

INSTRUMENTOS DE CRÍTICA

01

TEXTOS ESCOLHIDOS
CADERNO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA E URBANISMO

ORGANIZAÇÃO
Dra. Arq. Rossana Delpino Sapena
Brasília 2024

CEUB

 Palimpsesto
Crítico

INSTRUMENTOS DE CRÍTICA

01

TEXTOS ESCOLHIDOS
CADERNO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA E URBANISMO

AUTORES

Lucas Albuquerque Santos
Lucas de Freitas Feijão
Tiago Cavalcanti Borges Guimarães
Saulo Nunes de Oliveira
Verli Vieira de Sousa Júnior

ORGANIZAÇÃO

Dra. Arq. Rossana Delpino Sapena
BRASÍLIA 2024

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – CEUB
Reitor Rafael Mesquita Lopes

INSTITUTO CEUB DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO – ICPD
Diretor João Herculino de Souza Lopes Filho
Diretor Técnico Rafael Aragão Souza Lopes

PRODUÇÃO EDITORIAL
Biblioteca Reitor João Herculino

ORGANIZAÇÃO
Rossana Delpino Sapena
Doutora em Arquitetura pela Universidade Politécnica de Catalunha [UPC]

GRUPO DE PESQUISA CNPq
PALIMPSESTO CRÍTICO: Estratografias, Estereotomias e outras Derivas

COMISSÃO TÉCNICO CIENTÍFICA
Eliete de Pinho Araujo
Doutora em Saúde Pública pela Fundação Oswaldo Cruz [FIOCRUZ]

Alberto Alves de Faria
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília [UnB]

Sávio Tadeu Guimarães
Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro [IPPUR/UFRJ]

Nathaly Sarasty Narváez
Doutora em Estruturas e Construção Civil pela Universidade de Brasília [UnB]

Beatriz de Abreu e Lima
Mestre em Arquitetura pela Architectural Association School of Architecture [AA]

REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO
Lucas Albuquerque Santos, Rossana Delpino, Tiago Cavalcanti

Disponível em: repositorio.uniceub.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Caderno de pós-graduação em arquitetura e urbanismo: instrumentos de crítica
01 / Rossana Delpino Sapena, organização. – Brasília: UniCEUB : ICPD, 2024.
34 p. : il.

ISBN 978-85-7267-163-7

1. Arquitetura. I. Rossana Delpino Sapena. II. Centro Universitário de Brasília.
III. Título.

CDU:72

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Reitor João Herculino

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Reitor João Herculino
Centro Universitário de Brasília – CEUB
SEPN 707/709 Campus do CEUB
Tel. (61) 3966-1335 / 3966-1336

SUMÁRIO

<u>APRESENTAÇÃO</u>	[7]
Rossana Delpino Sapena	
<u>A PLATAFORMA CENTRAL DO PLANO PILOTO: ENTRELINHAS DE UM CENTRO URBANO</u>	[9]
Lucas Albuquerque Santos Rossana Delpino Sapena	
<u>ESPAÇOS ENTRÓPICOS DE TAGUATINGA: UMA ANÁLISE PELA DERIVA</u>	[21]
Tiago Cavalcanti Borges Guimarães Rossana Delpino Sapena	
<u>O RELATÓRIO DO PLANO PILOTO DE BRASÍLIA E O SEU CONTEXTO: O AUTOR LÚCIO COSTA E O CRIADOR JUSCELINO KUBITSCHEK - UMA CRÍTICA INFERENCIAL</u>	[32]
Lucas de Freitas Feijão Rossana Delpino Sapena	
<u>CASA E HISTÓRIA: COMPARANDO A ARQUITETURA RESIDENCIAL NO LITORAL E NO INTERIOR DO BRASIL COLONIAL</u>	[43]
Saulo Nunes de Oliveira Rossana Delpino Sapena	
<u>INTERFACES E INTERPRETAÇÕES ENTRE MÁQUINAS, HOJE COMO PRODUÇÃO DIGITAL</u>	[53]
Verli Vieira de Sousa Júnior Rossana Delpino Sapena	
<u>CURRÍCULO DOS AUTORES</u>	[66]
<u>PALIMPSESTO CRÍTICO</u>	[68]

APRESENTAÇÃO

Este compendio de artigos surge como finalização do semestre da disciplina denominada Instrumentos de Crítica no âmbito do curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo do CEUB no primeiro semestre de 2023. Cada artigo discorre sobre uma inquietação teórica que os autores propõem visando a pesquisa final do mestrado, revelando como cada autor observa e analisa, especificamente, os estudos dos casos descritos.

Nosso referencial teórico foi o livro Padrões de Intenção do autor Michael Baxandall que propõe uma crítica inferencial, a qual consiste em descrever um objeto de estudo a partir de múltiplos ângulos criando relações entre eles, assim a descrição e explicação se entrelaçam constantemente. Baxandall aborda sua teoria crítica valendo-se de obras de arte de pintores como Piero della Francesca, Picasso e Chardin, ou desde a concepção da Ponte sobre o Rio Forth determinando todos eles como objetos históricos a serem estudados. A atividade crítica se centra no conceito que aprofunda a percepção do objeto e do objeto que faz referência a palavra.

A intenção da obra se centra no objeto e não no autor, e esta é entendida como uma construção mental que descreve a relação do objeto com seu contexto. Desta forma, a partir do objeto de estudo tentamos reconstruir vários aspectos fundamentais como a cultura, a relação com o contexto, a problemática, as circunstâncias, as diretrizes e o encargo, podendo assim elaborar relações de finalidade e meio entre o objeto e suas circunstâncias identificáveis. Não se trata de elucidar a cabeça do autor e sim de esclarecer relações plausíveis de verificação. Para este fim olhamos incessantemente o objeto de estudo a fim de que o conhecimento faça referência constante a ele e as suas circunstâncias num processo de troca permanente.

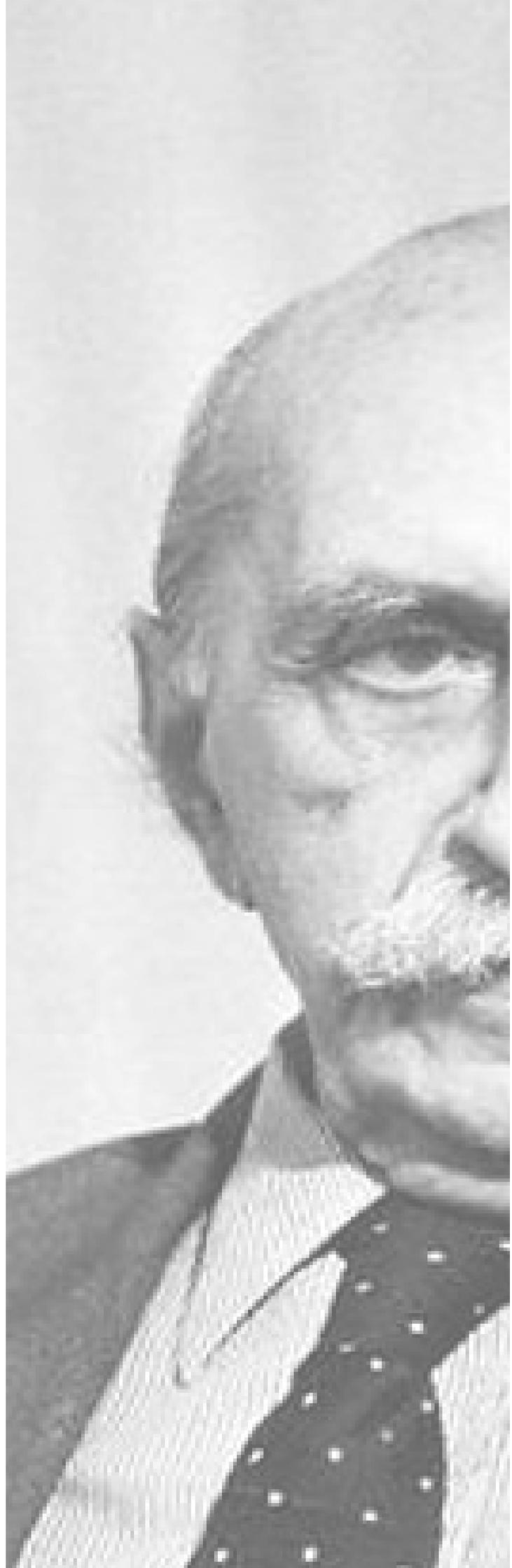
Esta forma de análise proposta por Baxandall nos permitiu observar as inquietações dos autores e estabelecer nossas análises baseadas na crítica inferencial. Assim a aproximação aos objetos de estudo adquiriu uma amplitude de visões que mudou o enfoque, em vez de influência pensamos em interação e isto possibilitou outras perspectivas a cada trabalho. Com este compendio inauguramos a série de Instrumentos de Crítica esperando que possamos ter outras aproximações críticas no debate artístico, arquitetônico e urbano.

Rossana Delpino Sapena
Professora da disciplina Instrumentos de Crítica do
Mestrado em Arquitetura e Urbanismo do CEUB

A PLATAFORMA CENTRAL DO PLANO PILOTO: ENTRELINHAS DE UM CENTRO URBANO

Lucas Albuquerque Santos 1
Rossana Delpino Sapena 2

1 Acadêmico(a) do curso de Mestrado da Centro de
Ensino Unificado de Brasília - CEUB
2 Professor orientador de Mestrado da Centro de
Ensino Unificado de Brasília - CEUB



INTRODUÇÃO

Neste artigo serão abordados aspectos espaciais e da conformação morfológica da Plataforma localizada sobre o entroncamento rodoviário mais importante de Brasília, especificamente do modo como foi planejado por Lúcio Costa no documento redigido para sua participação no concurso público realizado pela Novacap em 1958. Não será analisado como o projeto foi desenhado e nem como foi construído. O plano após ser eleito vencedor da contenda passou por diversas alterações durante a elaboração do projeto executivo e por mais outras tantas durante a construção. Todas essas mudanças não interessam a esta pesquisa. Deste modo, o foco do estudo está nos fatos antecedentes que possam ter influenciado no modo de Lúcio Costa projetar a cidade e nas relações com figuras importantes de seu tempo. O mesmo foco será dado aos croquis e ao texto redigido pelo autor, suas referências, e as entrelinhas que se analisadas sob a ótica decolonial trazem importantes reflexões sobre o projeto urbano modernista, sua formação e o que este representa hoje.

A GRANDE PLATAFORMA

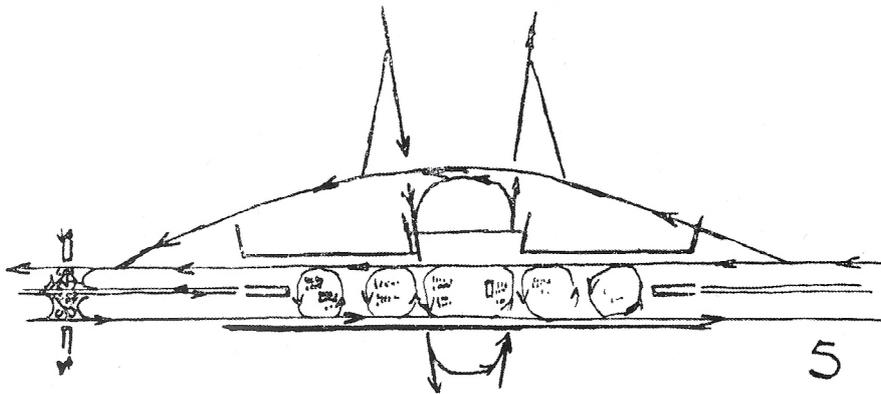


Figura 1. Croqui de Lúcio Costa da plataforma central. Arquivo Iphan

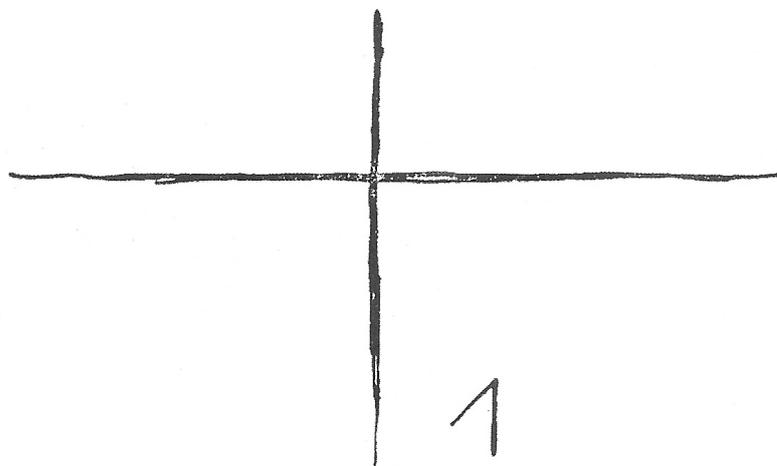


Figura 2. Croqui de Lúcio Costa do cruzamento dos eixos. Arquivo Iphan

“5 - O cruzamento deste eixo monumental, de cota inferior, com o eixo rodoviário-residencial impôs a criação de uma grande plataforma liberta do tráfego que não se destine ao estacionamento ali, remanso onde se concentrou logicamente o centro de diversões da cidade, com os cinemas, os teatros, os restaurantes, etc. (Fig.5).” (Costa, 2018, p. 30).

“A plataforma superior faz parte do centro geográfico da cidade, localiza-se sobre o entroncamento rodoviário mais importante de Brasília. “Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (Fig. 1).” (Costa, 2018, p. 30)

O cruzamento dos eixos não pode ser considerado como uma centralidade urbana comum às grandes cidades brasileiras. Ao contrário dos grandes cruzamentos de vias urbanas tradicionais onde há escritórios, comércios, bares e restaurantes concentrados nas esquinas e cercanias atraindo centenas de pessoas que caminham por calçadas e faixas de pedestres, o centro de Brasília é um grande cruzamento viário com pouco espaço destinado às pessoas e muito para os automóveis. Costa considera que o automóvel “deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família.” É importante salientar que em 1960 poucas famílias podiam ter um automóvel na garagem de casa.

Por premissa do projeto modernista a setorização torna a região central difusa e espalhada. É um projeto que apesar de, no discurso, pregar a proteção às pessoas dificulta o deslocamento a pé. O método de construção de espaços tendo como ponto de partida a rodovia tem como consequência a perda do contato entre as pessoas, a dificuldade de implantação de sistemas de transporte público e segurança pública. A plataforma central é uma área de aproximadamente 117 mil metros quadrados com cerca de 75% da área de piso destinada a vias e estacionamentos. As grandes dimensões tornam qualquer tipo de manifestação difícil de passar relevância a quem assiste de fora. Usando um cálculo básico de 9 pessoas por metro quadrado, que é um número estipulado como máximo para ocupação de um metro de piso, caberia mais de 1 milhão de pessoas na plataforma central.

Completamente elevada do solo por uma complexa estrutura de concreto armado protendido a plataforma localiza-se na intersecção do Setor Cultural, do Setor de Diversão e da Rodoviária Interurbana no nível abaixo. No nível subterrâneo estão as pistas de tráfego rápida destinada aos automóveis que se encontram no eixo residencial. Neste nível a presença do pedestre se dá apenas por serviços de manutenção ou de resgate de acidentados no trânsito. Próximos à plataforma estão localizados os setores de Autarquias, Comercial e Hoteleiro, porém, são setores em que os percursos a pé, a partir do acesso superior da rodoviária, tem mais de 1 quilômetro de distância e com uma série de barreiras para o pedestre: largas pistas de tráfego de automóveis, viadutos, estacionamentos, entre outros. Apesar do desejo de Costa de que os acessos e caminhos sejam ‘francos’, a linha reta é reservada apenas para os automóveis. Em uma opinião pessoal, as paradas de ônibus que ficam de costas para a Esplanada dos Ministérios são as melhores vistas do Setor Monumental abaixo.

“Nesta plataforma onde, como se via anteriormente, o tráfego é apenas local, situou-se então o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de Piccadilly Circus, Times Square e Champs Elysées).” (Costa, 2018, p. 32)

REFERÊNCIAS COLONIAIS, UM PEQUENO CONTEXTO HISTÓRICO NEOCOLONIALISMO

Lúcio Costa imagina uma área comercial e cultural tendo como referência dois centros urbanos europeus, franceses e ingleses respectivamente, e um estado-unidense. Todos com características distintas.

FRANÇA

A França é representada pela Avenida dos Campos Elíseos na Carta de Costa. Potência colonial e cultural desde o século XVI detinha amplas possessões de terras ultramarinas na África, Ásia e América e ainda mantém uma parte ínfima do que já foi até os tempos atuais. O país dos ideais de igualdade, liberdade e fraternidade calcados por sua revolução burguesa de 1789-1799 se beneficiou da exploração dos povos subjugados por todo o mundo. A África participou ativamente no tratado de partilha do continente realizado em Berlim nos anos de 1884-1885. O tratado foi uma tentativa de intermediar os conflitos crescentes entre as potências estabelecidas como a própria França e Inglaterra e as emergentes Itália, Alemanha e Bélgica. O tratado de exploração durou até 1914 quando estas potências entram em conflito armado em seus próprios territórios.

INGLATERRA

O império onde o sol nunca se põe e o primeiro país a se industrializar no século XVIII. O país que é representado nas referências de Costa pela Piccadilly Circus é o principal beneficiário do mercado de seres humanos escravizados no continente africano. Foram quase 300 anos de comércio legalizado de pessoas e controle das rotas marítimas que ligavam o continente africano a diversos destinos nas Américas e em menor número na Europa. Assim, o Império Britânico teve condições materiais de se industrializar e expandir seus domínios ultramarinos por todo o planeta. A coroa britânica controlou países que hoje têm grande relevância global como Estados Unidos, Índia e China. Cabe dizer que estes países citados hoje só têm relevância por terem se libertado do jugo britânico. O Império Britânico também esteve diretamente envolvido no tratado de divisão da África, no primeiro grande conflito armado europeu e nos seus desdobramentos.

ESTADOS UNIDOS

O Império estado-unidense tem seu início internamente e com os estados vizinhos após a independência da Inglaterra, os habitantes originários de seu território foram dizimados na expansão para o oeste a partir das colônias da costa leste. A expansão se deu também sobre parte do México e mais tarde, no século XX, sobre países da América Central e do Sul. A forte expansão internacional e o papel de polícia do mundo só foi alcançada após o envolvimento vitorioso nos dois maiores conflitos armados da história recente, ambos fora do seu próprio território, e na vitória da Guerra Fria contra a União Soviética.

1918 - 1945: ASCENSÃO DOS FASCISMOS EUROPEUS

De 1914 a 1918 o conflito se arrastou em trincheiras, principalmente nos territórios da França e Alemanha, levando morte e destruição para todos. No acordo de armistício imposto pelas nações vencedoras do conflito, a Inglaterra, França e Rússia reorganizam os territórios coloniais ampliando as possessões dos vencedores. No perí-

odo entre as guerras surge o grande inimigo comum das grandes potências europeias, além das disputas coloniais que prosseguiram, estas se voltam contra a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas surgida da queda do Império Russo em 1917. O povo europeu se vê envolvido por movimentos de autoafirmação nacional de cunho fascista cultivados pelos governos da Inglaterra e França.

Os grandes movimentos fascistas se concentraram na Itália representado por Benito Mussolini que chega ao poder em 1920 e na Alemanha por Adolf Hitler que chega ao poder em 1931. Havia uma esperança de que ambos os países fascistas se voltassem contra a URSS. Churchill assim como o rei George da Inglaterra expressaram sua admiração por Hitler e Mussolini. Visitando a Itália em 1927 ele declarou: “Se eu fosse italiano, tenho certeza de que teria estado de todo coração com você desde o início para terminar sua luta triunfante contra os apetites e paixões bestiais do leninismo”. Em visita à Alemanha em 1935 Churchill tece elogios a Hitler: “a coragem, perseverança e a força vital que lhe permitiu superar todas as resistências em seu caminho”. (Seymour, 2019).

Diversos conflitos menores se deram antes que a França e a Inglaterra resolvessem intervir contra os países do Eixo. Anexações, invasões e uma guerra civil na Espanha serviram como eventos de teste de novas táticas e armas. Quando o atrito torna-se inevitável e se esgotam as esperanças de que a guerra fosse travada apenas contra a União Soviética, a França e a Inglaterra declaram formalmente guerra contra a Alemanha e Itália. No segundo grande conflito entre as potências europeias a França foi rapidamente derrotada pelas forças fascistas, chegando a um impasse nas praias da Normandia contra a Inglaterra. Os Estados Unidos, até o momento, só tinham se envolvido no conflito indiretamente, exportando armas, munições e bens de consumo para o Reino Unido. Em 1941 os EUA entram com suas tropas no conflito após um ataque realizado por japoneses em uma das colônias estado-unidenses no pacífico.

Em 22 de junho de 1942 as forças do Eixo se voltam contra a União Soviética. O avanço das tropas fascistas só foi freado em 1943 na maior batalha já vista até então: a batalha de Stalingrado. A derrota dos alemães se deu em 8 de maio de 1945 quando representantes do governo assinam a rendição incondicional aos soviéticos, visto que Hitler havia se suicidado em sua casamata berlinense. Nem o fascismo nem os conflitos por colônias ultramarinas cessaram as hostilidades da chamada Segunda Grande Guerra Mundial para os ocidentais e de Grande Guerra Patriótica para os soviéticos. E como veremos a seguir, este período de fascismos na Europa teve grande influência na geração dos arquitetos modernistas aqui abordados.

MORFOLOGIAS: A PLATAFORMA E SUAS REFERÊNCIAS

Na cidade planejada por Lúcio Costa as dimensões dos espaços cívicos foram ampliadas exponencialmente. Por ser uma cidade nova e em um cerrado até então inabitado o arquiteto não poupou as dimensões dos espaços cívicos. São 2 quilômetros da plataforma até o prédio do Congresso que encerra a perspectiva em linha reta. Enquanto em Ouro Preto os equipamentos cívicos estão separados por uma praça de 134 metros de comprimento. Em Belo Horizonte são 280 metros que separam o início da avenida João Pinheiro do Palácio da Liberdade e 278 metros entre o Palácio Pedro Ludovico e o coreto que encerra a praça cívica. As grandes dimensões também afastam o encerramento das perspectivas em edifícios monumentais de importância cívica.

A Champs Elysées é uma longa avenida criada na reforma urbana levada a cabo por Haussmann entre 1852 e 1870. Como é uma grande avenida a comparação mais próxima seria a Esplanada dos Ministérios. São cerca de 2,2 quilômetros por 70 metros de largura - medidas de fachada a fachada - que liga o Arco do Triunfo ao obelisco da praça da concórdia. A distância pode ser percorrida a pé, sem paradas, em 30 minutos segundo o *Google Maps*. A Esplanada dos Ministérios tem os mesmos 2,2 quilômetros, mas as semelhanças terminam por aí. A esplanada tem 300 metros de largura - de fachada a fachada, enquanto a avenida parisiense é um *boulevard* comercial com restaurantes, teatros, bares, cafés etc., a Esplanada dos Ministérios tem apenas a função institucional com exceção de quiosques que vendem lanches.

As outras referências utilizadas por Costa são de configuração mais próxima da plataforma. São praças que em suas cercanias existem vários estabelecimentos comerciais, assim como em Paris, porém com dimensões muito menores que a Plataforma. São cerca de 9 mil metros quadrados na Times Square e aproximadamente 5,7 mil metros quadrados na praça londrina. Enquanto nas duas praças referenciadas todo o perímetro é ocupado por edificações de uso misto contendo inclusive habitações, em Brasília nos 120 mil metros quadrados da praça o perímetro não é completamente ocupado e o setor habitacional mais próximo está a mais de 1 quilômetro de distância. A ‘mistura em termos’ buscada por Costa parece se diluir na ideologia modernista trazida ao Brasil por Le Corbusier.

CONEXÕES : LE CORBRUSIER

Lúcio Costa não aderiu ao modernismo arquitetônico de pronto. Em sua carreira, antes de aderir ao estilo internacional, projetava casas em variados estilos historicistas. Em um artigo de 1928 Costa classifica o estilo internacional como um “gosto do momento, questão de moda”. Em 1929 Costa também não demonstra interesse nas conferências de Le Corbusier.

“Eu era inteiramente alienado nessa época, mas fiz questão de ir lá. Cheguei um pouco atrasado e a sala estava toda tomada. As portas do salão da Escola estavam cheias de gente e eu o vi falando. Fiquei um pouco depois desisti e fui embora, inteiramente despreocupado, alheio à premente realidade” (Costa, 1995, p. 144)

O Suíço Charles-Edouard Jeanneret-Gris veio ao Brasil por intermédio de um mecenas paulista, o escritor e poeta modernista Paulo Prado. O arquiteto, que estava em Buenos Aires, foi convidado a proferir palestras em 1929 no Rio e em São Paulo. A intenção era de que houvesse um intercâmbio de ideias e ideais entre os modernistas brasileiros e o suíço. Neste período Corbusier tinha fortes laços com pensadores eugenistas e era membro do partido fascista francês segundo indica Oliveira em seu artigo:

“Foi precisamente nesse momento [1928] que, de acordo com o arquiteto australiano Toby Mackay (2018, p. 2), Le Corbusier foi apresentado ao médico e higienista francês Pierre Winter (1891-1952), um dos membros fundadores do Partido Revolucionário Fascista (fundado em 1928), e de quem o arquiteto absorveu idéias a respeito da higiene pública (Fishman, 1977, apud Mackay, 2018, p. 12). O envolvimento de Le Corbusier com Winter foi favorecido pelo interesse que ambos compartilhavam pelo esporte e pelo corpo humano saudável e viril, que

era símbolo da higiene moral (espiritual) e estava associado ao espírito novo do século XX.” (Oliveira, 2022, p 81).

É possível traçar um paralelo entre o Modulor e o Higienismo vigente. Uma primeira versão do Módulo de Medidas criado por Corbusier se baseia nas medidas do francês médio que era de 1,75 metro. Logo a medida foi abandonada por uma visão idealizada do que seria ‘saudável e viril’ para Corbusier: O homem de 6 pés ou 1,829 metros. A altura idealizada em personagens masculinos de romances policiais ingleses e estado-unidenses.

Winter está diretamente ligado a George Valois fundador do Partido Revolucionário Fascista francês, ambos compartilhavam da mesma visão de que a luta de classes seria resolvida pela união definitiva entre a burguesia e o proletariado, visto que ambas as classes, em sua raiz, compartilhariam do mesmo ethos social, isto é, o conjunto dos costumes, hábitos, comportamentos e culturas. Ambos viam no plano Voisin de Le Corbusier a cidade fascista perfeita. Valois pensava que a união da ‘cité morale’ da burguesia produtiva - a classe proprietária da moral e dos bons costumes, a que produz o conhecimento e avanços sociais - e a ‘cité esthétique’ do proletariado - a estética ordenada e higienista do concreto armado e da ausência de ornamentos, a classe que recebe e replica os desígnios da classe superiora - seriam complementares e geradoras do urbanismo fascista ideal. Valois afirmou que a base fascista do partido francês “viu seu próprio pensamento materializado” ao ver os planos urbanísticos de Le Corbusier (Perry et al., 2001, p. 33). Marc Perelman (2008) em seu livro *Le Corbusier - uma visão fria do mundo*, publicado em 2015 na França, traz algumas revelações sobre o período em que Le Corbusier esteve trabalhando para o governo fascista de Philippe Pétain em Vichy:

“Voltando a Le Corbusier. Aqui está, por exemplo, o que ele escreveu em 1939 em um livro posteriormente publicado em uma coleção de bolso, “*Sur les quatre routes!*”: “Desde 1933, houve uma reação nacional muito forte contra todas as influências externas, também contra aquelas que tinham algo muito específico, cujo cheiro era verdadeiramente nauseante [sic] - pinturas berlinenses da meia-luz, mórbidas, duvidosas, merecendo excomunhão de fato. Neste severo abalo, uma luz do bem: Hitler exige materiais saudáveis e, por meio desse retorno às tradições [sic], deseja recuperar a saúde robusta que pode ser encontrada em qualquer raça, seja ela qual for. Porque Berlim havia dado à luz uma arquitetura perturbadora de um “modernismo” declarado, tanto quanto esse termo possa, às vezes, conter pensamentos odiosos. E Hitler não queria isso [...]. Hitler, mobilizando a juventude para o trabalho, acabou de concluir estradas magníficas que são certamente as mais belas, indo de leste a oeste, para transporte rápido. Já Mussolini o havia precedido com sua autoestrada Modane-Trieste, e antes disso, Primo de Rivera havia cercado a Espanha com uma estrada automobilística magistral. Esta, aliás, na minha opinião, serviu como leito para a revolução espanhola que derrubou Primo.” (Perelman, 2008)

Neste texto Corbusier demonstra uma simpatia pelo ideário nazista de libertação de um mundo que estaria sob o domínio de forças ‘do mal’, ‘merecendo excomunhão de fato’. Assim, a única salvação seria uma ‘luz do bem’, da razão e da pureza representada neste parágrafo pela figura do líder alemão. A ciência da purificação da raça humana neste período era conhecida como Eugenia.

EUGENIA

Winter também era adepto da prática que foi tratada como ciência pelas nações imperialistas do século XX, a eugenia. O plano de melhoramento da raça humana foi criado pelo primo de Charles Darwin, Francis Galton em 1883. Galton, inspirado pela obra científica do primo, tentou aplicar o método para fomentar o melhoramento artificial da espécie humana. A pseudociência de Galton foi apoiada por inúmeros estudos no início do século XX. Os ideais de supremacia branca e europeia sobre o resto do mundo tornam-se senso comum entre os pesquisadores da eugenia muito antes do fascismo italiano e alemão ascenderem ao poder institucional. O processo de racialização das pessoas no período colonial foi a chave para justificar sua inferioridade perante ao homem branco europeu. Os estudos eugênicos foram uma ferramenta, dita científica, para tentar comprovar a diferença entre raças.

Inúmeras associações eugenistas foram instituídas nos países europeus e também nas periferias. Eram compostas por médicos, pesquisadores das ciências humanas e biológicas, arquitetos e engenheiros em busca do melhoramento da raça humana. A vertente do higienismo estava atrelada à eugenia como modo de combater as causas da degeneração na sociedade, entre elas estão os distúrbios mentais em que os critérios para o diagnóstico variavam de acordo com a vontade do examinador, o alcoolismo e a vadiagem, esta característica também com critérios subjetivos e variáveis. No Brasil um dos problemas identificados pelas associações eugenistas era a mestiçagem.

EUGENIA NO BRASIL

Alguns setores da elite brasileira abraçaram os estudos eugênicos como modo de resolver o problema herdado dos tempos coloniais, terminado oficialmente há pouco tempo. A solução implantada pelo Estado seria o branqueamento da população pelo incentivo da admissão massiva de imigrantes europeus aliada à uma política de extermínio da população negra marginalizada que perdura até hoje.

“Em 1911 a tese foi apresentada por uma comissão brasileira, liderada pelo então diretor do Museu Nacional, João Baptista de Lacerda, no I Congresso Internacional das Raças, realizado em Londres Em 1911. Lá, ela recebeu elogios pela forma pacífica com que os brasileiros resolveriam seu “problema negro” (Souza, 2001, p 745)

O período Vargas Pré-segunda Guerra é notório pelo envolvimento com o fascismo. No artigo 138 da constituição de 1934 consta: “Incumbe à União, aos Estados e aos Municípios, nos termos das leis respectivas: inciso B ‘estimular a educação eugênica’;” Vargas era um hábil político, quando se vê encurralado pelo governo dos Estados Unidos devido ao apoio aos fascistas europeus opta por participar do conflito ao lado dos aliados em troca de benefícios para o país que poderiam mantê-lo no cargo por mais tempo. O que não significa que as políticas eugênicas tenham sido abandonadas. Tal prática também era bem aceita em território estado-unidense. O termo ‘solução final’ foi cunhado por Duncan Campbell Scott deputado e superintendente geral para assuntos indígenas em 1910. Em 1945 a lei de imigração em seu artigo segundo afirma:

“Art. 2º Atender-se-á, na admissão dos imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da

população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia, assim como a defesa do trabalhador nacional.”

Os anos de acirramento dos nacionalismos das potências neocoloniais europeias na década de 1910 teve influência sobre as elites brasileiras. Alguns setores da burguesia nacional buscaram, com sua própria ótica, criar uma identidade nacional de cima para baixo. O movimento modernista de 1922, a vanguarda artística do momento, inclui a figura do mestiço no seu ideário de obras artísticas e literárias. Entre os membros dessa elite cultural e econômica circulavam mestiços, era necessário reconhecer e criar um lugar para essas pessoas dentro dos espaços da intelectualidade e da burguesia nacional.

Houve muita luta para que o direito de existir do mestiço e do negro brasileiro fosse reconhecido. Manifestações culturais indígenas e de matriz africana há muito reprimidas pelo Estado encontravam formas de resistir e repassar sua própria cultura para as próximas gerações. Uma das expressões culturais taxada como negra e, portanto, reprimida pela força estatal foi o samba. Como aponta Lilia M. Schwarcz, ocorre um processo de desafricanização de vários elementos culturais ‘branqueados’ para se tornarem símbolos nacionais. Além do samba, a feijoada, originalmente ‘comida de escravos’, passa a ser destacada como ‘prato típico da culinária brasileira’. Não significa, entretanto, que a sociedade brasileira tenha sido elevada a um patamar superior de compreensão de si mesmo, as práticas racistas se tornam mais complexas.

QUESTÃO RACIAL PARA LÚCIO COSTA

Em seu livro recentemente lançado Paulo Tavares (2022) traça um perfil preciso sobre como Lúcio Costa enxergava a questão da miscigenação no país. Como pertencente à burguesia compartilhava da mesma visão eugenista vigente. Em uma entrevista publicada em 1928 Costa discorre sobre problema nacional:

“Enquanto nosso povo for essa coisa exótica que vemos pelas ruas, a nossa arquitetura será forçosamente exótica. Não é essa meia dúzia que viaja e se veste na Rue de la Paix [...]” (Costa, 1928).

Costa tem uma visão bem alinhada à racialização das pessoas imposta pelo neocolonialismo e pelas práticas eugenistas. Ele vê uma pequena elite de fenótipo ainda puro, ou seja, europeu que frequenta os bons lugares e tem acesso a boa cultura europeia.

“[...]mas essa multidão anônima [...] que nos envergonha por toda a parte. O que podemos esperar em arquitetura de um povo assim? Tudo é função de raça. A raça sendo boa, o governo é bom, será boa a arquitetura. Falem, discutam, gesticulam, o nosso problema básico é a imigração selecionada, o resto é secundário, virá por si.” (Costa, 1928).

Costa ao dizer: “a multidão anônima que nos envergonha” (grifo do autor) deixa claro que não se sente um brasileiro anônimo como a grande massa das pessoas e faz parte de uma outra parcela da população que as vê de um plano superior aos demais. De um pilotis talvez?

“Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país.” (Costa, 2018, p. 29)

A plataforma central tem traços do pensamento racial de Costa. É um lugar de ares europeus ou pretensamente ‘europeizantes’. Estavam previstos bares, restaurantes, cafés, casas de chá, casas de espetáculos, cinemas e uma ópera. Com a exceção dos bares, de uma maneira geral, em nenhum destes locais era esperada a presença ‘deles’, os mestiços que envergonhavam a Lúcio Costa em 1928. Com a população majoritariamente formada por trabalhadores pobres em 1960, o centro onde as pessoas se encontrariam após a jornada de trabalho diário seria frequentada majoritariamente pela elite branca da cidade. Encontros étlicos e culturais em um setor de diversões certamente gerariam herdeiros perfeitos da elite branca. O que também podemos chamar de eugenia.

MECENAS: PAULO PRADO

Paulo Prado - o patrocinador da primeira viagem de Le Corbusier ao Brasil - em sua obra Retrato do Brasil demonstra seu pensamento eugenista em diversas passagens. Culpa diretamente a mestiçagem pelo estado de melancolia crônica e seu consequente atraso em relação à Europa. Prado trata os povos originários como um povo de um ‘sensualismo exacerbado’ culpando-os por todo tipo de violência sofrida nas mãos dos colonizadores, um sensualismo capaz de sobrepor a moral cristã dos indefesos colonizadores.

“Quase todos os nossos poetas desse tempo morreram moços e tiveram o pressentimento dessa fatalidade. Morte e amor. Os dois refrãos da poesia brasileira. O desejo de morrer vinha-lhes da desorganização da vontade e da melancolia desiludida dos que sonham com o romanesco na vida de cada dia. E fisicamente fracos pelo gasto da máquina nervosa, numa reação instintiva de vitalidade, procuravam a sobrevivência num erotismo alucinante, quase feminino. Representavam a astenia da raça, o vício das nossas origens mestiças.” (Prado, 2012, p. 125)

Os mestiços são fisicamente fracos, porém de sua fraqueza brota um erotismo ‘quase feminino’. Ora, é preciso muita força para ser erótico. Prado, herdeiro da aristocracia cafeeira paulista, considerado o homem mais rico do país em sua época adulta foi um dos fundadores e organizadores da Semana de Arte Moderna de 30. Mario Andrade descreve o mecenas:

Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. Não da aristocracia improvisada do Império, mas da outra mais antiga, justificada no trabalho secular da terra e oriunda de qualquer saqueador europeu, que o critério monárquico do Deus Rei já amancebada com a genealogia. E foi por tudo isto que Paulo Prado pode medir bem o que havia de aventureiro e de exercício do perigo no movimento, e arriscar a sua responsabilidade intelectual e tradicional na aventura. (Andrade, M., 1974, p. 236.)

CONCLUSÕES

“E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental.” (Costa, 2018, p. 29)

O personagem Lúcio Costa é um ‘homem do seu tempo’. De fato, ele é um produto das contradições do período histórico e da sociedade na qual estava inserido. A afirmação não exime o personagem de suas responsabilidades sobre o projeto da capital de um país profundamente desigual. Ao afirmar estar de posse de ‘dignidade e nobreza de intenção’, dado o contexto, significa estar de acordo com o pensamento racista e eugenista de sua época. A ‘ordenação e senso de convivência’ significa manter o status quo, isto é, a exploração da classe trabalhadora, ‘dessa coisa exótica’, para a construção do Plano Piloto e a posterior expulsão dessas pessoas. Manter uma cidade inteira para as elites é um projeto de eugenia.

O colonialismo não era um assunto intocado por estudos filosóficos e sociológicos. Engels, Lênin, Rosa Luxemburgo e muitos outros escritores marxistas já versavam sobre o assunto. As lutas anticolonialistas se alastraram por todo o continente africano e pela Indochina. Até 1958 o Marrocos, a Tunísia e o Guiné lutaram e conquistaram suas independências, assim como o povo vietnamita que lutou de 1948 até 1954 para expulsar os colonos franceses de suas terras. Estar alheio aos fatos também é uma opção.

REFERÊNCIAS

Department of Indian Affairs Superintendent D.C. Scott to B.C. Indian Agent-General Major D. McKay, DIA Archives, RG 1-Series 12 April 1910.

COSTA, Lúcio. Relatório do Plano Piloto de Brasília. Brasília: Iphan, 2018.

COSTA, Lúcio. “Presença de Le Corbusier”. In: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 144.

OLIVEIRA, L. . LE CORBUSIER, ARQUITETURA E POLÍTICA: UMA RECAPITULAÇÃO (1917-1944). Revista Estética e Semiótica, [S. l.], v. 11, n. 2, 2022. DOI: 10.18830/issn2238-362X.v11.n2.2021.07. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiótica/article/view/42365>. Acesso em: 29 jun. 2023.

PERRY, Gill et al. Rethinking Art Between the Wars: New Perspectives in Art History. Museum Tusulanum, 2001.

PRADO, Paulo. 2004. Retrato do Brasil. São Paulo, Companhia das Letras.

SEYMOUR, Richard. O verdadeiro Winston Churchill por Richard Seymour Tradução José Carlos Ruy: <https://jacobin.com.br/2019/12/o-verdadeiro-winston-churchill/>

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Uso e Abuso da Mestiçagem da Raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX. In: Afro-Ásia, 18, 1996. Disponível em <http://twixar.me/r6LK>. Acessado 20/07/2017.

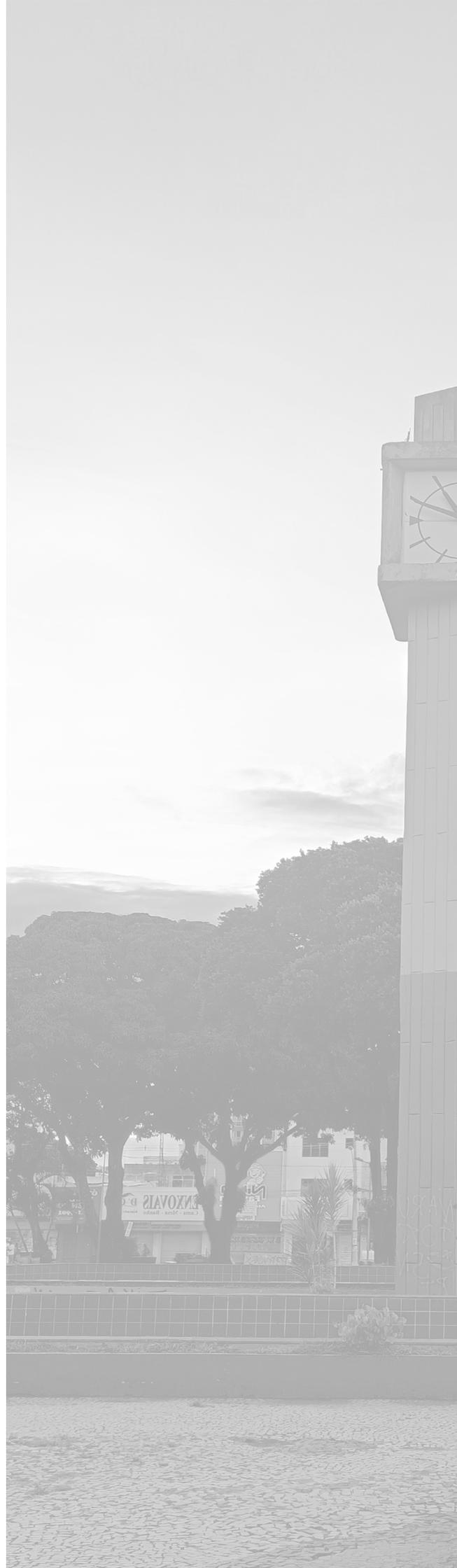
SOUZA, Vanderlei Sebastião de; SANTOS, Ricardo Ventura. O Congresso Universal de Raças, Londres, 1911: contextos, temas e debates. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 3, p. 745-760, set.-dez. 2012. Disponível em <http://twixar.me/66LK>. Acessado em 29.03.2019.



ESPAÇOS ENTRÓPICOS DE TAGUATINGA: UMA ANÁLISE PELA DERIVA

Tiago Cavalcanti Borges Guimarães 1
Dra. Rossana Delpino Sapena 2

1 Acadêmico(a) do curso de Mestrado da Centro de
Ensino Unificado de Brasília - CEUB
2 Professor orientador de Mestrado da Centro de
Ensino Unificado de Brasília - CEUB



INTRODUÇÃO

A modificação do espaço urbano tem sido sempre objeto de investigações devido aos avanços nas estruturas das cidades e em como a sociedade se molda a essas novas organizações. Essas questões são estudadas por visões multidisciplinares como geógrafos, arquitetos, físicos, educadores, sociólogos e antropólogos abrangendo toda a sociedade que vive e pode agregar pontos e reflexões sobre as cidades. Esta pesquisa analisa espaços no Centro de Taguatinga que possam estar presentes nas condições de entropia causada pela transformação dos espaços construídos mediante às variantes do tempo e da degradação. O conceito de entropia é utilizado na Física para explicar a segunda e a terceira Lei da Termodinâmica.

As análises serão realizadas com base em autores que pesquisam sobre a entropia no meio da arquitetura e em outros estudiosos e teóricos que contribuem para o estudo das cidades. Junto a eles, este texto visa proporcionar reflexões sobre temas contemporâneos referentes às cidades, transformações e formas de habitar. O texto é resultado de uma pesquisa exploratória com base em caminhos de deriva realizados no local, leituras, observações e conversas com habitantes da região. Desse modo, a pesquisa encaminhará o leitor para o contexto bibliográfico, serão explicitados os textos e conceitos de autores importantes, o contexto do local e, por fim, as análises do percurso realizadas por meio de crônicas do espaço. Assim, conduzindo o leitor a refletir sobre outras formas de análises dos espaços em que vivemos.

ENTROPIA

A entropia é um conceito da Física utilizado para enunciar a segunda Lei da Termodinâmica que estuda as transformações de energia. Segundo o físico Adir Luiz (2007) a entropia cresce em um processo espontâneo isolado. Quando ocorrem trocas com a vizinhança pode haver o processo de aumento ou diminuição de níveis de entropia. A transformação sempre sendo positiva e a energia nunca chegando a zero elucidada o porquê não podemos ver processos sendo reversíveis, como por exemplo, os cacos de um copo de vidro virarem o copo novamente, pois o processo de transformação de energia na entropia é espontâneo e irreversível. Estas características (espontânea e irreversível) são percebidas na arquitetura, urbanismo e nas artes visuais através da conservação da energia com base em duas variantes: tempo e destruição. Assim é notado que “toda construção é temporal e efêmera mesmo sendo pensada para durar eternamente” (Blázquez, 2017). Assim, como é na termodinâmica, o gasto de energia é irreversível na arquitetura e no meio urbano. Com o passar do tempo e da ação do homem a energia vai se dissipando e dificilmente vai continuar sendo o que era no início.

O estudo da entropia no meio da arquitetura proporciona análises mais inerentes às cidades contemporâneas e suas transformações como flexibilidade e concepção da função e durabilidade (Blázquez, 2017). É interessante observar a durabilidade e função dos espaços arquitetônicos e urbanos que estamos produzindo atualmente e como estão as nossas cidades hoje. Estas que foram projetadas para a sociedade daquela época e hoje seguimos vivendo espaços com pensamentos que nos leva a refletir sobre como a sociedade contemporânea que está a todo momento em desenvolvimento vivencia as arquiteturas e espaços urbanos. Careri no capítulo sobre entropia ressalta a natureza como parte desta nova paisagem em ocupar espaços deixados pela sociedade, reabsorvendo uma nova paisagem e criando uma estética mais atual que dialogue com o contexto real do local. Essa ideia faz refletir sobre espaços que

passamos em caminhos da cidade e nos deparamos com praças em que todo o mobiliário urbano, bancos, equipamentos de ginástica e parquinhos, estão tomados pela natureza através da ação do tempo e da destruição.

Os monumentos não são admoestações, mas elementos naturais que são parte integrante dessa nova paisagem, presenças que vivem imersas em um território entrópico: criam-no, transformam-no e o destroem, são monumentos autogerados pela paisagem, feridas que o homem impôs à natureza e que a natureza reabsorve transformando o seu sentido, aceitando-a numa nova natureza e numa nova estética. (Careri, 2013, p.148).

Esta citação também está presente nas análises sobre o passeio realizado por Robert Smithson pelos monumentos da região de Passaic (A tour of the Monuments of Passaic, 1967), é perceptível a analogia das máquinas paradas naquele ambiente que mais se parecia uma fotografia estática, como figuras pré-históricas que estavam ali para lembrar o passado ou até mesmo mostrar o futuro, criando uma paisagem diferente da usual observada. Smithson retrata nesse passeio os níveis de entropia de acordo com o monumento observado, desde a ponte vazia à maquete de areia ou o centro de Passaic cheio de ‘buracos’, todos esses caminhos têm em comum a relação da transformação da energia em lugares e paisagens que refletem a ação da sociedade ao passar do tempo.

A mesma transformação de energia pode ocasionar os *espaços-lixos* de Rem Koolhaas que são justamente os espaços residuais. Não são planejados, não há uma geometria definida, regras e padrões, mas sim um produto que parte do desenvolvimento não do local, mas do entorno, sendo o produto a entropia. Koolhaas traz a crítica sobre a produção de espaço com o foco na arquitetura e nas demandas referentes, sem pensar no contexto inserido, o espaço urbano em movimento:

Quando pensamos no espaço, só olhamos para os seus conteúdos. Como se o próprio espaço fosse invisível, toda a teoria para a produção de espaço se baseia numa preocupação obsessiva pelo oposto: a substância e os objetos, ou seja, a arquitetura. (Koolhaas, 2010, p.71)

ESPAÇO

Seguindo como inspiração o passeio de Robert Smithson por Passaic, essa pesquisa por lugares entrópicos será realizada em Taguatinga Centro, partindo sem roteiro definido com base nas derivas relatadas por Careri no Livro *Workspace* e as andanças de Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano*. O centro de Taguatinga foi escolhido para esta deriva devido ao seu período de inauguração - dois anos antes de Brasília - e seus possíveis espaços entrópicos devido às transformações ao longo do tempo.

Taguatinga Centro sofreu diversas alterações como construções de novas quadras, empreendimentos, construções viárias, inclusive o recém-inaugurado, mas ainda em fase de finalização Túnel Rei Pelé. Taguatinga foi considerada o centro econômico do DF sendo visitada por diversos moradores de outras RA's, visto que, por algum motivo ou outro para resolver coisas do cotidiano era necessário visitá-la. O tempo é uma variável presente na história de Taguatinga e na configuração de sua entropia.

pia. Os espaços percorridos pela deriva possuem semelhanças ao deixar pistas de um passado ocorrido e um presente que mais se parece com o futuro devido às transformações ao longo dos anos, assim como no passeio por Passaic. Certeau exemplifica essa passagem temporal ao retratar sobre a formação das Cidades Conceitos, tendo o surgimento por meio do progresso e pela gestão visando lucros, em que condições do espaço não são analisadas. Segundo Certeau:

[...] a organização funcionalista, privilegiando o progresso (o tempo), faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não pensado de uma tecnologia científica e política. Assim funciona a cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções, mas sujeito de cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade. (Certeau, 1994, p.174)

Duas áreas de maior nível de entropia foram analisadas durante a pesquisa, a primeira saindo pela Praça do Relógio e seguindo ao lado da Biblioteca Machado de Assis chamada nesta pesquisa de A cidade profusa e a outra na Comercial Sul, A Ilha. A cidade profusa tem início logo após a Praça do Relógio na avenida Comercial Norte, nessa área há escolas próximas, lanchonetes, comércios variados e edifícios institucionais. Os espaços de entropia se apresentam logo após o portão de uma escola, os becos surgem sem nenhum movimento e só é possível ver janelas com grades nos prédios. Essa configuração se repete por mais dois becos. Ao olhar de forma rápida é possível confundir e achar que se trata do mesmo local.

No final da rua está o Batalhão do Corpo de Bombeiros, a Polícia Militar e uma estação de telecomunicação. A disposição entre os edifícios e suas utilidades configuram uma área, por mais que não seja fechada e restrita ao serviço. A interação nesta área é somente com os batalhões. A necessidade de distribuir zonas e funções na malha urbana condiz com esses espaços que os habitantes da urbe não conseguiram de alguma forma ocupar, formando buracos dentro de uma região adensada.

A Ilha está situada na margem de umas das áreas mais movimentadas do centro de Taguatinga, perto de um shopping, bancos, áreas residenciais, bares, restaurantes, farmácias e tudo o que mantém o centro movimentado. Possui uma organização labiríntica devido a implantação dos edifícios que vão se misturando entre prédios comerciais subutilizados e habitacionais com maior movimento. Entre essa configuração há praças com diferenças de níveis tornando o espaço um desenho arquitetonicamente interessante. O prédio com maior destaque que acaba se tornando uma área de permanência é o único ainda em fase de construção e está com os acessos isolados. As demais construções possuem uma unidade estética apática, os letreiros de comércios fechados com janelas quebradas e ares-condicionados formam uma paisagem.

CAMINHOS DA DERIVA

Moro em um dos lados de Taguatinga e estou a caminho do Centro. Gosto de ir ao Centro, é um dos meus lugares favoritos, tem gente, pastel e movimento. Saio do Pistão Sul, basicamente qualquer ônibus que passa pela parada chega em algum momento ao Centro ou próximo a ele. Dentro do ônibus aproveito para revisar a leitura do Walkscapes, de Francesco Careri no capítulo que fala sobre a entropia, que é na verdade o motivo da minha visita ao centro de Taguatinga, procurar espaços que

produzem entropia. Fui ao Centro diversas vezes e até considero que o conheço bem. Percebo que estou prestes a chegar e que descerei do ônibus, tento traçar um roteiro turístico na cabeça, mas percebo que não sei exatamente para onde vou, e isso me deixa um pouco sem rumo.

Como posso conhecer o Centro e não saber onde há um espaço de entropia? viro a página e me deparo com a seguinte frase de Robert Smithson: “O que você pode encontrar em Passaic que não pode encontrar em Paris, Londres ou Roma? Procure-o sozinho” (Careri, 2013). Estou mais tranquilo, realmente, o que podemos encontrar em Passaic que não encontraremos em Paris, Londres, Roma ou em Taguatinga? Desço do ônibus.

Chego ao Centro e fico atento para não perder a parada, com a obra do túnel alguns pontos e linhas foram alterados. Avisto o Centro e penso em diversos lugares que posso andar, mas preciso manter o foco para não esquecer o motivo de estar aqui: fazer uma deriva em busca de espaços entrópicos. Ao descer na Praça do Relógio, no instante em que começo a caminhar em sua direção, percebo que não seria tão fácil como pensava. Começo a andar, atravesso a Praça do Relógio bem rápido, mesmo percebendo que seria um bom espaço para conversar sobre tempo, degradação e desordem, mas decido não ficar muito tempo ali. Atravesso a pista da Comercial Norte e vou em direção ao sebo Casarão dos Livros, meu lugar favorito nessa região, mas dessa vez não entro, paro na esquina e observo de um beco, no final fica a entrada bem discreta e sem movimento. Penso: como eu, criança, vinha aqui sozinho e sem medo, e hoje estou pensativo se passo pelo beco ou não? Não vou!



Figura 01 - Mapa caminhos da deriva; Arquivo pessoal
Legenda 1-A cidade profusa 2-A ilha

Continuo descendo a rua paralela à escola CEMEIT (Centro de Ensino Médio Escola Industrial de Taguatinga), há várias lanchonetes até chegar ao fim da escola. Após o limite da escola começam as lojas de equipamentos militares, não recorro de haver tantas lojas com esses produtos, por ser um mercado específico não há muitos atrativos por aqui e a rua fica vazia. Encontro um prédio de tijolinhos da empresa de telefonia, fico com bastante dúvida se está funcionando, pois não vejo nenhuma janela aberta, nem pessoas na frente da porta de entrada ou em volta. Mas havia um carro, somente um carro, estacionado na porta.

Mantenho o caminho, passo em frente ao Batalhão dos Bombeiros e da Polícia Militar, e entendo o porquê do vazio, não é um local muito interessante para estar só e nem seguro, é curioso sentir insegurança em frente ao batalhão da Polícia. O vazio e o silêncio transmitem a sensação de desconforto e apreensão, como se algo fosse acontecer a qualquer momento. Olho em volta a procura de alguém que esteja passando ou encostado no parapeito da varanda de algum prédio, mas nada é uma paisagem e me lembro de quando Smithson disse que Passaic parecia mais o futuro do que o próprio presente, de fato a visão é de um período que está por vir, ainda mais conhecendo a região e sabendo que ao virar a esquina todo esse futuro voltará ao presente. Dou a volta na quadra, estou do lado mais movimentado onde há mais comércio.



Figura 02 - Beco, Cidade Profusa; Arquivo Pessoal

Nessa rua acontece muita coisa ao mesmo tempo, é a representação do centro profuso das grandes cidades com sons, cores e cheiros. De modo intercalado existe a loja de esportes, os vendedores de ouro, o bicheiro do jogo do bicho, a loja de roupa, os pontos de prostituição, a loja que vende CDs e discos, os incensos e coisas espirituais, a loja de produtos para bebê, ou seja, uma cidade. O interessante é que essa área está a poucos metros da rua que eu estava anteriormente e é completamente diferente. Por mais que os espaços das cidades sejam geralmente pensados em espaços setorializados com funções predestinadas, o usual da ocupação da cidade é espontâneo e entrópico. Essa relação de espaços e configurações me lembrou de um trecho do livro Antropologia do espaço escrito pela socióloga Marion Segaud que afirma:

[...] a extensão do território, em escalas variadas, fica delimitada (zonas, bairros, entorno...), especializada e nomeada (espaço público/privado, de circulação/de estacionamento etc.), organizada (práticas proibidas/autorizadas...), regulada conforme os tipos de uso que nela se desenvolvem; esses processos acabam especializando o conjunto da existência social. A relação com o espaço se desenvolve em múltiplos lugares, que vão do local ao global por diferentes intermediários e respondem a códigos específicos. (Segaud 2016 p.22)

Estas setorizações proporcionam momentos específicos de usos e não usos, e junto ao tempo o desuso, sendo a base para a criação de espaços que produzem entropia. Penso sobre o caminho percorrido e recorro do livro que havia começado a ler recentemente de Richard Sennett - carne e pedra, em que o autor leva o leitor a refletir sobre a percepção de cada habitante como uma pessoa sensível ao local que está habitando. Ao pensar no livro e em uma situação em que eu precisaria guiar algum amigo/conhecido pelo centro de Taguatinga certamente lhe diria para não andar na rua dos batalhões e para ter cuidado com a bolsa ao virar a esquina da rua mais movimentada.

A ILHA

Estou do outro lado da Praça do Relógio, um pouco antes de chegar ao Alameda Shopping, o local é popularmente chamado de Centro, nele estão as lojas, as galerias, as lanchonetes, os bancos, os vendedores de rua com promoções de toucas e meias para o inverno, e as pessoas. Caminho em direção à galeria onde estão as lojas de instrumentos musicais, lembro de sempre ter dúvidas sobre a configuração deste local. Entre a banca de revista e o Banco do Brasil há um beco e só consigo ver uns grafites no paredão de um prédio abandonado.

Em algum momento chegarei à galeria das lojas de instrumentos, há uma pastelaria muito boa lá, está bem escondida nas partes menos visitadas do Centro. Antes de entrar no beco aproveito para tirar algumas fotos do movimento, não tenho muito receio de mexer no celular, sempre lembro dos textos de Jane Jacobs quando ela diz sobre as pessoas fazerem a segurança do local, onde há muita gente a própria população vigia, mas estou no centro e preciso tomar cuidado. No momento em que entro no beco a paisagem muda, o movimento do Centro com pessoas e carros se torna apenas um som, estou sozinho e me deparo com prédios pouco usados e/ou abandonados, implantados de forma a configurar um labirinto, formando praças no caminho.

Lembro de ter escutado minha mãe se referir a este espaço como 'uma ilha' e olhando bem ela tem razão. Está isolado e possui sua própria configuração, parece também com os buracos que Robert Smithson relata ao visitar os monumentos de Passaic. Por falar neles estou de frente para a minha 'ponte', uma bela fotografia estática que ao contrário da ponte de Passaic não está vazia, por ser um sábado, aqui está sempre vazio e hoje é sexta. Esse prédio foi mencionado no jornal local com o famoso nome 'Prédio do Medo', pois está inacabado e sendo utilizado como moradia e ponto de tráfico. Os prédios comerciais em volta não estão inacabados somente vazios. O interessante é que há vestígios de usos, placas de clínicas, academias, escritórios de advocacia tentaram implementar um campus da Escola Técnica de Brasília - ETB, mas por algum motivo foi malsucedido. Isso indica que em algum momento foi um local mais utilizado no dia a dia do Centro.

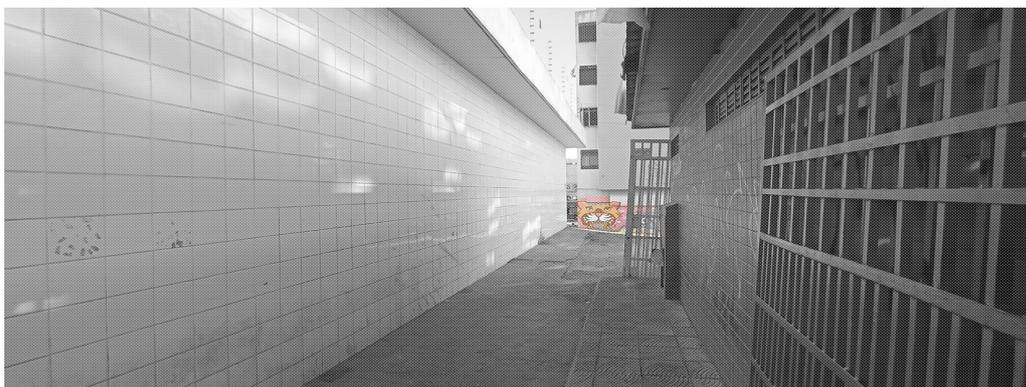


Figura 03 - O beco, A ilha; Arquivo Pessoal

Olho para o lado e percebo que há outra pessoa ‘turistando’ comigo. Era um homem com uma roupa toda colorida. Além dos grafites só ele tinha cor naquele local. Parecia que estávamos visitando o Museu Nacional ou a Catedral: andávamos um pouco e tirávamos uma foto, mais alguns passos e uma nova fotografia. Ele pediu para que eu tirasse uma foto sua e que enquadrasse o ‘Prédio do Medo’, as lojas fechadas e pichadas. A foto ficou muito boa. Perguntei o porquê ele estava ali e ele me disse que é um ambiente que já foi a casa dele, não exatamente a ‘ilha’, mas outro fragmento daquele espaço, ele gosta de andar e fotografar nesse local. E me deu uma dica; para eu ficar alerta com o celular, que ele não tinha este problema porque, como já morou e hoje trabalha na rua, já faz parte do local. Mesmo ele sendo argentino, estava pela primeira vez no Centro de Taguatinga, e eu, que sempre morei nessa região, éramos como turistas no local. Após essa conversa continuamos o nosso passeio turístico, aqui e acolá nos encontrando e desencontrando pelo labirinto. Acho a saída sem muita pretensão, mas estava lá a pastelaria escondida pelo labirinto do lado da galeria de instrumentos musicais.



Figura 04 - O turista, A ilha; Arquivo Pessoal

Peço um pastel e um café, sento-me para analisar tudo o que aconteceu: os caminhos, as paisagens, as conversas, as fotos, e lembro quando Koolhaas fala sobre os problemas do *espaço-lixo*, justamente por essas questões e como surgem é que fazem a cidade ser habitável, é o que faz a cidade ser o que ela é. E como é curioso, o labirinto que terminou em uma pastelaria possui habitantes diferentes; os moradores dos dois prédios residenciais no meio da ‘ilha’, os moradores de rua e a pessoas que estão cortando caminho para chegar em algum lugar, estas pessoas não interagem entre si, as relações na ‘ilha’ são restritas ao espaço e a entropia produzida.

Com essa reflexão lembro também do texto de Paola Berenstein no livro *A Estética da Ginga*, ela fala sobre esses espaços de fragmentos e a relação da sociedade. Sua análise sobre a desordem e o tempo também estão presentes nos textos de Careri, Smithson, Koolhaas e Blázquez. Finalizo a deriva pensando que espaços entrópicos, assim como *espaços-lixos* e conceitos de Certeau, possuem relação de mutualidades. A descontinuidade faz parte do contínuo, o desequilíbrio do equilíbrio, a desordem da ordem em conjunto com a transformação, tempo e degradação. Certeau diz que:

A fragmentação da sociedade contemporânea poderia ser analisada em sua dimensão temporal. Mudanças muito rápidas são impossíveis de serem concretizadas em tempo real, o que engendra defasagem, intervalo. A desordem aparente pode ser o resultado de uma ordem que muda rápido demais, e o desequilíbrio, o de um equilíbrio dinâmico. A desordem se resume numa ordem temporal que parece complexa, mas cuja complexidade - bem como a descontinuidade, uma continuidade com intervalos - pode ser observada nas mudanças contínuas. O movimento constante faz o fim permanecer indeterminado. O inacabado se impõe, a ordem é incompleta e mutável. É um movimento em potencial em direção à completude ou algo com incerteza de futuro e a sugestão de inúmeras possibilidades de prolongamento. O inacabado incita à exploração, à descoberta. (Certeau, 2001, p.43)



Figura 05 - Prédio do Medo, A ilha; Arquivo Pessoal



Figura 06 - Prédio do Medo e prédios com letreiros, A ilha; Arquivo Pessoal

CONCLUSÃO

Realizar reflexões sobre como nossas cidades foram construídas e se transformaram com o passar do tempo contribui para entendermos como é a dinâmica do habitar contemporâneo das nossas cidades. Essa análise pode ser perceptível por meio de uma escala de mapa ou registros fotográficos, mas iremos realmente compreender as necessidades e como os fragmentos das cidades se comportam num conjunto de outros espaços com suas particularidades se estivermos vivenciando como habitantes que somos, caminhando e percorrendo os espaços.

A pesquisa traz para um recorte de estudo mais tátil questões levantadas por autores questionadores do espaço. Essa proximidade permite que em novas pesquisas se realizem experimentos e proporcionem mais trocas com os habitantes da região. A entropia como produto da evolução estará presente cada vez mais nas nossas cidades, pode estar nos centros, nos percursos e em áreas periféricas, onde tiver um espaço construído pela sociedade e transformado pela ação do tempo e da degradação, ela estará lá.

REFERÊNCIAS

CARERI, Francesco. Walkscapes: O caminhar como prática estética. Translated by Frederico Bonaldo, Editora Gustavo Gili, 2013.

CERTEAU, Michel de. Invenção do cotidiano Vol. 1: Artes de fazer. Translated by Ephraim Ferreira Alves, Editora Vozes, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Editora Casa da Palavra, 2001.

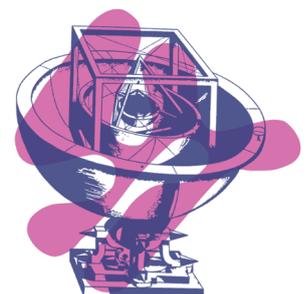
KOOLHAAS, Rem. Três textos sobre a cidade. Editorial Gustavo Gili, S.L., 2010.

MOYSÉS, Luiz Adir. Termodinâmica Teoria & Problemas. 1 ed., vol. 1, Rio de Janeiro, Livros Técnico e Científicos Editora S.A-LTC, 2007.

SEGAUD, Marion. Antropologia do espaço: Habitar, fundar, distribuir, transformar. Translated by Eric R.R. Heneault, Edições Sesc, 2016.

TEJEDOR Cabrera, Antonio, and Marta Molina Huelva, editors. IDA: advanced doctoral research in Architecture. Universidad, 2017.

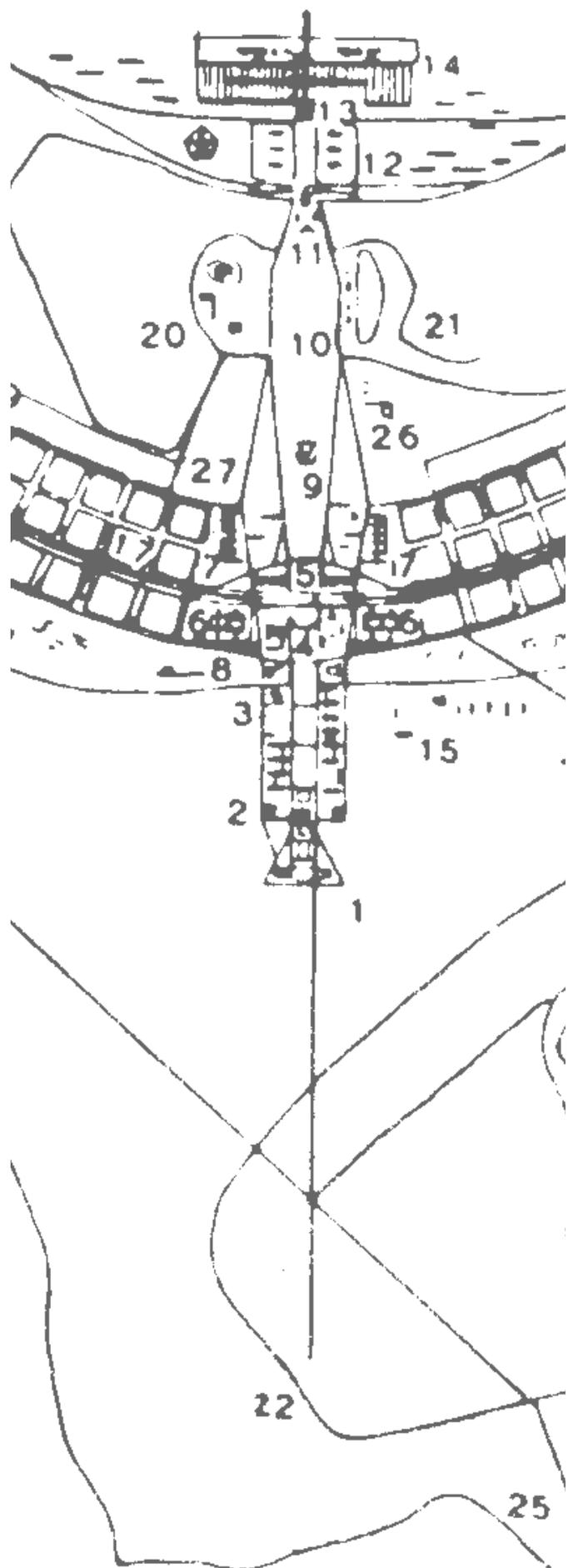
ZAMBONI, Ernesta. Representações do espaço: multidisciplinaridade na educação. Editora Autores Associados, 1996.



O RELATÓRIO DO PLANO PILOTO DE BRASÍLIA E O SEU CONTEXTO: O AUTOR LÚCIO COSTA E O CRIADOR JUSCELINO KUBITSCHKEK – UMA CRÍTICA INFERENCIAL

Lucas de Freitas Feijão 1
Rossana Delpino Sapena 2

1 Acadêmico(a) do curso de Mestrado da Centro de
Ensino Unificado de Brasília - CEUB
2 Professor orientador de Mestrado da Centro de
Ensino Unificado de Brasília - CEUB



INTRODUÇÃO

Neste artigo buscou-se fazer uma análise do projeto do Plano Piloto de Brasília proposto por Lúcio Costa à banca julgadora do concurso da Nova Capital. A análise parte de uma crítica inferencial baseada no que diz Baxandall. A partir do relatório do projeto apresentado por Lúcio Costa para a escolha do plano urbanístico da nova capital do Brasil, o presente artigo busca traçar pontos que ajudem a explicar um pouco sobre a vida dos criadores dessa cidade, Lúcio Costa e Juscelino Kubitschek, e o contexto daquela época, o movimento moderno e o rodoviarismo, além de traçar a conexão entre esses aspectos e o que isso impactou na concepção desse relatório e o que viria a ser construído na cidade.

O artigo começa traçando um panorama entre o surgimento da ideia de se construir a nova capital e a materialização desse feito por JK, buscando apresentar influências que seu fundador traria e que impactaria na criação da cidade. Em um segundo momento será feita uma análise de alguns dos 23 pontos que abrangem o Relatório do Plano Piloto para Brasília, não como uma análise ponto a ponto, mas uma visão mais abrangente de alguns aspectos que trazem influências mais claras de seu autor Lúcio Costa para a criação da cidade.

A IDEIA DE UM PLANO PILOTO PARA BRASÍLIA

Concebida como uma ideia desde os períodos coloniais, Brasília teve muitos pais, passou por muitas concepções e diversos nomes, foi fincada em diversos pontos do país ao longo dos anos, mas foi nos anos de 1950, especificamente em 1956 que Brasília finalmente passou a ser uma ideia propriamente materializável. A eleição de Juscelino Kubitschek foi o pontapé necessário para realizar os planos que vinham sendo desenhados e arrastados ao longo das últimas décadas, pelo menos desde o desenho do Quadrilátero Cruls em 1892 que definiria aproximadamente a atual localização do Distrito Federal. JK, como ficou conhecido, vinha de uma campanha que prometia colocar o Brasil nos eixos da modernidade, avançar 50 anos de desenvolvimento em apenas 5 anos de governo, montar o Brasil moderno, e Brasília seria uma ótima forma de demonstrar isso.

Seu período como prefeito de Belo Horizonte demonstrou sua ambição como um agente desenvolvedor de localidades. Seu projeto de expansão e urbanização da cidade com a criação do bairro da Pampulha parece ser, aos olhos de hoje, como um ensaio para o que iria propor anos depois com Brasília, podemos ver tudo lá: uma lagoa artificial, um traçado urbano moderno e voltado para o rodoviarismo, obras de Niemeyer esculpidas na paisagem, um grande espaço verde e, especialmente, uma enorme propaganda de seu viés desenvolvimentista. JK afirma que sua ideia realmente era fazer a cidade de Belo Horizonte entrar na era do carro, frear o crescimento desordenado a partir da concepção de um bairro planejado e criar um local com um propósito claro: turismo. Todos esses pontos se parecem muito, cada um à sua maneira, com o que propunha a própria cidade de Brasília: colocar o Brasil na era do automóvel, ordenar o crescimento do Brasil para o interior (com uma cidade devidamente planejada) e criar uma cidade com o claro objetivo de ser um monumento à república.

Após sua eleição Kubitschek logo iniciou os planos para a concepção e construção da futura nova capital. A política estava conturbada, o Brasil passava por um período de muitos sobressaltos políticos com as ameaças militares e por uma oposição ferrenha liderada por Carlos Lacerda, portanto o trabalho de JK não era fácil e

era uma ótima plataforma para possíveis desgastes políticos. O processo de criação do concurso do projeto piloto até a escolha do vencedor, passando para o início das construções e a inauguração foi sempre um período muito sensível para ele. A escolha viria a partir de uma decisão surpreendente do júri, o projeto vencedor seria aquele que, segundo Juscelino (2000, p.63) “era pobre na apresentação – desleixo aliado à pobreza do material –, mas havia grandeza na concepção” e esse projeto era os rabiscos e o texto de Lúcio Costa.

O PLANO PILOTO DE BRASÍLIA

O projeto do plano piloto de Brasília começa com uma série de rabiscos e desenhos que por pouco não passariam apenas de croquis ou de estudo preliminar, mas esses desenhos serviram muito mais de apoio àquele que seria o documento mais importante daquela ‘ideia’ que os jurados viram: o Relatório do Plano Piloto.

Composto por vinte e três pontos, esse relatório seria o responsável por traçar o Norte do projeto de Brasília: quais ideias seriam primordiais, quais parâmetros seriam essenciais e o que definiria o que é Brasília como um projeto único. Esse relatório foi proposto a partir da bagagem que Lúcio Costa carregara até aquele momento, sua história como arquiteto, como estudante, como viajante, as pessoas que conheceu, os lugares por onde passou, aquilo que amava e rejeitava.

Como ponto de partida para um maior entendimento de Brasília como uma obra de seu tempo e fruto de seu projetista, vamos passar por alguns itens de seu relatório e traçar um panorama daquilo que faz o Plano Piloto ser o que é.

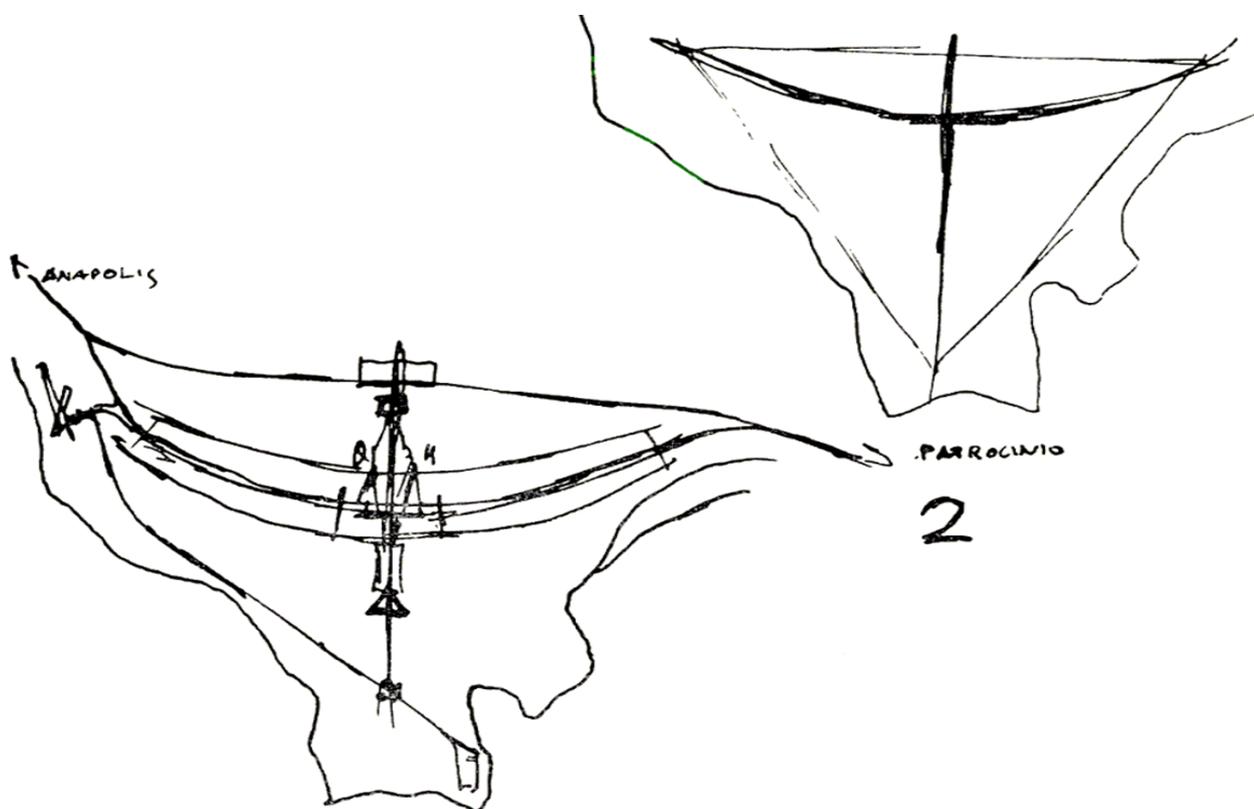


Figura 1. Croqui de Lúcio Costa demonstrando o início de seu plano. Disponível em: <http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio-Costa.shtml>. Acesso em: 28 de agosto de 2023.

O relatório do Plano Piloto começa explicando como se dá o início do traçado que faz surgir o desenho da cidade: “Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (Costa, 1957). Lúcio Costa demonstra em seu primeiro ponto o início de seu conceito: marcar no centro do Brasil um X que denota onde está começando a cidade, dois eixos que se cruzam, um dos mais antigos métodos de se começar uma ocupação.

Costa trabalhou por alguns anos no antigo SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), atual IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) como diretor. Não apenas isso, mas também atuou ativamente como arquiteto na preservação de patrimônios essencialmente coloniais. Sua paixão por essa arquitetura vem desde os tempos de estudante de arquitetura quando fez viagens para o interior de Minas Gerais e registrou as paisagens de cidades coloniais como Diamantina, com suas casas coloridas e traçado sinuoso que se encontrava numa grande igreja barroca. Seus estudos também acabaram por receber influência da arquitetura e urbanismo das colônias jesuítas do sul do Brasil devido ao período em que trabalhou no sítio preservado das ruínas de São Miguel. O sul do Brasil, especialmente a região missioneira, recebeu grande influência espanhola com suas vilas que nasciam a partir de um gride bem estruturado e centralizado numa praça com uma igreja.

Em ambos os casos, a união dos caminhos leva a um claro centro, nesses casos, um centro religioso por excelência, ainda que muitas vezes haveria nesse mesmo ponto a sede da governança local e outros prédios públicos. Brasília nasceria da união da religião, ‘o próprio sinal da cruz’ como diz Costa no relatório do Plano Piloto, mas também da marcação dessa centralidade que se irradia para os quatro cantos, formando uma cruz em que o centro seria, dessa vez, não uma igreja ou nem mesmo o poder público, mas a própria população. Ali no centro ele colocaria a rodoviária da cidade que receberia a população em trânsito de suas casas para o trabalho e os pontos de diversão e cultura como museu, teatro e centros de compras. O centro seria o grande motor da cidade.

Essa cruz arqueada para se adaptar ao terreno da melhor maneira receberia, então, as grandes avenidas que a estruturariam. A exigência de aplicar as técnicas rodoviárias, eliminação de cruzamentos, pensando na funcionalidade do sistema, evitar interrupções de trânsito, alto fluxo de veículos e o mínimo de interrupções necessárias. Uma cidade que estava nascendo diante de um mundo cada vez mais moderno e voltado agora para o forte fluxo de veículos individuais.

Antes as cidades possuíam vias que recebiam massas de pessoas caminhando em meio a carroças, bondes e poucos veículos automotores, ao longo do século XX essa visão foi se alterando com a criação das vias urbanas como vemos hoje, calçadas para pedestres nas laterais e um núcleo formado por uma via afundada por onde passavam os veículos em alta velocidade. Essas vias nasciam dentro do antigo sistema viário pensado para aquele antigo uso e, portanto, não tão eficiente para essa nova necessidade que surgia.



Figura 2. Modelo da Vila Radieuse, de Le Corbusier. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/787030/classicos-da-arquitetura-ville-radieuse-le-corbusier>. Acesso em: 28 de agosto de 2023.



Figura 3. Modelo Físico do Plano Piloto de Brasília, na imagem, um trecho da Asa Sul. Fonte: Acervo do Autor

Os Estados Unidos vinham como uma força motriz desse novo meio de transporte. Suas grandes cidades vinham investindo cada vez mais em grandes rodovias, viadutos e pontes que cortavam seus bairros, rios e parques. Era a própria feição do desenvolvimento, um país que se tornava cada vez mais rico e mais influente no mundo conseguia introjetar essa mentalidade com cada vez mais facilidade. O Brasil não poderia ficar para trás, JK vinha trazendo o *lobby* da indústria automobilística e Lúcio Costa não faria diferente em seu projeto.

Não apenas o mundo parecia buscar o carro como um símbolo do futuro, mas até mesmo o urbanismo moderno vinha há anos trazendo esse conceito como a solução urbana ideal do novo século. Le Corbusier, que trabalhou diretamente com Lúcio Costa em 1937 como consultor do projeto do Palácio Capanema, atual Ministério da Educação e Cultura (MEC), vinha com diversas propostas nesse sentido. Sua Vila Radieuse (Figura 1) pensava numa cidade cortada por grandes avenidas, ou poderíamos chamar de rodovias, que viam o carro como protagonista de uma cidade formada por poucos e imensos prédios espaçados.

Le Corbusier em sua passagem pelo Brasil também propôs ideias alucinantes usando o veículo como base para suas soluções. A paisagem do Rio de Janeiro sofre uma intervenção em seus croquis, ele some com toda a malha urbana e corta os morros e matas por um grande edifício com dezenas de metros de altura justapostos por uma rodovia, uma grande cidade-prédio linear sustentada por pilotis.

Costa não deixa de ser influenciado por seu contexto e por aqueles que lhe cercam e absorve essas práticas em seu desenho, fazendo de Brasília um conceito mais realista de uma cidade quase linear, em que um eixo horizontal receberia a malha residencial e um eixo vertical receberia a malha de comércio e serviços, além da estrutura de poder.

TIMES SQUARE, BASTILHA E BRASIL

Como dito anteriormente, no centro de Brasília e no cruzamento entre os dois eixos estaria a grande plataforma rodoviária e seu centro de compras e lazer. Esse centro buscava ter não apenas um grande fluxo de pessoas, mas uma vida urbana pujante, como ele afirma ao comparar o espaço a uma ‘mistura em termos adequados de Piccadilly Circus, Times Square e Champs Elysées’, esses espaços são conhecidos pelo grande fluxo de pessoas em passagem e permanência, com lojas, teatros e restaurantes, hoje também reconhecidos como óbvios pontos turísticos das cidades de Londres, Nova York e Paris.

Sua influência é óbvia, não apenas por serem grandes centros urbanos, mas também pela própria história de Lúcio Costa. Nascido na França morou em diversos países europeus, se formou e obteve uma bagagem cultural rica em referências estrangeiras. Após a formação viajou diversas vezes para o exterior, mas as viagens à Itália e França são especialmente importantes para sua formação profissional. Apesar de ter se rendido ao modernismo como parte de seu fluxo de trabalho e com diversos arquitetos brasileiros que trabalhavam com vertentes ainda embrionárias do movimento no Brasil, Lúcio um eclético por formação e colonial por paixão encontrou na Europa sua base teórica para o modernismo que praticaria dali em diante. Também foi assim que ele pôde colocar em contraponto as referências que vivenciava no Brasil com aquilo que conhecia na Europa e via como metas a se alcançar num bom urbanismo.



Figura 4. Vista da Praça dos 3 Poderes em um fim de semana.
Fonte: Acervo do Autor.

Não que Costa negue a típica cidade brasileira, tendo ele mencionado as vielas da rua do Ouvidor no Rio de Janeiro como referência para o setor cultural, mas sua busca por trazer o exemplo do norte global é bem proeminente. A Praça da Concórdia é lembrada como um exemplo para a Praça dos três Poderes (Figura 4) e os tais ‘malls dos ingleses’ são usados como exemplo para o Eixo Monumental, suas referências buscam a inspiração naquilo que a Europa produziu antigamente para criar uma cidade moderna no centro do Brasil. A inspiração aparece no texto apesar da concretização dessas ideias estarem muito longe do que se referenciava. É curioso pensar que essa cidade, capital de um Brasil moderno, que nasce de símbolos e conceitos tão presentes no Brasil se sustente com tantas referências estrangeiras, mas é uma boa demonstração da bagagem de vida que seu idealizador trazia ao escrever seu relatório para o concurso.

AS SUPERQUADRAS E A CIDADE JARDIM

Uma das maiores marcas de Brasília pode ser considerada, talvez apenas depois dos monumentos de Oscar Niemeyer, suas superquadras residenciais. Esses grandes quadriláteros compostos por alguns prédios de habitação multifamiliar e grande índice de arborização são facilmente reconhecíveis ao longo do Eixo Rodoviário por seus prédios em lâmina e com pouca diferença de fachada entre eles, sua composição cria um pano de fundo homogêneo pela cidade e atrai a curiosidade, o fascínio e até mesmo a inquietação de turistas e locais. Essa configuração é posta de forma bem clara em seu relatório:

Quanto ao problema residencial, ocorreu a solução de criar-se uma sequência contínua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada, [...] com chão gramado e uma cortina suplementar intermitente de arbustos e folhagens, a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador [...].

Disposição que apresenta a dupla vantagem de garantir a ordenação urbanística mesmo quando varie a densidade, categoria, padrão ou qualidade arquitetônica dos edifícios, e de oferecer aos moradores extensas faixas sombreadas para passeio e lazer, independentemente das áreas livres previstas no interior das próprias quadras.

Dentro destas “superquadras” os blocos residenciais podem da maneira mais variada, obedecendo, porém a dois princípios gerais: gabarito máximo uniforme, talvez seis pavimentos e pilotis, e separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres, mormente o acesso à escola primária e às comodidades existentes no interior de cada quadra.

[...] Na confluência das quatro quadras localizou-se a igreja do bairro, e aos fundos dela as escolas secundárias, ao passo que na parte da faixa de serviço fronteira à rodovia se previu o cinema a fim de torná-lo acessível a quem proceda de outros bairros, ficando a extensa área livre intermediária destinada ao clube da juventude, com campo de jogos e recreio. (Costa, 1957)

Esse grande texto, aqui editado para ter mais objetividade, trata exatamente das regras que buscam criar essa feição para a área residencial de Brasília, um conjunto de direções que retomam a experiência de Lúcio Costa. Suas passagens pela França o fizeram ter uma grande aproximação ao conceito de Cidade Jardim, muito presente na Paris de Haussmann com seus grandes bulevares arborizados nas praças e parques que entremeiam a cidade. A cidade jardim também era uma fonte de inspiração de muitos urbanistas, como até mesmo Le Corbusier que via a cidade medieval como opressora ao não dar espaço à natureza, preferindo ele a construção isolada em meio a grandes espaços verdes.



Figura 5. Vista de prédio da Superquadra 308 Sul, projetada por Lúcio Costa com paisagismo de Burle Marx. Fonte: Acervo do Autor.

A busca por uma maior arborização de Brasília caminhava junto do que se preconizava o movimento moderno, mas também vinha com aquilo que Lúcio Costa mesmo via e percebia como mais agradável diante da realidade das cidades brasileiras densamente povoadas em seus centros urbanos. No entanto, chama muita atenção sua afirmativa de querer definir em seu relatório o tamanho máximo de seus prédios residenciais, preconizando desde o princípio que não deveriam passar de seis pavimentos acima do térreo, isso o diferenciava dos muitos projetos que concorriam com ele para a escolha do Plano Piloto de Brasília (projetos que previam prédios de dezenas de andares) ou com as ideias mais ousadas feitas por modernista como Corbusier e sua Vila Radieuse.

Os seis pavimentos, curiosamente, são a média da altura dos prédios de Paris, a Paris de Haussmann que Lúcio Costa vivenciou por diversas vezes. Essa mesma cidade que possui uma arquitetura extremamente uniforme e que serve quase como um pano de fundo homogêneo para a vida urbana. Não que Paris e Brasília cheguem a ser similares ou até comparáveis em suas construções, mas Lúcio Costa recebeu a influência de uma arquitetura altamente regrada como a de Paris na hora de propor as regras de sua Brasília.

Costa também afirma que esses seis pavimentos seriam a altura máxima possível-para que uma mãe pudesse chamar por seu filho que estivesse brincando no térreo e ser ouvida, o que de fato ocorria com certa facilidade e alguns gritos de minha mãe. Esses prédios possuem uma certa rigidez no seu tamanho, mas nunca foi exigência de Lúcio tornar sua forma rígida, assim como aconteceu com Paris. A arquitetura dos prédios de Brasília acabou sendo muito mais uma obra do sucesso dos primeiros modelos então projetados por ele e Niemeyer nas Superquadras modelo, sendo esse molde copiado por quase toda a extensão das Asas Sul e Norte.

CONCLUSÃO

Esse estudo permitiu verificar que Brasília, especialmente seu relatório como base essencial do projeto vencedor do concurso do Plano Piloto de Brasília, é fruto de um contexto. Não apenas a cidade é claramente obra de toda uma discussão modernista que vinha acontecendo nas décadas anteriores e que culminavam ali como a maior obra urbana desse movimento, mas também é fruto de todo um contexto em que se encontrava seu autor.

Lúcio Costa produziu um relatório que, em diversos dos seus vinte e três pontos, demonstra carregar uma bagagem cultural e de vivência que o influenciava até ali. Sua história como um viajante por diversas cidades, a proximidade com figuras importantes da arquitetura e do movimento moderno, o trabalho como arquiteto e outros cargos são visíveis em seu relatório, não como um resumo de sua vida, mas com pontos que esclarecem sua trajetória. A cidade não era apenas um mero desenho, mas um projeto que carregava a visão de mundo que Costa acreditava e propunha como uma solução para a cidade do futuro e que carregaria também um Brasil do passado e uma influência globalista.

Brasília não é apenas filha de seu urbanista, mas também daquele político que a permitiu nascer como um projeto de vaidade e uma marca política para cravar seu nome na história do país. Juscelino Kubitschek também demonstrou exercer sua influência naquilo que marcaria a cidade e seu surgimento, tanto naquele que foi o momento da concepção da nova cidade e a escolha do seu projeto, até mesmo a sua

bagagem política e seu contato durante os anos como prefeito de Belo Horizonte.

Essas influências e referências explicam seus autores, mas também a cidade com suas qualidades e defeitos frutos de um tempo e de um mundo a sua volta. A análise por meio de uma crítica inferencial permite, portanto, que através do estudo do Relatório do Plano Piloto de Brasília seja possível avaliar não apenas o desenho e o texto descrito, mas também identificar quais elementos ali contidos possuem uma história por trás, contada a partir da biografia de seus autores.

REFERÊNCIAS

BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA, Lúcio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lúcio. Relatório do Projeto do Plano Piloto para Brasília. Rio de Janeiro, 1957. Disponível em: <<http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio-Costa.shtml>>

DEBRET, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1978, 2v.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

HOSLTON, James. A Cidade Modernista. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

KUBITSCHEK, Juscelino. Por que construí Brasília. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

MARTINS, Luiz Renato. Pampulha e Brasília, ou as longas raízes do formalismo no Brasil. Crítica Marxista. Campinas: UNICAMP, nº 33, p. 105-114, 2011.

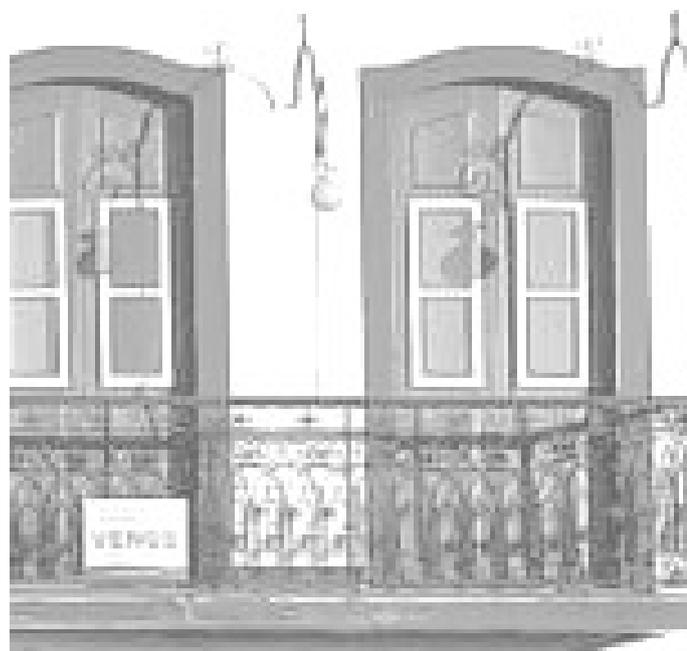
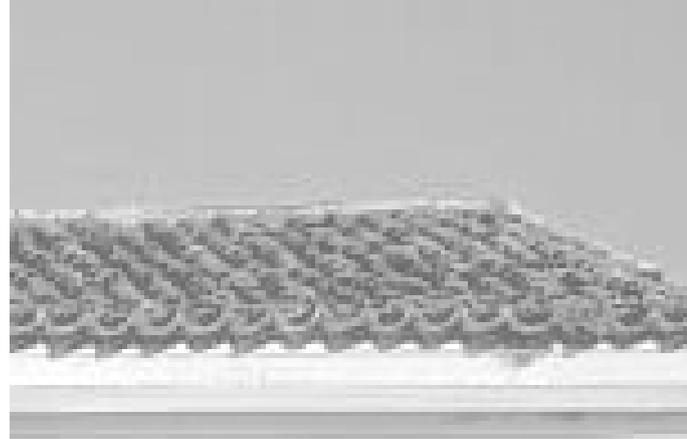
RABELO, Clevio D.N. Á imagem da tradição: uma reflexão acerca da arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.



CASA E HISTÓRIA: COMPARANDO A ARQUITETURA RESIDENCIAL NO LITORAL E NO INTERIOR DO BRASIL COLONIAL

Saulo Nunes de Oliveira 1
Rossana Delpino Sapena 2

1 Acadêmico(a) do curso de Mestrado da Centro de
Ensino Unificado de Brasília - CEUB
2 Professor orientador de Mestrado da Centro de
Ensino Unificado de Brasília - CEUB



INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo realizar uma análise comparativa das características arquitetônicas e históricas, identificar simetrias e explorar a diversidade da arquitetura ao longo de quase três séculos da história do Brasil. Investigaremos os sistemas construtivos variados e as estratégias empregadas, buscando compreender os padrões socioeconômicos que moldaram o vasto patrimônio arquitetônico do país.

O estilo arquitetônico brasileiro é secular e regido por uma variedade de expressões que margeiam características arquitetônicas euro-asiáticas, africanas e até locais. Sendo assim, este artigo se compromete a fazer um balanço historiográfico da arquitetura brasileira em seus primeiros séculos (séc. XV, XVI e XVII) de existência, a fim de demonstrar com uma bagagem bibliográfica concisa as características que evidenciam a mescla de padrões vigentes naqueles momentos.

Sendo assim, quando se contrapõe características sociais, econômicas, e expressões arquitetônicas, mesmo que de uma forma intuitiva ou repetitiva ao executado na península ibérica, nota-se a variabilidade de expressões encontradas no Brasil colonial. Pela forma construtiva, materiais de construção, clima, necessidades e adaptações, a arquitetura brasileira expressa sua imensidão e imersão de pura cultura e história. Por conseguinte, esse artigo expressará um vislumbre desse rico universo cultural e entendimento das construções, como elas foram feitas e usufruídas no período colonial.

CARACTERÍSTICAS SOCIOECONÔMICAS

O Brasil, do final do séc. XV e início do séc. XVI, constituía uma realidade de constante transformação na fundação de um enorme número de novos assentamentos com claro objetivo de povoamento e dominação do território. Os portugueses estavam claramente tomados pela forte necessidade de expandir suas fronteiras perante as constantes invasões de diversas outras potenciais metrópoles, como os franceses e holandeses. Desde o princípio a sociedade portuguesa implantou e aplicou um processo de aculturação de povos nativos e de imigrantes menos afortunados. Obviamente, a classe trabalhadora da época se caracterizava pela escravidão e controle dos povos originários.

As primeiras explorações deste sertão tiveram principalmente o caráter de ‘entradas’, em busca de outro e pedras preciosas, de exploração ou de procura de mão de obra indígena, enquanto se extinguiu a do litoral. [...] A entrada, composta por 12 homens brancos e muitos índios, entrou por 350 léguas terra adentro internando-se, através do vale do Jequitinhonha, [...]. (Pompa, 2001, p. 203)

Esta citação exemplifica a experiência que consumia aqueles ao adentrar e ‘invadir’ o território nativo com a finalidade da busca pela ocupação. O Brasil era composto por imenso território, mesmo tratando-se apenas das regiões litorâneas. Os núcleos administrativos das províncias sempre estiveram em constante atrito territorial e de influência com tribos indígenas que ali, por vezes, aliavam-se ou guerreavam entre si e contra os próprios portugueses, visto sua constante fome expansionista.

A sociedade, assim como a europeia, era fortemente hierarquizada pelos portugueses e seus herdeiros designados pela corte portuguesa para dirigir o novo mundo, e também pela população média e escravizada. Com o passar dos séculos tais classes hie-

rárquicas ficaram apenas mais evidentes com o advento do tráfico negroiro.

ARQUITETURA URBANA DO LITORAL

O período compreendido como Brasil colônia marca os sécs. XVI e o início do séc. XIX. Compreende-se o marco exploratório a partir do momento em que os portugueses adentram o litoral e imperam o sistema colonial, inicialmente com a instalação das capitanias hereditárias. Na arquitetura e urbanismo esse processo exploratório foi o causador de uma série de padrões que modelaram, ao longo dos séculos, a arquitetura nas cidades do Brasil. De acordo com Matos (2022), caracteriza a existências de duas tipologias nos perímetros urbanos, “as casas térreas em piso batido e sobrados com piso em assoalho”. Além disso, as construções eram organizadas “sem recuos laterais e no limite das ruas” (Matos,2022).

As principais características urbanas das fachadas do estilo colonial são: as colunase janelas, a simetria, o telhado, a utilização das cores e os azulejos portugueses. E nesse espírito a autora Matos (2022) define aquelas características da seguinte forma:

As colunas possibilitavam a sustentação do telhado, criando uma varanda no térreo em frente à casa, ou sustentando a varanda ou o pavimento acima. [...] Geralmente em madeira e em estilo veneziano, as janelas eram usadas em grande número para melhor ventilação e insolação dos ambientes. [...] Era a porta principal que definia a simetria, com elementos repetidos fielmente. Em algumas fachadas, é possível ver o ritmo, ou seja, a repetição de elementos, que também aparecerá nos demais pavimentos. [...] Feito em telhas de barro, o telhado das casas coloniais tinha um desenho com diversas quedas de água, dando volume à construção. Assim, o sistema resolvia sozinho o problema de escoamento da água de maneira rápida. [...] As casas são geralmente pintadas de duas cores ou mais, as casas coloridas faziam parte da cultura portuguesa e foi inserida na arquitetura brasileira. [...] (Matos 2022, p.58)

Ou seja, para o Brasil foi transportado o mesmo gosto, a mesma técnica e os mesmos materiais de Portugal. Ainda sobre as características dos azulejos, Matos (2022) explana que devido ao clima quente e úmido do litoral brasileiro concomitante à carência de materiais para acabamento externo das fachadas, os menos ornamentados, se comparado aos praticados na metrópole, ajudavam na conservação e enfeite das fachadas residenciais em volta das igrejas. A aristocracia urbana da época, muitas vezes, replicava o estilo construtivo europeu, e quase sempre, importando os próprios materiais de construção da península ibérica, como o sistema estrutural e os arranjos nos partidos arquitetônicos.

ARQUITETURA ESPARSA RUMO AO INTERIOR

A respeito da busca pela expansão mercantil da América colonial, o homem branco passou para a exploração econômica e extrativista de terras potencialmente agricultáveis fora do perímetro litorâneo e urbano. Assim, a criação das fazendas coloniais e do latifúndio escravista foi estabelecida em toda a América, e em seguida outras regiões do mundo colonial incrementaram o sistema das plantações com monocultura.

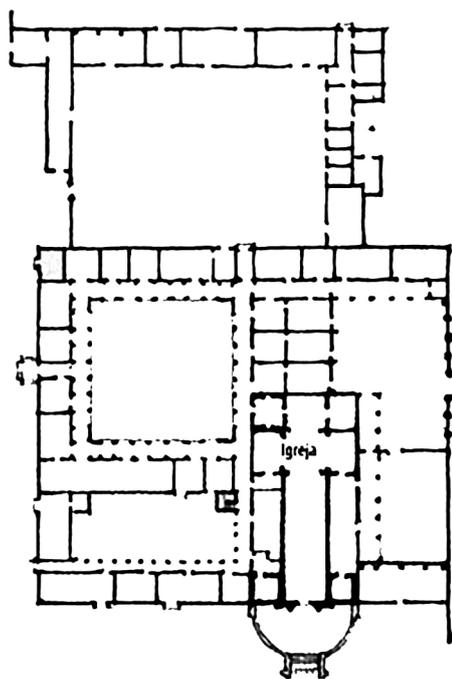


Figura 1: Planta de uma casa de fazenda colonial brasileira, Santa Catarina. Fonte: Acervo de CHING, Francis D. K. História Global da Arquitetura. /p. 571.



Figura 2: Planta de uma casa de fazenda colonial brasileira, Santa Catarina. Disponível em: Acervo de CHING, Francis D. K. História Global da Arquitetura. /p. 571.

No caso brasileiro “o desenvolvimento das plantações de açúcar e café resultou, já no séc. XVII, na proliferação de fazendas no nordeste do país” (Ching; Jarzombek; Prakash, 2007). Segundo os autores, a alta taxa de mortalidade da população nativa estimulou a procura de escravos africanos. A mão de obra barata criou outro mercado de exploração, o tráfico negreiro. E com isso, mais de 3 milhões de escravos foram trazidos para o país. Dessa forma, surgiu um novo volume no complexo latifundiário colonial, a senzala. De acordo com Ching; Jarzombek; Prakash:

A senzala, um alojamento dividido em pequenos espaços que abrigavam os escravos e suas famílias. O centro simbólico e econômico das fazendas eram um grande pátio onde se secava o café. A casa grande se localizava em um lado dessa área, em geral posicionada sobre uma base mais alta, de onde era possível divisar toda a área. (Ching; Jarzombek; Prakash, 2007, p. 571)

Um exemplo de arquitetura de fazenda colonial está expresso nas figuras 1 e 2. Segundo Azevedo (2021), a moradia dos escravos nos engenhos da Bahia se concentravam em dois tipos: “casebres isolados, com paredes de pau a pique, recobertos de palha; e conjuntos de moradia em linha, formando unidades recobertas por um único telhado, conhecidos como senzalas”. A respeito da origem da expressão senzala, a autora citada acima afirma:

A expressão “senzala” é de origem quimbundo. Antônio Geraldo Cunha, em seu Dicionário etimológico, dá como origem mais remota do termo o léxico “as mala”, que significa “povoação”. O termo já aparece no português do século XVII como “sanzala” e “senzala” no XVIII. 125 Esse termo foi, ao longo do tempo, sendo utilizado de diferentes formas. Servia para definir a habitação escrava do tipo choupana ou

uma construção linear formada pela conjugação de várias unidades de habitação. Podia ainda denominar apenas uma unidade de habitação desse conjunto. [...] Entre os autores brasileiros que se ocupam do assunto, o pensamento corrente é de que a moradia dos escravos nos engenhos brasileiros, uma construção precária, mal iluminada, piso de terra, com área mínima e superpovoada, refletia apenas o descuido e o tratamento subumano dispensado pelos senhores de engenhos aos escravos. (Azevedo, 2021, p. 382-383)



Figuras 3 e 4: Senzalas isoladas de matriz. Fonte: Acervo de Gilberto Ferrez.

Para ilustrar algumas senzalas verifique a figura 3. As senzalas conservaram sua configuração ao longo dos séculos com pequenas variações apenas na presença de porta e janela, precedidas ou não por varandas e corredores mantidas por esteios de madeira ou colunas de alvenaria. A expressão ‘senzala’ não dizia respeito inevitavelmente a uma tipologia arquitetônica, era utilizada para designar uma unidade habitacional, como uma construção com várias unidades ou apenas um local onde moravam os escravos. A respeito da vedação, Azevedo (2021) explica:

Para efeito de avaliação, “senzala” indicava usualmente uma unidade domiciliar, mas, em alguns casos, como nos engenhos Areia e Camboatá, designava um conjunto de moradas sob o mesmo teto. Pelo valor de sua avaliação e população escrava, é provável que o mesmo ocorria nos engenhos Atebaide e Novo. Construtivamente, essas senzalas eram constituídas, geralmente, de uma estrutura de esteios de madeira fechadas por uma malha de varas tapadas de barro, podendo ser recobertas por palha ou telha. As de telhas eram consideradas de

melhor qualidade e valor. As senzalas variavam ligeiramente de tamanho. Exibimos a seguir um quadro resumo da ocorrência de senzalas de Santo Amaro segundo os inventários de seus donos. (Azevedo 2021, p. 390)

O engenho de açúcar era formado pela casa-grande, capela, fábrica e senzala, isso representa as relações de produção do açúcar. Os materiais utilizados em cada um desses prédios refletiam a hierarquia social dessa sociedade. A casa grande e a capela eram erguidas por especialistas com materiais nobres como pedra e cal, por outro lado, a senzala era fabricada com materiais precários como terra, madeira, cipó e palha.

A casa grande de engenho que teve início no século XVI no Brasil não foi uma cópia das casas portuguesas e sim uma construção nova que tinha a ver com o ambiente físico e a fase do imperialismo português: “sua atividade agrária e sedentária nos trópicos; seu patriarcalismo rural e escravocrata” (Azevedo, 2021). A arquitetura da casa grande foi adequada às condições físicas do Brasil, além disso a casa grande era construída para obter um equilíbrio entre as necessidades da família do senhor de engenho e as condições do ambiente, clima e materiais.

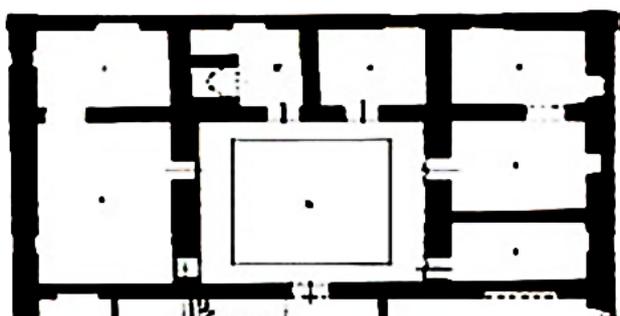
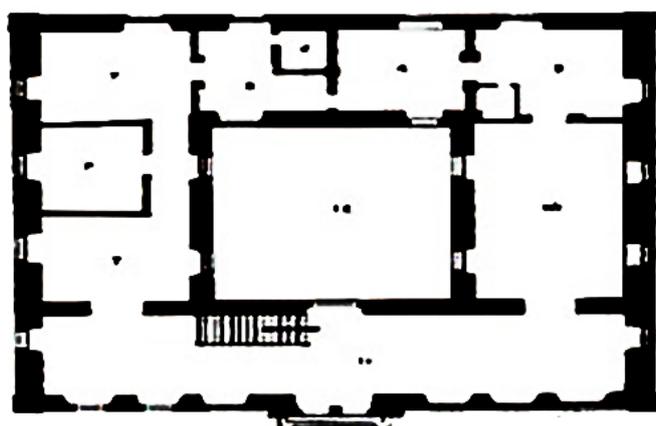


Figura 7: Casa grande que pertenceu ao engenho de João Rodrigues Adorno, em Cachoeira. Disponível em: AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. Açúcar amargo: arquitetura e arqueologia industrial do século XVI ao XIX. SciELO - EDUFBA.



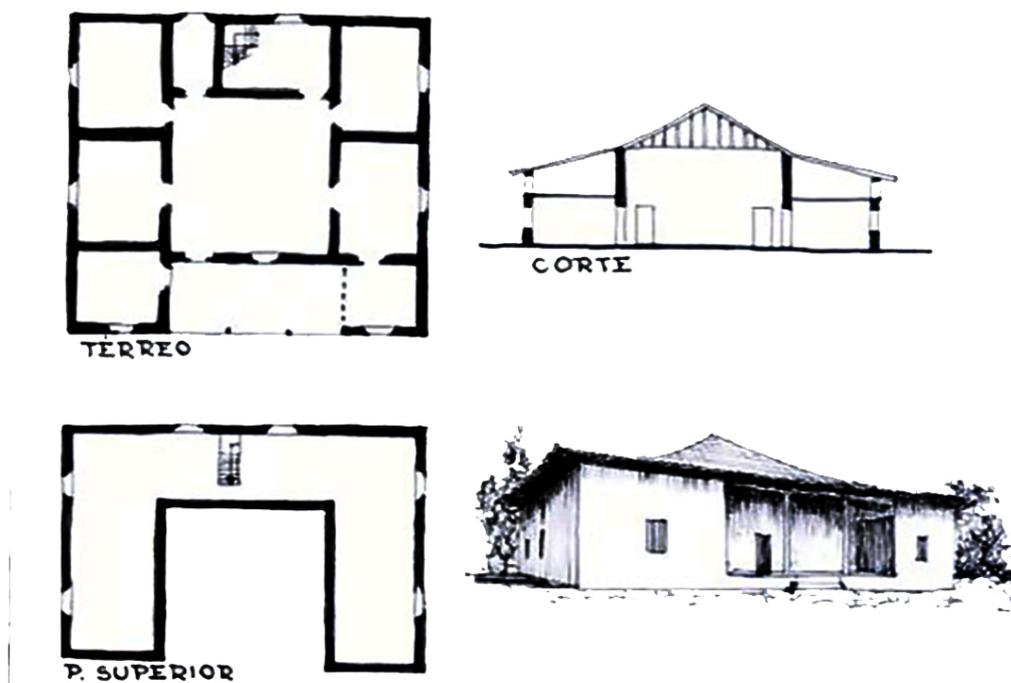
Figura 5: Pintura de Franz Post, na qual se veem as casas do tipo mais corrente, capela com copiar e coro elevado e fábrica do tipo arqueado. Catalogadas por Souza Leão sob os nº 69 e



Figura 6: Pintura de Franz Post, na qual se veem as casas do tipo mais corrente, capela com copiar e coro elevado e fábrica do tipo arqueado. Catalogadas por Souza Leão sob os nº 69 e 34

A respeito da hierarquização das construções, as casas-grandes ficavam um pouco distantes das demais construções para que o senhor de engenho tivesse mais controle sobre sua propriedade e reafirmasse sua autoridade. A capela era sempre dependente da casa-grande, normalmente ficava ao lado ou um pouco acima como uma espécie de símbolo a ser reverenciado. A localização estratégica de algumas construções na fazenda colonial serviam para controle social do engenho. Sobre a estrutura social das construções, Azevedo elucida:

A partir da análise feita, conclui-se que, embora existissem algumas vinculações entre os vários edifícios que compunham o engenho, como os binômios casa-grande/ capela e fábrica/ casa de purgar, não existia um modelo planimétrico rígido. O zoneamento, refletindo a estrutura social, é bem mais vertical: casa-grande e capela no alto, instalações fabris e moradas de trabalhadores na parte baixa. Esse esquema se manteve durante todo o período colonial [...] A prevalência desse esquema pode ser atribuída a razões de segurança dos engenhos, da estratificação social, entre outros aspectos. (Azevedo 2021, p. 112)



Figuras 8 e 9: Planta baixa para fim ilustrativo e comparativo para auxiliar a compreensão. Disponível em: WEIMER, G. A Casa do Bandeirante: Uma Revisão de suas Origens. Porto Alegre, p 89-104. 2015. Acessado em: 28 jun. 2023, às 22:30

A respeito das habitações é importante ressaltar que dentro do espaço do engenho e das fazendas podiam coexistir várias residências. Muitas vezes as relações conservadas entre os chefes dos domicílios eram administradas pelo mercado por meio de escrituras públicas ou dadas pelos costumes, como por exemplo, no caso de morador de genro ou ex-escravo do dono das terras (Fragoso; Monteiro, 2017).

Para falar sobre o período colonial é importante citar a casa do bandeirante, ela teve origem em Portugal e contou com influências da arquitetura indígena e africana,

berbere e germânica. Alguns elementos de construções singulares em São Paulo chamaram a atenção de pesquisadores, porém a carência de dados fez com que algumas informações tivessem que ser buscadas na literatura portuguesa. A respeito do tema das casas bandeirantes, Weimer elucida:

São Paulo executou um papel secundário na política e economia brasileira durante o período colonial e somente no Segundo Império começou a assumir uma presença mais relevante no cenário nacional na medida em que o café começou a migrar do Vale do Paraíba para o planalto paulista. Após a I Guerra Mundial, São Paulo passou a assumir a liderança da economia nacional. Para celebrar este desempenho, as celebrações do quarto centenário de fundação da cidade de São Paulo serviram para ostentar a marcante presença do Estado no cenário nacional. Dentro deste cenário, o passado de marginalidade passou a ser revisto e a figura do bandeirante desbravador dos sertões e alargador das fronteiras nacionais passou a ser apresentado como um herói da consolidação da nacionalidade brasileira. Se estas atividades resultaram em amplo genocídio das populações nativas e se a consolidação das fronteiras brasileiras foi o resultado de uma bem urdida trama montada pela administração do Marquês do Pombal, estes fatos foram relegados a um plano secundário à custa de uma glorificação da figura do bandeirante. (Weimer 2015, p. 91)

As casas bandeirantes possuíam diversas características, Weiner (2015) apresenta (figuras 8 e 9) os elementos de um caso modelo do sítio do Padre Inácio. A casa possui sala central, pé direito duplo com dois quartos de cada lado, na frente há uma varanda que dá acesso a um quarto de hóspedes e a uma capela. Existe uma única janela na sala. Existe muita especulação a respeito da origem “deste partido já que o mesmo não é encontrado em Portugal. Embora os partidos arquitetônicos no norte daquele país sejam diferentes dos das casas bandeiristas, é comum a presença de uma varanda com um compartimento fechados numa extremidade”(Weiner, 2015).

A localização da cozinha é muito diferente na casa bandeirista, fica do lado de fora da casa sob um telheiro, o que pode ser atribuído à tradição indígena. A casa bandeirista teve então diversas influências, ela foi o resultado de uma grande miscigenação das culturas fundamentais de nossa formação étnica, geralmente o peso maior é concedido aos indígenas, mas teve maior inclinação nas influências africanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arquitetura colonial brasileira, do final do séc. XV ao XVII, reflete a maneira intrínseca e as características socioeconômicas daquela época nas regiões litorâneas e no interior do país. As diferentes formas de ocupação do solo como os latifúndios e a arquitetura bandeirante foi desenvolvendo-se de forma quase vernacular, utilizando estratégias construtivas conhecidas e adaptadas à realidade encontrada. Toda essa diversidade deixou marcas distintas na arquitetura colonial brasileira, revelando as adversidades enfrentadas e os critérios sociais que influenciaram sua concepção.

Ao longo desses séculos a arquitetura colonial litorânea brasileira ganhou forma e singularidade, adaptando-se às necessidades da época e ao contexto tropical do país. As construções eram influenciadas por elementos arquitetônicos europeus, principalmente portugueses, trazidos e adaptados ao ambiente local. Os edifícios co-

loniais litorâneos exibiam características com a utilização de materiais disponíveis na região, como a pedra e a madeira, além de técnicas construtivas específicas para enfrentar as condições climáticas e os desafios estruturais do ambiente tropical.

No interior a expressão arquitetônica apresentava uma dinâmica distinta. As fazendas escravocratas, em que a produção agrícola era baseada na exploração de mão de obra escrava, influenciaram diretamente a arquitetura dessas propriedades. Os casarões das fazendas eram construídos de forma imponente e refletiam o poder e a riqueza dos proprietários. Essas edificações geralmente seguiam padrões arquitetônicos mais simples com estruturas de taipa de pilão ou adobe, materiais disponíveis localmente. Os espaços internos eram organizados conforme a hierarquia social com áreas privadas reservadas aos proprietários e espaços de trabalho destinados aos escravos.

Outro aspecto importante da arquitetura colonial brasileira é a influência dos bandeirantes que desbravaram o interior do país em busca de riquezas minerais e expansão territorial. A arquitetura bandeirista caracterizou-se por construções rústicas e funcionais adaptadas às necessidades de exploração e defesa dos territórios conquistados. As vilas bandeiristas eram construídas em pontos estratégicos, geralmente próximas a rios ou trilhas, e contavam com igrejas, casas de moradia e estruturas defensivas. Essas edificações apresentavam elementos arquitetônicos simples com uso predominante de materiais como a taipa de pilão e a madeira.

As adversidades enfrentadas durante a colonização do Brasil, as condições climáticas desfavoráveis, a falta de recursos e a exploração intensiva de mão de obra escrava influenciaram diretamente a arquitetura colonial. As soluções arquitetônicas adotadas demonstram a capacidade de adaptação dos colonizadores às circunstâncias locais, combinando técnicas construtivas europeias com materiais e conhecimentos disponíveis na região.

Em suma, a arquitetura colonial brasileira é um reflexo das características socioeconômicas daquela época, tanto nas regiões litorâneas quanto no interior do país. Ela revela as adversidades enfrentadas durante a exploração do território, bem como os critérios sociais que moldaram sua concepção. A diversidade de estilos e técnicas presentes na arquitetura colonial brasileira evidencia a riqueza histórica e cultural do país, a forma de viver, as características sociais e as raízes culturais que se fazem presentes, por esses motivos, esse artigo faz-se importante para compreensão da tradição brasileira, a fim de instigar reflexões a respeito de nossa construção enquanto sociedade.

REFERÊNCIAS

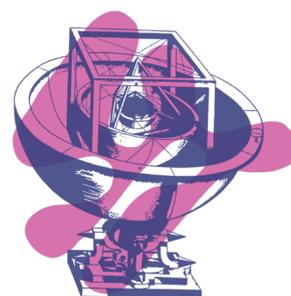
MATOS, Alana. História da Arquitetura: Características e estilos. Edição do Kindle, 2022

AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. Açúcar amargo: arquitetura e arqueologia industrial do século XVI ao XIX. SciELO - EDUFBA. Edição do Kindle, 2021

FRAGOSO, João; MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Um reino e suas repúblicas no atlântico: Comunicações políticas entre Portugal, Brasil e Angola nos séculos XVII e XVIII. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

POMPA, Maria Cristina. Religião como tradução: missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial. Campinas, SP, 2001. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/206724>. Acessado em: 29 jun. 2023, às 19:50.

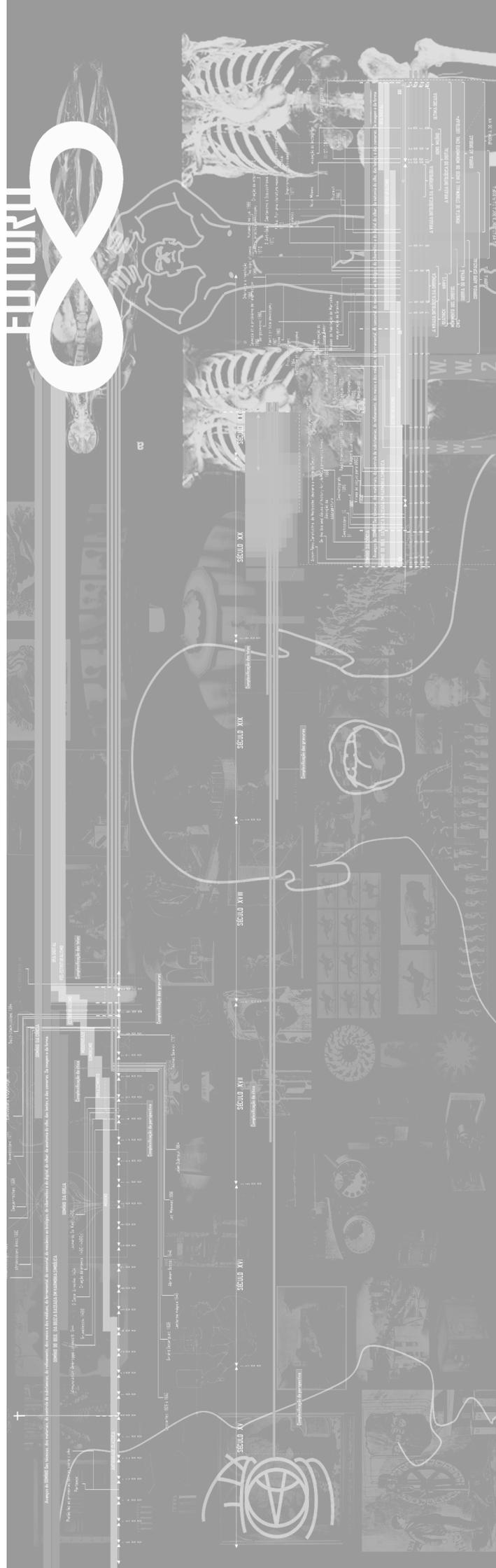
WEIMER, G. A Casa do Bandeirante: Uma Revisão de suas Origens. Porto Alegre, p 89-104. 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br//revistaihgrgs/article/view/60827>. Acessado em: 28 jun. 2023, às 22:30.



INTERFACES E INTERPRETAÇÕES ENTRE MAQUINAS, HOJE COMO PRODUÇÃO DIGITAL

Verli Vieira de Sousa Júnior 1
Rossana Delpino Sapena 2

1 Acadêmico(a) do curso de Mestrado da Centro de Ensino Unificado de Brasília - CEUB
2 Professor orientador de Mestrado da Centro de Ensino Unificado de Brasília - CEUB



INTRODUÇÃO

O texto é uma análise crítica da produção material de projetos de arquitetura sob a perspectiva da maquinação da realidade dentro do contexto pós-digital. Desde a contextualização histórica de produção projetual dos arquitetos até a digitalização do meio de produção surge a necessidade de adaptação das ferramentas projetuais dos profissionais. Analisam-se conceitos e abordagens filosóficas de diferentes campos do conhecimento dentro de uma perspectiva de desenvolvimento embasada na tecnologia e na importância do papel dessa tecnologia na realidade atual.

Conceitos como a ‘máquina’ e a ‘maquinação’ na filosofia política de Deleuze & Guattari, a ‘máquina de morar’ nas teorias arquitetônicas de Le Corbusier, e a ‘máquina’ no futurismo, as discordâncias entre essas definições tecnológicas em diferentes momentos históricos são analisadas, assim como suas implicações na nossa história recente. A conclusão destaca a persistência de certas características históricas no que tange à evolução e adaptação dos meios tecnológicos de produção da realidade. Abre-se espaço para interpretação atual dos termos mencionados anteriormente sob a luz de um conceito não necessariamente mais atual que os anteriores, mas que se destaca pela proximidade e relevância no contexto contemporâneo: a ‘interface’.

A MÁQUINA DE PRODUÇÃO DIGITAL

Ao discutirmos uma possível crítica a esse sistema neoliberal de exploração capitalista com base na produção da realidade que é influenciada não apenas pela realidade material, mas também pela virtualidade do digital, utilizando conceitos como máquinas, é coerente ter em mente a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Deleuze e Guattari criticam o modelo de sociedade disciplinar proposto por Michel Foucault, argumentando que a sociedade contemporânea está passando por uma transformação em direção a formas mais sutis de controle. A sociedade do controle permeia todos os aspectos da vida cotidiana por meio de redes de comunicação, tecnologia da informação, vigilância eletrônica e economia globalizada. Essa flexibilização dos sistemas de controle incentiva a adaptabilidade e a busca por identidade alimentada pela lógica do consumo, competição e individualização. Em uma sociedade que se sente um pouco mais livre da tutela disciplinar, mas que na verdade é sutilmente controlada ou mesmo programada por um algoritmo, um código, uma fórmula e um *script*.

Essas ideias se manifestam aqui em nossa análise da realidade do profissional de arquitetura atual, como recorrências ou mesmo recursividades nos sistemas de produção de projetos dos arquitetos. O uso de imagens super-realistas geradas pelos mesmos *softwares* que sistematizam de forma hegemônica a produção dos arquitetos e estudantes de arquitetura, manifestando uma estética padronizada que ‘certifica a qualidade da produção’. No entanto, essa certificação é, na verdade, uma superficialidade estética e não uma manifestação real da qualidade projetual da produção arquitetônica.

Deleuze e Guattari enfatizam a interconexão e a interdependência da produção, do consumo e registro, aqui, interpretado por nós como produto (de consumo) e posse (como registro), manifestando-se como certificação do produto ou como uma superficialidade estética que atende a modismos e certificações profissionais para justificar autoridade sobre a produção, ou uma flexibilização de padrões de qualidade

que deveriam ser controlados pelo Estado, mas que se dissolvem na entrega de produtos acelerado pelo ferramental digital no sistema capitalista digitalizado. Essas regulamentações têm o objetivo de prevenir fraudes e o uso de má-fé, porém, muitas vezes não conseguem acompanhar a flexibilidade proporcionada pelos novos sistemas de produção.

O posicionamento crítico de Deleuze-Guattari em relação ao capitalismo é diluído, extremamente complexificado e aprofundado ao longo de suas obras, principalmente em livros como *O Anti-Édipo* (1972) e *Mil Platôs* (1980). Porém, para a análise deste texto, no que diz respeito à produção, registro, consumo e certificação, talvez possa ser entendido a partir de algumas ideias-chave apresentadas em seu livro *O Anti-Édipo*.

Entretanto, a formalização conceitual que leva à crítica de Deleuze-Guattari no contexto da produção da realidade reside no uso de um conceito fundamentador do posicionamento crítico na ontologia desses teóricos e que percorre suas obras conjuntas. O conceito de Máquina:

“Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. [...] É assim que todos somos ‘*bri-coleurs*’; cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, sempre fluxos e cortes.” (Deleuze, G. & Guattari, F. 2010, p. 11)

Quando os filósofos utilizam o conceito de máquina como axioma na construção do mundo que estão propondo, não apenas como elemento ou substância, mas como o funcionamento geral do sistema de realidade proposto, trata-se de um posicionamento crítico em relação a uma postura específica de um período histórico que, na arquitetura, caracterizou-se como modernismo. Nesse período havia uma concepção do ser humano e de suas produções como máquinas que seguiam modelos idealistas de funcionamento, uma mentalidade herdada dos séculos XVIII e início do XIX. Enquanto para Deleuze-Guattari a produção viria a ser múltipla e interconectada com as demais nuances da vida, para seus predecessores parecia ser o oposto. As produções eram consideradas processos separados dos demais que deveriam ser categorizados e dissociados para alcançar uma maior eficiência. Essa mentalidade modernista ou talvez compreendida na filosofia como estruturalista seguia a premissa de que a produção é, por si só independente de demais aspectos da vida, e o mesmo seria válido para outras áreas e características do viver.

Alguns exemplos que demonstram de forma mais didática essa mentalidade são a máxima de Le Corbusier em seu livro *Por uma arquitetura* (1923):

“A casa é uma máquina de morar. Banhos, sol, água quente, água fria temperatura conforme a vontade, conservação de alimentos, higiene, beleza pela proporção. Uma poltrona é uma máquina de sentar etc.” (Corbusier, 2019 p.65).

Alguns arquitetos que seguiram o caminho modernista, como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Adolf Loos e Margarete Schütte-Lihotzky, demonstraram em al-

gumas de suas obras essa herança do final dos anos 1800 e início dos anos 1900, de separação entre função e sensibilidade ou subjetividade. Essa herança reflete um otimismo tecnocientífico que ainda necessitava amadurecer. Na Europa, que passou por um rápido avanço científico desde o século XVII e culminou em um espírito cientificista no crepúsculo da Primeira Guerra Mundial, prevaleceria esse espírito estruturalista por muito adiante com a busca por estruturas absolutas e ideias de funcionamento inflexíveis da realidade, representando supostos modelos (como o Modulor, o Maison Domino e os 5 pontos para uma arquitetura modelo de uma realidade futura, padronizadores da modernidade) de eficiência absoluta e pura. Uma pureza irreal, uma modularidade estatística que apaga a identidade, uma falácia posta à prova pela irregularidade humana em suas contradições e pluralidades. Outro exemplo desse otimismo tecnocientífico ou do espírito cientificista transumanista seria a abordagem do movimento futurista italiano em seu Manifesto Futurista (1909):

IV- Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia. (Marinetti,1909)

Também podemos usar como exemplo, especialmente a obra de Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidade no espaço* (1913), que retrata a forma humana se movendo em alta velocidade, transfigurada na capacidade da máquina moderna. O ser humano já não é mais humano, mas um modelo idealizado de máquina veloz. É um *Modulor* mecanizado em continuidade no espaço. Um espaço que ignora a transformação caótica do meio natural, pondo o ideal numa situação também ideal, um pedestal idealista marcado pelo iluminismo que dramatiza a cena como numa exibição que fixa o modelo em si mesmo e ignora o confronto com as realidades ocultadas nas sobras caóticas que o rodeiam cobrando adaptação e consciência.

Nesse mesmo cenário histórico europeu devastado por duas guerras quase consecutivas, em que os recursos se tornaram escassos, a eficiência cientificista justificava a massificação da produção da nova realidade, remodelando as manifestações materiais de acordo com novas estéticas e modelos de funcionamento impulsionados pela lógica fabril padronizada. A ‘máquina de morar’ em que a forma segue a função, e o modelo de cozinha *Frankfurt Kitchen* voltado unicamente para a eficiência de preparar o alimento e consumi-lo rapidamente, a fim de retornar ao trabalho, foram exemplos desse período. O ornamento era considerado um crime, sendo adotada uma forma idealmente simplificada, entregue rapidamente e com eficiência pela máquina industrial mecânica.

Esse período compreendido entre a primeira revolução industrial e meados dos anos 1900 é caracterizado pelo pensamento industrial, no qual a individualidade cede lugar a um modelo de homem mecanizado, como trabalhador padronizado, visando atender à eficiência exigida pela máquina do Estado e do mercado que o subjuga de forma disciplinadora.

Na perspectiva Deleuze-Guattariana, que passaram por esse período anteriormente mencionado, eles levam isso em consideração, porém, com a maturidade advinda de movimentos sociais e da luta pelo direito, não apenas do trabalhador moderno, mas do ser humano como um todo, do indivíduo com suas particularidades e subjetividades em toda a sua multiplicidade, diversidade e até mesmo loucuras. Po-

demos talvez chamar esse período de uma época que culmina para os autores com a revolta de março de 1968, representando uma consumação de uma virada ontológica fundamentada na diferença.

Tudo se torna máquina porque o pensamento industrial dessa cultura ocidental europeia reduziu tudo a máquinas mecânicas. Assim, Deleuze e Guattari consideram tudo como máquina, mas agora de forma orgânica, diversa e mutável, abrangendo o humano, o animal, o vegetal e o vivo. Para eles a máquina não representa o modelo ideal de uma casa em que a forma segue a função, nem o trabalhador padronizado e mecanizado em seus movimentos repetitivos e reprimidos. Seria então o contrário? Trata-se de uma casa em que a função permite se adaptar as formas necessárias, em que o modelo humano cede espaço para suas loucuras, peculiaridades e inventividades, ou reconhecimentos singulares da realidade e de como agir sobre ela. E torna-se mais flexível e orgânico ao invés de organicista¹, livre das escalas ideais e capaz de se adequar a múltiplas, diferentes e diversas individualidades? Talvez, a partir de meados dos anos 1970-1980, levando em conta muitas outras teorias e posicionamentos desses dois filósofos, tanto a casa quanto o ser humano se tornam nômades, *bricoleurs* ambulantes e desterritorializados, estruturas feitas de estruturas e capazes de se reestruturar. Mas a máquina de que tratamos aqui, em si, não seria nenhuma desses extremos. A máquina seria algo mais fundamental, um funcionamento, uma totalidade estruturante das partes de um todo. É um instrumento conceitual analítico da realidade e nunca uma metáfora.

Da crítica à mentalidade de um otimismo industrial e à lógica da máquina mecânica, a máquina de Deleuze-Guattari se apresenta como um modo de funcionamento, seja na manifestação material, seja na máquina-peito que se conecta à máquina-boca para alimentar a máquina-estômago, seja como um modelo que substitui

1 O termo “organicista” é interpretado aqui como uma postura filosófica estruturalista que presume funcionamentos organizacionais mecânicos, ideais, rígidos e prévios, desconsiderando a diversidade de possibilidades da imprevisibilidade. Originada no organicismo, essa concepção enxerga todos os funcionamentos do universo como sistemas orgânicos, organismos vivos passíveis de análise pela sistematização de padrões recorrentes na natureza, em uma escala cósmica. Com raízes platônicas, a ideia atravessa a lógica iluminista cartesiana, concebendo a organização do universo com base em máquinas mecânicas, alinhadas à tecnologia do período cientificista iluminista. Ressurgindo no idealismo de Kant, aproximando-se de noções de organismo, e mais adiante, implementada na modernidade arquitetônica com a ideia de organização baseada no positivismo, vinculado ao ideal de progresso científico, especialmente na lógica programática organizacional. O modernismo retoma a noção estruturalista de um fundamento prévio ideal de funcionamento da realidade como uma máquina mecânica organizada e ideal. A contraposição entre a postura organicista e uma postura orgânica está na base lógica pós-estruturalista, surgindo paralelamente ao desenvolvimento de teorias ecológicas e reafirmações da realidade biológica estabelecida pelos avanços científicos. Essas desconstruem dogmas e ligações a um idealismo mecânico. Esse período se alinha ao surgimento da teoria cibernética e das teorias dos sistemas, considerando o primado do caos nos funcionamentos emergentes das forças agindo sobre esses sistemas, em padrões cósmicos sobre o universo e a realidade material. Portanto, essas influências, juntamente com as casualidades dessas forças, suas origens e interações múltiplas e complexas de todas as relações possíveis, tornam esses sistemas dinâmicos e, se verdadeiramente orgânicos, mais próximos da realidade de organismos vivos. Eles podem, então, nascer, crescer, interagir entre si, influenciar uns aos outros, se parasitarem, multiplicarem-se, adaptarem-se, sofrerem mudanças e mutações, hibridizar, evoluir, morrer e até ressurgir em constante devir dessas variações complexas. Este “orgânico” necessariamente implica essa complexidade de um organismo vivo parte de um ou mais organismos e seus ecossistemas, ao contrário da simplificação redutiva de um mecanismo.

o subconsciente freudiano fundamentado no teatro de representações da realidade do indivíduo por um modelo baseado em uma fábrica de produção constante.

A produção é um estado constante do ser humano envolvendo a “produção de produções, de ações e de paixões; produções de registros, de distribuições e de marcações; produções de consumos, de volúpias, de angústias e de dores.” (Deleuze, G. & Guattari, F. 2010, p. 14) É a produção de vidas, identidades, ideias, lógicas, significados, sistemas, objetos, funcionamentos, projetos, espaços, arquiteturas, cidades, formas de ser e de estar etc.

A forma que essa máquina assume em nossa análise sobre o ferramental de produção do arquiteto é a forma de uma interface. O termo tornou-se popular a partir da década de 1960 após os primeiros avanços nas ciências da computação e teorias computacionais em 1950. As interfaces estão presentes em nosso entorno, tornando-se ferramentas essenciais na vida contemporânea. Os celulares, computadores, *tablets*, aplicativos e programas de computador são elementos essenciais em nossa cultura profissional.

Uma interface é um elemento que estabelece uma conexão física e/ou lógica entre dois sistemas ou partes de um sistema que não podem ser conectados diretamente. Pode ser uma área em que diferentes elementos interagem, como departamentos ou áreas científicas distintas. No contexto da informática uma interface é a fronteira compartilhada por dois dispositivos, sistemas ou programas que trocam dados e sinais. Também é o meio pelo qual o usuário interage com um programa ou sistema operacional como o DOS ou o Windows, e os sistemas de produção de projetos de arquitetura e *design* como CAD-CAM e BIM, ou os próprios *softwares* de produção de desenhos e representações, como AutoCAD, V-Ray, Lumion, entre muitos outros. Além disso, existem inúmeros *softwares* de análise de dados baseados em modelagem virtual da realidade e que podem ser associados aos mencionados anteriormente. Em termos geofísicos uma interface é a superfície que separa as camadas sísmicas da Terra, enquanto em física é a superfície que define a fronteira entre dois sistemas ou fases.

A palavra interface tem origem no termo inglês *interface*, alguns de seus primeiros usos foram datados por volta de 1960 por Herbert Marshall McLuhan em seu livro *The Gutenberg Galaxy*, para descrever o local de interação entre dois sistemas. No mesmo período Douglas Engelbart no projeto *Augmentation of Human Intellect* no *Augmentation Research Center* do *SRI International* em *Menlo Park, Califórnia*, desenvolveu o *oN-Line Sitemy* (NLS). Este computador incorporou um cursor acionado por mouse e várias janelas usadas para trabalhar em hipertexto. Engelbart foi inspirado, em parte, pela máquina de informação baseada em mesa *memex* sugerida por Vannevar Bush em 1945. Grande parte da pesquisa inicial foi baseada em como as crianças aprendem, o *design* foi baseado nas características infantis de coordenação olho-mão, em vez do uso de linguagens de comando, procedimentos definidos pelo usuário ou transformação automatizada de dados como posteriormente usados por profissionais adultos. Hoje, a interface física baseada em teclado, mouse, tela, fones de ouvido e microfones é a principal forma de integração entre o computador e o usuário, as múltiplas telas ou janelas funcionam como uma interface comunicacional baseada em visão, audição e tato. Os *softwares* e sistemas operacionais atuam como interfaces entre a informação e os dados computados ou interpretados pela máquina física, o *hardware*.

Desde então, o termo interface foi adotado na área da informática para se referir a um dispositivo ou programa que possibilita a comunicação entre o usuário e o computador, além de conectar dois ou mais dispositivos e programas, permitindo que eles operem em conjunto ou se comuniquem e operem entre si.

Mas essa noção da interface não se restringe ao mundo da informática, computação, robótica, *hardwares* ou dispositivos digitais e eletrônicos. Conforme mencionado anteriormente, uma interface é um elemento que estabelece uma conexão física e/ou lógica entre dois sistemas ou partes de um sistema que não podem ser conectados diretamente. Isso também se aplica à máquina conceitual adotada por Deleuze e Guattari. “Há interfaces por toda parte, sem qualquer metáfora”, como máquinas físicas, objetos carregados de significado ou lógica capazes de conectar ou interromper fluxos. Um exemplo disso é o mouse que permite ao usuário interagir com elementos ou funcionalidades específicas em sistemas e programas por meio de um espaço virtual em um computador. Ou mesmo o controle e funcionamento de um elemento ou objeto manifestado fisicamente na realidade como a ligação de uma turbina de um avião que movimenta o ar para o voo. Ou, de forma muito simples, um sistema puramente físico como um interruptor que liga uma lâmpada ao fechar um circuito através do movimento de um botão. Além disso, uma obra de arte pode ser uma interface artística que estabelece conexões subjetivas, sensoriais, sensíveis ou até mesmo físicas com o espectador/usuário.

Não devemos confundir a interface com um mecanismo, aparelho, *gadget* ou qualquer objeto físico em si. A interface é um conceito que está intrinsecamente ligado ao conceito de máquina Deleuze-Guattaria na, é um conjunto de funcionamento capaz de se conectar a outros conjuntos. No entanto, sua manifestação se aproxima mais quando se trata de uma ferramenta maquinaica no processo de produção da realidade. É um conceito que atribui a um determinado ser ou coisa, manifestação, virtualidade ou materialidade de um funcionamento, singulares ou múltiplos, proporcionando-os a possibilidade de produzir algo na realidade física ou virtual. É um dispositivo conceitual que define o funcionamento de algo, mas que pode se manifestar na realidade material. É uma verdadeira máquina ou maquinação em termos de funcionalidade.

CRÍTICA PELA INTERFACE

A interface, como uma evolução da noção de máquina como ferramenta abstrata de produção do arquiteto, é uma especulação conceitual que trazemos. Não a apresentamos como uma certeza, classificação teórica ou qualquer interpretação conceitual de natureza filosófica, em termos de rigor técnico e específico na análise dos pensadores que nos auxiliaram com suas teorias ao longo deste texto. Mas a apresentamos pura e simplesmente como uma especulação, um questionamento teórico sobre o papel desses conceitos em nossa realidade atual, com propósitos muito específicos.

Principalmente, questionamos qual é a verdadeira ferramenta de produção do arquiteto ou *designer* hoje. Essa ferramenta parece não ser mais apenas os lápis, canetas, pincéis, réguas ou prancheta de desenho, nem os materiais utilizados na produção de imagens, modelos físicos ou maquetes, de forma mais artesanal ou manual. Ao mesmo tempo, também não são apenas os *softwares* de computação, que geram desenhos, imagens, vídeos, modelos virtuais e análises computacionais. A verdadeira

ferramenta de produção parece ser a interface.

A ferramenta material e cognitiva do “como fazer”, cada vez mais digitalizada e difundida na prática profissional do arquiteto, é a interface, ou a conjunção de diversas interfaces em máquinas. Essas interfaces podem se transformar em outras máquinas, sistemas, dispositivos, mecanismos, aparelhos, *gadgets* ou qualquer objeto físico ou não. Podem se manifestar como sistematizações lógicas, sistemas operacionais, programas, algoritmos, códigos, fórmulas, *scripts*, funcionalidades, *softwares* e interfaces interativas, realidades virtuais e análises da realidade dentro dessa virtualidade digital.

Embora os programas computacionais utilizados em projetos de arquitetura ou *design* pelos profissionais atualmente tenham a capacidade de produzir a realidade dentro do contexto de uma sociedade de controle, na qual a máquina física e a eficiência fabril da lógica mecânica pré-1900 não são mais o foco exclusivo, essa mentalidade moderna parece persistir junto com as novas perspectivas. No caso específico do Brasil, os profissionais ainda possuem um nível limitado de conhecimento e prática computacional atual, relacionada ao digital e às suas principais ferramentas de trabalho. Infelizmente, não há perspectiva de acesso democratizado e igualitário ao ferramental computacional para estudantes e profissionais, que não esteja condicionado à lógica de compra e venda, na qual o consumidor fica à mercê da boa vontade do detentor do produto, seja este conhecimento, equipamento, certificação ou simples acesso tanto a *hardwares* quanto informações. Além disso, os preços podem variar entre justos e abusivos, dependendo da demanda pelo produto.

Essas indústrias detentoras do novo meio de produção podem exercer um controle sutil por meio do padrão de produção sistematizado nos *softwares*, gerando modismos e padrões de qualidade ou estéticos, como imposição dos detentores desse produto e meio de produção pelos mercados globais. É possível que essa seja uma recursividade sistêmica, na qual os sistemas dos meios de produção, pouco questionados pelos usuários, geram esses padrões aos quais os usuários se submetem.

Talvez os profissionais, estudantes e instituições de formação precisem refletir mais sobre a interface e como ela influencia a produção da realidade atual. E assumir a responsabilidade de conhecer, reconhecer, dominar, questionar e coexistir com seu novo ferramental. E serem assim não apenas operadores, mas agenciadores de uma problemática atual mais complexa.

No entanto, esses instrumentos também não se limitam mais às máquinas axiomáticas de produção da realidade diversificada, como descrito por Deleuze e Guattari no *O Anti-Édipo*. Para aqueles que produzem por meio de máquinas computacionais digitais, elas representam algo mais próximo de um tipo específico de máquina descrito por esses dois filósofos em *Mil Platôs*: a máquina-abstrata. A máquina-abstrata é um modelo de análise da realidade, assim como os demais modelos propostos por eles, envolvendo o termo “máquina”. Nesse contexto específico, a máquina-abstrata se assemelha ao funcionamento de um *bricoleur* de interfaces virtuais ou digitais, um mapeamento consciente de territórios, áreas, meios e sistemas que podem ser reorganizados, desterritorializados e reterritorializados. No entanto, essa reflexão abre caminho para outro trabalho, que não abordaremos aqui: a interpretação da máquina-abstrata como método analítico do uso de interfaces na produção.

Se entendermos a interface como esse ferramental conceitual que desenha como confrontar o desafio da técnica de como produzir algo. Parece coerente a necessidade de ter em mente um modelo de operação desses ferramentais que abrangem desde os campos da subjetividade as materialidades que se desdobram na realidade.

Um modelo de operador da realidade que interage com as interfaces com base nessas categorizações estruturalistas é possível, porém até certo ponto. Uma vez que a rigidez dessas estruturas psíquicas não engloba a totalidade da diversidade humana. Não daria para enquadrar todas as motivações, contradições desejos e pulsões somente baseando-se na tríade edipiana, baseada na estrutura familiar da Europa do século XVIII. É justamente essa a contribuição dos pós-estruturalistas franceses com seu Anti-Édipo.

Já ao passarmos para um ponto de ruptura teórico com o estruturalismo psicanalítico em que o individual e subjetivo ganham mais força que a rigidez das estruturas teóricas que antes buscavam os modelos fundamentais de funcionamento da realidade. Gilles Deleuze e Félix Guattari, em sua obra *O Anti-Édipo*, introduziram o conceito de “esquizofrenia” de maneira radicalmente diferente da psicanálise tradicional. Eles argumentaram que a esquizofrenia –usando-a assim como a “máquina”, como conceito fundamentador dessas visões teóricas de mundo muito específicas, sem metáfora –, não é uma doença, mas uma resposta criativa e uma busca pela liberdade em um mundo dominado por estruturas repressivas. Uma abordagem que leva em conta a loucura como expressão de saúde subjetiva; os trejeitos, formas diversas e muitas vezes reprimidas de existir no mundo, padrões mentais e comportamentais neuro atípicos e diferenciados. Em vez de categorizar os indivíduos em termos de neurose, psicose e perversão, ou outras expressões de sentido excludente, Deleuze e Guattari propuseram uma abordagem que desafiava essas categorias e promovia a ideia de que a esquizofrenia era, de certa forma, uma resposta criativa.

Em resumo, Deleuze e Guattari argumentam que dentro do sistema do capitalismo se impõe estruturas rígidas e repressivas que moldam a subjetividade das pessoas de maneira prejudicial. Os sujeitos que se enquadrariam nas categorias freudianas de neurose, psicose e perversão podem desempenhar papéis diferentes na sociedade a partir dessas críticas. A obra de Deleuze e Guattari busca ampliar nossa compreensão das dinâmicas sociais e psicológicas dentro do contexto do capitalismo e suas implicações para a subjetividade humana. Em uma sociedade de controle gerida por múltiplas escalas de máquinas sociais, políticas, econômicas e nas mais diversas escalas e dimensões possíveis, a contribuição desses autores está em questionar os papéis estruturados para a individualidade humana, ao quebrar as estruturas e ao horizontalizá-las dentro de um processo de produção contínuo e variado.

A individualidade ganha um papel ainda mais relevante dentro dessa construção de subjetividade. Não é por acaso que o trabalho desses autores coincide com um ponto de virada, por volta da década de 1960, que abre espaço para os campos de disputas acadêmicos e teóricos com base na agregação dos diversos tipos de identidades culturais, sociais, geopolíticas e econômicas, como podemos ver nos movimentos políticos de jovens, grupos sociais marginalizados e demandas públicas em diversas regiões do globo, nas décadas subsequentes. Essas experiências foram analisadas por esses dois teóricos em âmbitos antropológicos, geopolíticos, psicanalíticos, sociais, culturais, econômicos, artísticos, filosóficos e epistemológicos, ao longo de

suas obras. Hoje, após o desenvolvimento de disciplinas acadêmicas como antropologia, sociologia, ciência política e estudos de cultura, pós virada da diferença, temos também a virada ontológica da antropologia, em que essas diferenças identitárias se multiplicam ainda mais. A perspectiva desses autores não se restringe à análise de um campo indenitário, mas de uma análise que leva em consideração a diversificação dos campos indenitários.

Porém para fazer contraposições e comparações que podem levar a um enriquecimento dessas análises, podemos ter em vista o trabalho do sociólogo e historiador Richard Sennett, que se volta para a relação entre trabalho (para nós, produção), habilidade e identidade em um contexto mais prático. Em contraposição entre esses modelos de operadores da realidade, parece correto considerar o modelo do Artífice de Sennett como uma abordagem que, em certos aspectos, pode ser comparável aos modelos de sujeito propostos por Freud, Deleuze e Guattari, embora existam diferenças significativas.

Sennett, declama uma profunda preocupação com a condição humana não somente de produzir, mas de criar e até de expressar criatividade. Em seu livro, é feita uma conceitualização do Artífice, entendida aqui, como um modelo de operador da produção material da realidade, capaz de seguir um princípio filosófico de motivação para concretização do trabalho que centraliza a noção de que; o trabalho bem executado beneficia o comum a todos – a parte comunitária da sociedade – se essa sociedade compartilhar desse ideal, dando exemplos históricos e factuais da história recente.

No texto “O moderno Hefesto,” explora a construção histórica da noção de trabalhador como artífice, com ênfase em uma perspectiva materialista histórica. O autor inicia destacando a condição de criador associada ao artífice, especialmente visível na antiguidade grega arcaica, onde a figura mitológica de Hefesto é utilizada como uma metáfora religiosa. Nesse contexto, Hefesto é retratado como aquele que traz paz social e eleva os seres humanos da condição animalésca à de membros da comunidade, tudo isso por meio da habilidade de resolver problemas laborais de forma criativa. Sennett enfatiza como a busca compartilhada pela solução de problemas laborais desempenha um papel crucial nesse processo, e a qualidade do trabalho é vista como uma ferramenta para o bem coletivo.

No entanto, à medida que a sociedade grega evolui para a antiguidade grega clássica, a noção de artífice sofre uma transformação. Sennett observa uma transição do artífice como um agente público (como um produtor manual criativo balizado por um imperativo moral comunitário) para o artífice como trabalhador manual – num sentido técnico que o localiza socialmente de forma mais segregada – Além disso, nesse período, o conhecimento e as habilidades passam a ser divididos de forma mais expressiva com base em gênero, resultando em uma separação mais pronunciada entre tipos específicos de trabalho e habilidades socialmente prestigiadas. Já na antiguidade grega há transições de sociedades comunitárias para sociedades de poder centralizado e desigual em indivíduos específicos pelos mais diversos motivos em cenários históricos, globais e locais.

No texto subsequente, “Baixa de motivação”, Sennett explora as diferentes abordagens para suscitar o desejo de trabalhar bem e com dedicação no mundo moderno. Ele destaca duas principais abordagens: o imperativo moral de trabalhar pelo bem da comunidade e a competição como estímulo para o bom desempenho, prometendo recompensas individuais em vez da coesão comunitária. No entanto, Sennett

argumenta que ambas as abordagens têm suas limitações quando se trata das aspirações de qualidade do artífice.

Ele compartilha suas experiências pessoais durante uma visita à União Soviética em 1988, onde encontrou evidências de baixa motivação e trabalho malfeito em projetos de construção. Isso levanta questões sobre a eficácia do imperativo moral de trabalhar pelo bem da comunidade em um sistema centralizado de poderes desiguais como o da União Soviética.

Sennett menciona a experiência japonesa, destacando o apreço pelo trabalho bem-feito em prol do bem comum, o qual desempenhou papel crucial nas abordagens de gerenciamento de equipes de desenvolvimento de eletrônicos durante a reconstrução do país após a Segunda Guerra Mundial. Ele argumenta que a cooperação e a colaboração horizontalizadas nas hierarquias das equipes foram fundamentais na resolução de problemas tecnológicos complexos, como a criação do telefone celular. A descentralização do poder de decisões criativas na produção tecnológica permitia uma exploração mais eficiente das possibilidades.

Entretanto, Sennett observa que muitas empresas da nova economia nos Estados Unidos, no mesmo período histórico que as empresas japonesas, falharam em promover efetivamente a cooperação e a recompensa pelo trabalho bem-feito. Ele argumenta que a estrutura de recompensas nessas empresas frequentemente não atende adequadamente aos trabalhadores de baixo escalão, resultando em falta de comprometimento e desilusão devido à desigualdade de poder de decisão centralizado em poucos gestores.

Com seu Artífice, Sennett explora a ideia de que a prática de habilidades manuais, a criatividade e o trabalho bem-feito não apenas têm implicações práticas uns sobre os outros, mas também moldam a identidade e a subjetividade das pessoas e grupos sociais. Ele argumenta que o Artífice, por meio de sua habilidade e comprometimento com seu ofício, desenvolve uma relação profunda com o mundo e com os objetos que cria, o que pode ser visto como uma forma de subjetividade.

Embora o autor, ao construir seu modelo de operador da realidade por meio da produção material dela, não o isente das condições históricas e circunstanciais dos cenários explorados na elaboração do momento atual de como essa condição de Artífice se encontra, na visão de Sennett com uma ética carregada do que pode ser interpretado como um certo otimismo humanista, focada na capacidade do indivíduo de se manter inabalado em seu desejo e práticas. Parece uma motivação que centraliza um estado de espírito quase ideal. Talvez por isso, aqui foi interpretado como uma leitura que engloba um recorte muito específico da realidade social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Confrontando essas perspectivas teóricas da instrumentalização de máquinas e interfaces na produção material da realidade a partir dos autores anteriormente citados tentaremos encontrar convergências e disparidades entre ambas visões.

A lógica esquizo – de Deleuze & Guattari – parece conseguir abrir o campo de como operar essa realidade que se expande por mais recortes sociais, individuais, geográficos, situacionais e políticos. Enquanto a lógica de Sennett parece ainda requerer um conjunto de condições que aqui nos pareceram levar a um caráter do operador da realidade, do indivíduo, *designer*, projetista, produtor, criador, modelador, sujeito,

trabalhador, artista ou artífice – como preferir..., que requer uma singularidade de arranjo e centralização do desejo muito específico e que talvez restrinjam a abrangência dessa abordagem.

No entanto, há um ponto de convergência interessante: todos esses modelos consideram a relação entre o indivíduo e o mundo ao seu redor partindo do princípio materialista de análise da realidade pela produção material da mesma, embora o enfoque e a ênfase nas circunstâncias, cenários, casos e modus de estruturação lógica variem. Embora as abordagens de Deleuze & Guattari tenham origem em críticas à psicanálise estruturalista de um ponto de vista pós-surgimento das primeiras teorias sobre computação, sistemas de controle e desenvolvimento sociocultural em uma sociedade capitalista que juntas criam uma perspectiva descentralizadora em consonância com cenários revolucionários – como as revoltas de 1968 – que tinham como enfoque questionar as estruturas de poder pelos modos de agir no mundo marginalizados nos interstícios dos sistemas do *socius* global. Ambas tentam criar maneiras de como os indivíduos produtores da realidade compartilhada e seus operadores podem tomar consciência de si e das maneiras de agir dentro dos meios que atuam sobre eles.

Se a origem de um movimento de descentralização abordado por Sennett era um imperativo moral que recentralizava as práticas da produção, nos nossos autores iniciais Deleuze&Guattari a descentralização é um axioma da realidade. Os movimentos e motivações do desejo de produzir ocorrem dentro da malha da realidade, fluidos e ocasionais. Devires de agenciamentos da realidade que podem ser mapeados por seus operadores através do manejo das interfaces.

As noções Deleuze-Guattarianas de criatividade se tornam mais circunstanciais e o reconhecimento de seus valores vai de forma revolucionária além das estruturas do sistema capitalista, reconhecendo até mesmo a loucura como algo capaz de trazer novos sentidos à realidade. Mesmo as materialidades, objetos, corpos, individualidades, subjetividades e modos de ser e agir no mundo e na periferia do capitalismo pode ter tanto peso quanto aqueles em seu centro. São movimentos próprios de si mesmos. Há essa necessidade de uma liberação criativa que considere outras formas de uso como válidas a partir de um princípio de diversidade de operações de agenciamento da realidade que vença modismos e validações de poder hierarquizadas de forma desproporcional dentro dos ecossistemas mercadológicos e criativos da produção de projetos arquitetônicos no contexto pós-digital.

REFERÊNCIAS

MARINETTI, Filippo Tommaso. O Manifesto Futurista. Paris: Jornal “Le Figaro”, 1909.

LE CORBUSIER. (1923) Por uma arquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Felix. (1972) O Anti-Édipo. São Paulo: Editora 34, 2010.

SENNETT, Richard. (2008) O artífice. São Paulo: 9ª edição, Editora Record, 2020.



CURRÍCULO DOS AUTORES

Rossana Delpino Sapena, doutora em Arquitetura pela Universidade Politécnica de Catalunha em 2016, mestre em Arquitetura na área de Crítica e Projetos pela mesma Universidade em 1998 e arquiteta pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional de Asunción em 1997. Atualmente é professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do CEUB - Centro Universitário de Brasília - e integra o corpo docente de Mestrado em Arquitetura na instituição. É a idealizadora do Coletivo Experiência Fronteriza, atua organizando e editando conferências, oficinas, cursos e palestras no Brasil e Paraguai com professores e arquitetos ibero-americanos. Sua investigação centra-se em Procedimentos Diagramáticos como geradores do Projeto, o Espaço Vazio e o Silêncio nas Artes e na Arquitetura e a Arquitetura Latino-americana com ênfases na Arquitetura Paraguaia Contemporânea. Coordena o grupo de Investigação denominado Palimpsesto Crítico no CNPq. É arquiteta no Espaço Vazio e realiza trabalhos na área da arquitetura, planejamento urbano, desenho de móveis entre outros.

Lucas Albuquerque Santos, graduado em Ciências Aeronáuticas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (2008) e Arquitetura e Urbanismo pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília - CEUB (2022). É integrante discente do Programa de Pós-Graduação do CEUB em Arquitetura e Urbanismo desde 2022.

Tiago Cavalcanti Borges Guimarães, graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Brasília (2020) com especialização em Direitos Humanos Inclusão e Arte pela Universidade Estácio de Sá (2022). Atualmente é professor de desenho com foco no desbloqueio criativo, arquiteto no escritório BARRACO ARQUITETÔNICO e voluntário na ONG TETO. É integrante discente do Programa de Pós-Graduação do CEUB em Arquitetura e Urbanismo desde de 2022.

Lucas de Freitas Feijão, graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília - UNB (2017). Atua profissionalmente desde 2018 em arquitetura predial e residencial, e em projetos utilizando as ferramentas BIM e modelagem tridimensional. Seu enfoque é nas áreas de arquitetura bibliotecária, relações entre turismo e arquitetura e uso de ferramentas BIM aplicadas na arquitetura. É integrante discente do Programa de Pós-Graduação do CEUB em Arquitetura e Urbanismo desde 2022.

Saulo Nunes de Oliveira, graduado em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília - CEUB (desde 2013). Atualmente é assessor parlamentar no Senado Federal. Tem experiência na área de Administração com ênfase em Administração Pública e Assessoria Parlamentar. É integrante discente do Programa de Pós-Graduação do CEUB em Arquitetura e Urbanismo desde 2022.

Verli Vieira de Sousa Júnior, graduado em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília - CEUB (desde o segundo semestre de 2020) com especialização em Design Paramétrico pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC- Minas (desde o segundo semestre de 2022). Participa dos grupos de pesquisa Palimpsesto Crítico (desde 2022) e Cidade e Habitação, novas perspectivas (desde 2023). Tem interesse em investigar metodologias de design assistido por computador, design generativo, design performativo, teoria e aplicação de tecnologias, cibernética, procedimentos digitais como método de projeto e estudo da qualidade do espaço construído. É integrante discente do Programa de Pós-Graduação do CEUB em Arquitetura e Urbanismo desde o primeiro semestre de 2023.

PALIMPSESTO CRÍTICO: ESTRATOGRAFIAS, ESTEREOTOMIAS E OUTRAS DERIVAS

O grupo propicia uma aproximação ao pensamento crítico colocando em tensão estratos múltiplos com o propósito de discutir, compreender e comunicar no nosso campo de indagação. Movem-nos perspectivas difusas, mestiças e de contornos insurretos, em que a complexidade e - em não poucos casos - a incerteza serão territórios possíveis para as derivas operativas de montagem e desmontagem próprias das práxis estereotômicas.

Além disso, a ideia de estratografia sugere indexar, pegar, dobrar e contrastar capas de várias espessuras, podendo ser imaginárias, textuais, históricas, diagramáticas, filosóficas, digitais e materiais; tudo isso conducente a novas incrustações, pós-produções, decantadas como sedimentos da ação crítica.

Assim, a investigação é palimpséstica, uma prática coletiva, especulativa, acumulativa e cambiante as quais nutrem uma topologia flexível e adaptável. Multifocalizações, intertextualidades e polissensorialidades particularizam nosso modo de fazer, ajustando a ênfase no procedimento meta - metodológico e meta-epistêmico, tudo isso caracterizado pela transnacionalidade e tendendo a uma multidisciplinaridade.





Palimpsesto
Crítico