutorada em Arquitectura pelo Iscte-Instituto Universitário de Lisboa e mestre em História da Arte pela FCSH-UNL. Professora do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do Iscte -Instituto Universitário de Lisboa; directora do Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, onde coordena o Núcleo de Investigação Arquitectura e Cultura Visual; directora do Mestrado em Arquitectura e Cultura Visual em Lisboa; docente do Mestrado Integrado em Arquitectura, e do Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura. Membro da Comissão Científica e investigadora integrada do Dinâmia’cet-iscte, onde coordenou a Linha Temática “Imagens das Realizações Materiais” do Projecto FCT “Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)”, e coordena o eixo “Embodying Estado Novo. Art, photography and ephemeral Architecture”, no Projecto FCT “Exportar

Portugal. A diplomacia cultural e as estratégias de rebranding do Estado Novo nos Estados Unidos (1933-1974)". Coordena o "Laboratório Colaborativo Dinâmicas Urbanas, Património, Artes. Seminário de Investigação, Ensino e Difusão" em parceria com um conjunto de instituições e universidades portuguesas e estrangeiras. Membro do Comité Editorial da Revista "ARA", editada pelo Grupo Museu/Património da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e da Revista "Cidades, Comunidades e Territórios" editada pelo Dinâmia'cet-iscte. Membro da Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU). Investigadora colaboradora do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora - CHAIA-UE.

Paula Ribeiro Lobo, Professora Auxiliar Convidada no Departamento de História da Arte da FCSH-Universidade NOVA de Lisboa, e investigadora do Instituto de História da Arte (IHA). Doutorada em História da Arte Contemporânea (2017) pela mesma universidade, com a tese "O império de regresso ao cais. Imagem e imaginário colonial na arte portuguesa do século XX", financiada por bolsa individual da FCT. Autora de vários artigos científicos apresentados em conferências nacionais e internacionais. Os seus interesses de investigação incluem a relação entre arte e poder nas ditaduras, interações da arte contemporânea com a memória e a história, diplomacia e transferências culturais, paisagem e pedagogias artísticas experimentais.

Paulo Simões Rodrigues, é Professor Associado do Departamento de História da Universidade da Universidade de Évora e Investigador Integrado do CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da mesma universidade e do Laboratório Associado IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Arte, Sustentabilidade e Território. Doutorado em História da Arte, tem desenvolvido o seu trabalho de investigação nas áreas da História da Arte dos séculos XIX e XX, da Historiografia da Arte e da História e Teoria do Património. É membro da Cátedra UNESCO Fórum Universidade e Património (Universidade Técnica de Valencia, Espanha), da Associação de Estudos Críticos do Património (Universidade de Gotemburgo, Suécia) e da equipa editorial da revista MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares. Coordena o programa doutoral HERITAS – Estudos de Património, que associa a Universidade de Évora e a Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

Rafael Ferreira Costa, é doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (PPGH-UFPel) e recebe apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. É bacharel e licenciado pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – tendo concluído em 2015 e 2018, respectivamente – e mestre em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), concluído em 2017. Desenvolve pesquisas relativas à tratadística, à iconografia e à história da Ordem dos Frades Menores de São Francisco no Brasil, tendo como foco atual os estudos sobre a iconografia franciscana presente nos tetos dos conventos franciscanos do Nordeste.

Raimundo Bambó Naya (Huesca, 1975), Profesor Contratado Doctor en la Universidad de Zaragoza e investigador del Instituto de Patrimonio y Humanidades en la misma universidad. Ha sido profesor invitado en el TEC de Monterrey, el Politecnico di Milano, el IUAV di Venezia o la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Pertenece al grupo de investigación "Paisajes Urbanos y Proyecto Contemporáneo" y es

Investigador Principal del proyecto I+D+i “Áreas estratégicas periurbanas en transformación. Retos eco-culturales en procesos de regeneración urbana en ciudades españolas”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Paralelamente, ha desarrollado su actividad profesional en IDOM. Su obra construida ha sido publicada en diferentes medios especializados nacionales e internacionales, por la que ha recibido diversos reconocimientos por la Bienal de Española de Arquitectura y Urbanismo, la Bienal de Arquitectura de Sao Paulo, la Bienal Europea de Paisaje, la Fundación Caja de Arquitectos, el Consejo Superior de Arquitectos de España, el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón o la Cátedra de Arquitectura Ricardo Magdalena de la Institución Fernando el Católico.

Ruth Verde Zein, é arquiteta (FAU USP, 1977), Mestre e Doutora (PROPAR-UFRGS, 2005), Prêmio CAPES de Teses 2006, Professora e Pesquisadora na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil. Membro da CICA, DOCOMOMO, SAH, EAHN. É autora de mais de uma dezena de livros e centenas de artigos sobre a arquitetura moderna brasileira e latino-americana.

Sérgio Barreiros Proença (Lisboa, Portugal, 1977), Arquitecto (FAUTL, 2001) e Mestre em Cultura Arquitectónica Moderna e Contemporânea (FAUTL, 2007). Foi bolseiro de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, é Doutor em Urbanismo desde 2014 com a dissertação “*A diversidade da Rua na cidade de Lisboa. Morfologia e Morfogénese.*” defendida na Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa. Professor Auxiliar da Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa, actualmente lecciona disciplinas de Projecto no Mestrado Integrado em Arquitectura + Urbanismo e Cultura Urbana no Curso de Doutoramento em Urbanismo. É membro efectivo do CIAUD – Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design – e membro fundador do *formaurbis* LAB – grupo de investigação sobre a forma urbana. Tem sido orador convidado em aulas abertas e conferências em outras instituições como a *Academie van Bouwkunst, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, a École Supérieure d’Architecture de Paris - La Villette* ou a *Università IUAV di Venezia*. Coordena o projecto de investigação em curso *MAR – The Portuguese Atlantic Seashore Streets. Interpretative reading and Design in Climate Change context*, convergindo a investigação em Morfologia Urbana (*formaurbis* LAB / CIAUD / FAUL) e em Alterações Climáticas (*cE3c e IDL / FCiências.ID*) para construir um quadro de referência para a adaptação de frentes marginais urbanas aos efeitos da subida do nível do mar baseado na sua memória. Faz parte de comissões científicas internacionais, participa em seminários e publica artigos com regularidade sobre o tema da morfologia urbana e morfogénese, tendo a sua actividade académica e trabalhos em que participou sido reconhecidos por diferentes prémios. Desenvolveu actividade liberal como arquitecto, onde participou na elaboração de planos urbanísticos e projectos de arquitectura.

Sergio García-Pérez (Zaragoza, 1990), Profesor Ayudante Doctor en la Universidad de Zaragoza. Su investigación focaliza en la morfología urbana y el análisis de su calidad, considerando las posibilidades de regeneración en distintos tejidos y escalas (Ministerio de Economía y Competitividad, 2015-19; Ministerio de Universidades, 2022). Ha desarrollado actividad profesional en el despacho 300.000 Km/s (Premio Nacional de Urbanismo por el CSCAE en 2019), colaborando en proyectos relacionados con el análisis urbano, la vivienda y la regeneración urbana (2020-22). Ha realizado estancias de investigación en la Universidade do Porto (2018, 2022) y Université Paris I-Sorbonne (2019). Su investigación ha sido publicada en revistas como *Cities, Journal of Urban*

Affairs, Sustainable Cities and Society, ACE, Territorio, Science of the Total Environment o Zarch.

Sofia Aleixo, Arquitecta pela FA-UTLisboa, PhD pela *Oxford School of Architecture* com tese sobre conservação de património edificado e impacto nos valores culturais. Professora Associada do Departamento de Arquitectura – Escola de Artes, Universidade de Évora (desde 2002, onde prestou Provas de Aptidão Pedagógica). Orienta e é arguente de trabalhos de investigação. Docência na *Oxford School of Architecture*. Publicou diversos artigos em revistas especializadas, bem como capítulos de livros, e tem vários livros publicados. *Peer review* do *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*. Convidada a participar em conferências nacionais/internacionais. Iniciou a sua actividade profissional com Arqt.º Victor Mestre, sendo sócia fundadora da vmsa arquitectos. Participa em exposições de arquitectura, e o trabalho do atelier foi reconhecido com diversos prémios e outras distinções, destacando-se o Prémio da União Europeia para o Património Cultural na Categoria de Conservação Europa Nostra Award 2013, e a seleção em identificação de Boas Práticas. Desenvolve atividade de investigação integrada na CHAM-SHLI, FCSH/UNL, sendo coordenadora da secção de Arquitectura no projeto “Revistas de ideias e cultura do século XX” desde 2017. É investigadora associada no CHAIA e no IHC-CEHCi, na Universidade de Évora.

Tais Ossani, Arquitecta e Urbanista pelo Centro Universitário Belas Artes (2013) e especialista em Arquitectura e Sustentabilidade pela mesma instituição (2015), com bolsa de estudos de melhor aluna. Mestre (2018) e Doutora (2022) pela Universidade Presbiteriana Mackenzie com bolsa Capes Print e Proex com período de mobilidade académica na Universidade Politécnica de Madrid (ETSAM) 1º/2021 - processo 88887.583996/2020-00. É professora do curso de Arquitectura e Urbanismo na Universidade Cruzeiro do Sul e atua desde 2016 com projetos de arquitectura empresa própria.

Tatiana Sampaio Ferraz, é artista e professora de escultura no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia desde 2016. Formada em Artes Plásticas pela Unesp em 2000, paralelamente cursou Arquitectura e Urbanismo na FAAP (1996-1998) e na Escola da Cidade (2002-2007). É Mestre em História da Arte pela ECA-USP (2006), e Doutora em História e Fundamentos da Arquitectura e do Urbanismo pela FAU-USP (2018). Como artista, atua na interface entre arte, arquitectura e cidade, desenvolvendo trabalhos em instalação, escultura e objeto decantados principalmente de sua experiência urbana. Desde 2016 coordena o grupo de Pesquisa O Espaço Delas (Cnpq), sobre artistas mulheres do campo tridimensional. Desde 2019, é docente colaboradora do PPGAU-Faued-UFU.

Tiago Gouveia Mariano, é graduado em Arquitectura e Urbanismo pela Faculdade Damas (Recife, Brasil) e investigador integrado não doutorado do CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora. Está neste momento a realizar o mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco e o Doutoramento em História da Arte na Universidade de Évora.

Vanessa Costa, aluna do 4ºano de Mestrado Integrado em Arquitectura na Universidade de Évora. Participa em várias conferências. Participou no concurso FUSE (Futuristic Urban Space Exploration) City Challenge 2022 Évora – Mobilidade Urbana, tendo integrado a equipa vencedora (com Rita Amaro e Jesus Olival) com o projeto Green

Roads in Évora. Participou no programa Estágios de Verão promovido pela Direção Regional de Juventude e Desporto, tendo estagiado no Atelier AA. Architectos no Funchal.

ORGANIZAÇÃO

