

ENSAIOS TEXTUAIS





CONFISSÕES DE UM COMPOSITOR VIVO

É muito fácil reconhecermos que a imaginação humana busca, das formas mais criativas, preencher as lacunas do mistério e do desconhecido. Faz parte da nossa engenhosidade ancestral atribuir desenhos às estrelas e histórias fantásticas a eventos da natureza. A música, talvez a mais ancestral das artes (a voz humana, por si só, a produz), sempre acompanhou tais contos bem de perto e, até hoje, auxilia nos ritos e cultos que vêm dessa eterna tentativa de capturar o Mistério.

Esse vínculo foi, fatalmente, o responsável por envolvê-la no incompreensível, e, assim, englobá-la como parte do enigma. Poucos, de fato, compreendem a música. Seu poder é envolto em mística e sua energia é fantasmagórica. É como se ela nos possuísse! Ela nos hipnotiza e se apodera dos nossos pés, fazendo-os dançar ao seu ditado; ela nos tira a força dos olhos para que não se contenham mais as lágrimas; ela contorna sorrisos em nossos lábios; ela nos faz reviver memórias escondidas e nos transporta para lugares distantes. Tudo isso com tão pouco, como uma simples batida ou uma mera nota errante.

O fato é que nós músicos lidamos com algo tão abstrato que é muito fácil a qualquer um (mesmo aos próprios músicos) idealizar o processo de criação e feitiço da música. Quando ouvimos as sinfonias de Beethoven, as cantatas de Bach, os concertos de Rachmaninoff, é difícil atribuí-los às mãos meramente humanas, senão às, de um gênio. O cânone da música se tornou, cada vez mais, tão coberto de enigma, que uma pequena dose extra de loucura a faria competir com as pirâmides do Egito.

Como compositor (e suposto mago criador de tanto mistério), é muito estranho, para mim, imaginar que, talvez um dia – depois da minha morte – os músicos proclamem algo do tipo: “Se ele quisesse que fosse tocado desse jeito, ele teria escrito assim!”; ou que os ouvintes indagassem: “O que ele quis provocar/dizer com essa música?”. Colocações como essas são comuns e parecem atribuir ao compositor uma posição quase sobre humana, tal como a de um ser perfeito, que não erra – uma criatura de consistência mecânica.

A verdade – pelo menos para mim – é que, quando toco minhas próprias peças ao piano, quase nunca as executo exatamente como as escrevi; eu as toco como eu as sinto no momento – da maneira mais impulsivamente humana possível. São partituras e não bulas, são registros de algo etéreo. Eu acredito que muitos compositores, antes de mim, faziam e pensavam o mesmo. Além do mais, quando eu as apresento a alguém, pouco me preocupam os meus sentimentos em relação às minhas músicas, mas sim, os sentimentos daqueles que me escutam.

De certo modo, a maestria de um compositor está em estabelecer uma conexão com o seu ouvinte, de forma que o criador provoque no admirador algo similar ao que se sente ou quer que se sinta. Quando ouvimos os acordes iniciais da Quinta de Beethoven (tam-tam-tam-taaamm), curiosamente, a idéia do destino e fatalidade se faz clara e vem naturalmente à nossa imaginação. Bach, em sua obra, quis expressar o divino de forma constante e é exatamente isso que ele alcança. Mesmo quando a mensagem não parece tão clara, ainda sim, os arquétipos que nos unem ressoam na nossa psiquê.

O primeiro movimento da Terceira Sinfonia de Mahler, por exemplo, é um colosso que eu sempre havia associado com a luta entre uma força opressora (como a de um ditador) e a de rebeldes fomentando uma revolução. Mais tarde, eu aprendi que a música era sobre a natureza e o tema que eu associava aos revolucionários era, na verdade, uma representação da vida. Por anos eu indaguei o porquê da divergência mas depois eu compreendi: o que é mais opressor à vida que uma explosão Vulcânica? Ou um Terremoto? Um Tssunami? Afinal, não foram eles os responsáveis por enterrar a memória dos antigos sob a terra, e, assim, apagar partes da história humana e da própria vida ao seu redor por séculos, milênios ou até mesmo a eternidade?

Talvez muito disso possa se relacionar a outras artes também, a idéia de gênio simplesmente existe e não é falso dizer que há indivíduos fora da curva. Porém, eu tenho a impressão de que os fantasmas da música exercem sombras mais escuras e foscas sobre a maioria das pessoas. Isso não é dizer que são lúgubres, mas que são mais difíceis de serem iluminados. O gênio de Da Vinci, por exemplo, parece-me ser mais universalmente compreendido, sua maestria sobre o meio da pintura é claramente decodificada de forma técnica – quase científica.

A música, por outro lado, simplesmente pelo desejo profundo de perder-se facilmente no ar e, também, por ser comumente capturada apenas por um sistema de escrita, que nada mais é que uma sombra na caverna de Platão, está mais sujeita a um misticismo inocente. É inegável que faz parte do seu charme..., mas, ainda assim, como criador, espero que possamos apreciar o trabalho dos compositores de maneira mais lúdica e desinibida e que, a compreensão dessa arte tão linda, não vá muito além do que ela diz ao coração de cada um.

Pedro Henrique S. Valladão

Pedro Henrique S. Valladão, 26 anos, é compositor e pianista, natural de Aparecida (SP) e residente em São Paulo. Formou-se pela Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) e pela Royal Holloway, University of London (RHUL), no Reino Unido. Após retornar ao Brasil, no final de 2023, passou a ter suas obras frequentemente executadas por orquestras locais. Em 2025, seu repertório pianístico foi incorporado ao acervo do Instituto Piano Brasileiro (IPB), e atualmente atua como assistente de direção artística da Orquestra Filarmônica Santo Amaro (OFISA). Sua música pode ser ouvida integralmente no Spotify e em seu canal no YouTube (Pedro Henrique Valladão).

SENSO DO NADA: ARQUITETURA RIPADISTA E O FIM DA CRIATIVIDADE

Ao abrimos as janelas, o que vemos é uma ode a pasteurização. A paisagem construída é uma massa de coisas em repetição, conjunto de blocos empilhados.

Quaisquer janelas.

A paisagem da periferia pobre está costurada na cidade como se nós, brasileiros, não pudéssemos imaginar uma cidade sem ela, ao mesmo tempo em que está apartada da cidade, pois é algo que não se gosta de ver. Uma casa gruda na outra, não termina, continua, se esparrama como um organismo disforme que subtrai toda dignidade de suas vítimas, privando-as da luz do sol, do vento que limpa, da privacidade, da intimidade, da condição humana.

Toda periferia pobre é uma Çatalhöyük¹ contemporânea, e como sua ancestral turca, se molda através do padrão da uniformidade, na impessoalidade, de todos formando uma só **massa comprimida, explorada, esgotada e viva**. Porque continua.

A cor cerâmica nua das faces sem reboco revela tudo aquilo que somos capazes de (não) fazer. Cada parede, em conjunto, se torna uma única estrutura, e a situação de uma significa a condição de todas, tal qual Tecla de Calvino². As caixas d'água à mostra sobre os telhados frágeis, os fios das ligações clandestinas como um amálgama do caos. Tudo por um fio.

Por outro lado, paisagem da periferia rica, auto excludente dentro dos próprios muros que orgulhosamente constrói, **está desvinculada da cidade como se pudesse existir por si**. A anacrônica meritocracia da vigilância: se você mora em um lugar que o vigia com câmeras, venceu na vida. Os condomínios fechados, enquanto bolhas fortificadas, nos apresentam paisagens singulares, não por serem exclusivos, adjetivo tão caro aos novos ricos, mas por serem o auge da repetição de ideias, o apogeu da gagueira arquitetônica que acometeu arquitetos como uma síndrome, a qual classificará esse período da história da arquitetura, depois do Gótico, do Renascimento, do Barroco, do Neoclássico, do Moderno e do Pós-Moderno, como período do "Ripadismo", exaltando as estreitas peças de madeira que ornamentam seus projetos.

Não há arquitetura contemporânea dentro dos condomínios fechados da pujante classe média sem a evidente valorização do não menos pujante elemento arquitetônico do ripado de madeira (contém ironia). Avante, arquitetos: para trás!³

¹ Çatalhöyük cidade da antiguidade, datada de 6.500 a.C., tinha característica interessante (e inédita): cada casa, com planta predominantemente retangular, era imediatamente grudada à sua vizinha, sem recuos, dividindo paredes, em um grande conjunto edificado que formava um aglomerado contínuo, uma grande "massa" edificada. Não havia ruas em Çatalhöyük, já que não havia espaço entre as construções, e o fluxo de pessoas ocorria pelo teto das casas (cujas "portas" se assemelhavam a alçapões, por onde se descia para o interior através de escadas). O que protegia a cidade de ataques inimigos não era uma muralha, mas o conjunto, o conjunto edificado que se comportava como um maciço.

² "Quando se chega a Tecla, pouco se vê da cidade, escondida atrás dos tapumes, das defesas de pano, dos andaimes (...). À pergunta: Por que a construção de Tecla prolonga-se por tanto tempo?, os habitantes, sem deixar de içar baldes, de baixar cabos de ferro, de mover longos pincéis para cima e para baixo, respondem:

- Para que não comece a destruição. - E, questionados se temem que após a retirada dos andaimes a cidade comece a desmoronar e a despedaçar-se, acrescentam rapidamente, sussurrando: - Não só a cidade". CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p.117.

³ Em referência ao livro de Deonísio da Silva, uma ficção histórica que se passa no período da Guerra do Paraguai, intitulado "Avante, soldados: para trás".

A dicotomia entre periferias e condomínios é claramente ilustrativa e, infelizmente, sintomática: **trata-se de dois antagonistas que se retroalimentam de forma constante**. As relações sociais de interdependência entre os dois lados da moeda, aos olhos da grande maioria, estabelecem certas dependências mútuas ao mesmo tempo em que riscam uma linha no chão, dividindo os dois mundos entre aqueles que se servem da arquitetura, usufruindo-a ostensivamente, daqueles que estão excluídos de suas benesses, de seus arroubos estilísticos, de suas tendências.

Portanto é preciso destacar que há variações dentro da paisagem periférica (morfológicas, construtivas, de materiais, de habilidades dos sujeitos que as constroem), ainda que todas tenham graus de vulnerabilidade latentes, da mesma forma como igualar as arquiteturas dos condomínios em uma grande caixa seria irresponsável, pois certamente existem projetos maiúsculos protegidos por muros.

Quando escolhemos analisar uma fresta da arquitetura contemporânea, **escolhemos fazê-lo no recorte da dicotomia, nos dois extremos: o pobre e o rico**. Toma-se, nesse ensaio, a liberdade da generalização responsável (se é que há), pois entende-se que as arquiteturas são plurais apensar de trilharem caminhos não tão distintos, os quais permitem exageros generalistas.

É curioso o fato de um grupo de pessoas que pretende afirmar sua importância em um momento de valorização da imagem escolha, de forma clara até aos olhos leigos, um padrão arquitetônico único, dando à sua própria casa, símbolo do acúmulo de suas posses e, portanto, de seu poder econômico, aparência estética muito semelhante à casa do vizinho (e, em larga escala, à grande maioria de outras tantas na mesma rua, na mesma quadra, no mesmo condomínio).

As semelhanças arquitetônicas **reforçam a identidade de um grupo que optou pela similaridade estética em detrimento das identidades de seus indivíduos**. Esse fato é primitivo (quase animalesco), traz certa sensação de segurança, de pertencimento, de encaixe e aceitação em um grupo de iguais – afinal, não só suas casas se parecem, mas diversas outras escolhas, também: a escola dos filhos, os carros que dirigem, as roupas que vestem, os destinos das viagens de férias, sua “ideologia” política e, ao cabo, até a forma como tratam os garçons que lhes servem.

Quando os palacetes da avenida Paulista foram construídos nos primeiros anos do século XX, retratavam o que havia de mais refinado na arquitetura residencial no Brasil⁴, além de responderem às necessidades de conforto e luxo da burguesia, bem como a importância (financeira e política) de seus proprietários: colunas jônicas, mármore brancos, telhados inclinados para suportar a inexistente neve paulistana, cúpulas, escadas curvas, ornamentos variados, ferragens art nouveau, sótãos, arcos plenos e frontões renascentistas, influência palladiana mas, sobretudo, uma grande vontade de ser herdeiro de Haussmann.

Havia certa identidade na arquitetura burguesa do início do século passado. As famílias de origem italiana, buscavam elementos da arquitetura italiana, assim como faziam as famílias alemãs, árabes e de quaisquer outras nacionalidades. Havia um sentido estético nessa busca, que era externalizado aos olhos de todos, podendo ser visto publicamente a partir das calçadas. O que buscam as famílias burguesas que se fecham nos condomínios?

Se a arquitetura condominial não pode ser acessada visualmente pois se encontra atrás dos muros, ela se autoafirma entre seus pares, por comparação, por verossimilhança: **parece real, mas é mera reprodução de cenário**. Arquiteturas primas, não no sentido de primeira, de única, ou de ineditismo, mas de família, se referindo àqueles que tem material genético semelhante.

⁴ No livro “Brás, Bexiga e Barra Funda” (1927), Alcântara Machado descreve o desejo de dona Bianca, moradora do bairro operário, momentos antes de dormir: “(...) E fechou os olhos para se ver no palacete mais caro da Avenida Paulista”.

Curioso que, ao longo de outros momentos históricos, a arquitetura repetitiva foi repelida por usuários e críticos. Os *siedlungs*⁵ alemães eram inegavelmente repetitivos, fruto da necessidade primária de moradia própria dos períodos de pós-guerra. Tente encontrar sua casa dentre tantas outras idênticas, eis o desafio! Seguiu-se uma avalanche de críticas à monotonia modernista, sendo o principal exemplo o ocorrido na Cité Frugès em Pessac, França (1924), projeto de ninguém menos que Le Corbusier, que teve suas janelas em fita substituídas, sem qualquer remorso, por pequenas venezianas. Aparentemente, aos moradores do conjunto, nenhum dos cinco pontos da arquitetura moderna fazia sentido. No sentido extremo desse cenário da repetição, um olhar crítico à arquitetura esteticamente homogênea (e estéril), o filme *Vivarium*⁶ retrata um conjunto habitacional esvaziado de significado, que contribui para o apagamento sistemático das personalidades individuais.

Será que os neo-burgueses não se importam com suas casas geneticamente vinculadas às casas de seus vizinhos? Seriam mais socialistas do que se imagina? Ora, querida leitora, caro leitor, não sejam tão inocentes assim! Há um quê de legionários romanos no sentimento de grupo presente na paisagem homogeneizante dos condomínios fechados pelos rincões brasileiros: quando agrupados, fecham-se compactos e por isso fortalecem-se em um conjunto esteticamente coeso. **O olhar para o que é diferente gera, em grupos homogêneos, certa ojeriza.**

Esse recorte social não contempla os multimilionários (esses, sim, podem – e precisam – ser excêntricos, exatamente para reforçar, em sua própria fantasia, que são espaciais), que escolhem morar em residências que remetem aos templos gregos, ainda que sejam, exatamente por isso, profanamente bregas.

A ausência completa de senso estético pode ser a explicação mais plausível para o fenômeno da pasteurização das casas de condomínio (ótimas para calculistas, pois não há variações representativas; tediosas para a mão de obra, que passa longos períodos construindo várias casas que parecem uma só). **O sujeito que não tem senso estético precisa se ver representado em algo que o simboliza para além de sua insignificância individual** (logo após, ele compra uma porta com seis metros de altura que permita sua entrada em casa e a de seu grande ego fragilizado).

Atender às exigências de padrões estéticos é uma característica que aproxima sensivelmente a arquitetura das cirurgias médicas. Pessoas e cidades passam por intervenções quando precisam recuperar sua saúde, manter-se vivas, reparar danos causados por acidentes e para atender os padrões estéticos⁷. Tal constatação é tão cruel quanto real. Vejamos: aparentemente todos passaram pelos mesmos procedimentos e têm o mesmo lábio, ou o mesmo nariz, logo, quero-os também. Caras e casas se parecem sobremaneira!

⁵ A tradução para *siedlung* é “povoado” porém, também a forma como se chamam grandes conjuntos habitacionais. O mais famoso *siedlung* é o Torten Estate (1926), localizado em Dessau, Alemanha, projetado por Gropius e Hoffmann, onde se observa uma sequência de casas cúbicas que exaltam o potencial da indústria moderna alemã.

⁶ Filme *Vivarium* (2019), de Lorcan Finnegan, mistura de drama, comédia, suspense e, para aqueles arquitetos que costumam exercitar o olhar crítico, terror.

Sobre o assunto, ver: VARGAS, Heliana Comin, CASTILHO, Ana Luisa Howard de (org.). *Intervenções em centros urbanos: objetivos, estratégias e resultados*. Barueri: Manole, 2006.

⁷ Para aprofundar os conflitos sociais e territoriais das operações urbanas de São Paulo, com foco no caso do Jardim Edite, ver: FIX, Mariana. *Parceiros da exclusão*. São Paulo: Boitempo, 2001.

Quando a favela do Jardim Edite, localizada no cruzamento das avenidas Berrini e Roberto Marinho, nas proximidades da marginal Pinheiros em São Paulo, finalmente foi removida em 2009, deixou de atrapalhar o cartão postal de uma capital ansiosa por fazer parte da rede de cidades globais. O cartão postal que a prefeitura queria exportar, com a ponte estaiada e os prédios de vidros espelhados das sedes de bancos e seguradoras estava, finalmente, pronto⁸.

Só não contavam com Marcão da Pipoca, personagem determinante para as discussões sobre direito à cidade. O final da história é agrídoce: parte dos moradores do antigo Jardim Edite, a partir da coragem do ato de coragem de Marcão e da articulação da associação de moradores, conseguiu na justiça o direito de permanecer no local (dos capítulos mais bonitos da história do urbanismo brasileiro), porém, como forma de reforçar a importância dos padrões estéticos, para esses moradores foi construído um conjunto habitacional que não saiu do catálogo das companhias de habitação popular (com pequenas janelas de ferro e prédios encimados com telhas de barro), mas sim um projeto desenvolvido por um grande escritório de arquitetura brasileira contemporânea. **Quando a habitação popular se instala na periferia, ela pode ser vazia de qualquer vestígio de arquitetura; quando se instala em local valorizado, ela precisa apresentar outra resposta estética.**

Sendo a arquitetura uma manifestação cultural, a amostra que se pode encontrar, protegida por muros vigiados, revela muito sobre quem somos e o que pensamos sobre o assunto. Se arquitetura fala, essa grita nossa incapacidade de pensar além do padrão. O que houve com a criatividade dos arquitetos? Onde está a vontade de fazer novo, de fazer diferente, de questionar e romper o padrão? Falta uma pitada da coragem de Kikutake, Maki e Kurokawa em todos nós⁹. Falta um punhado do desatino irresponsável de Chalk, Cook, Crompton e Webb¹⁰.

Wisnik (2018) alerta para o fenômeno do nublamento enquanto característica da arquitetura contemporânea, uma alteração fundamental na firmitas vitruviana. Dotar a arquitetura de uma condição leve e translúcida, instável e inflável (como um balão metafórico ou, mais concretamente, o estádio de Munique¹¹). Retirar a territorialidade de algo que sempre foi conectado com o chão, pode indicar os próximos passos da história da arquitetura. Ao perder sua situabilidade, a arquitetura ganha uma condição movediça, e tal imprevisibilidade apresenta um paradoxo quase filosófico: para onde vamos, enquanto sociedade da hipervisibilidade, em um contexto de nublamento¹²?

A partir da constatação de Wisnik, talvez fosse melhor acrescentar uma camada densa de nublamento entre nós e a triste arquitetura dos condomínios fechados, no sentido de que há coisas que é melhor não ver, tão densa que nublaria permanentemente esse período esvaziado da história da arquitetura¹³: feche os olhos na hora de tomar injeção, feche os olhos após atravessar uma portaria. Poupe-se desse cenário de desolação que afeta-nos permanentemente enquanto arquitetos, mas que, aos outros olhos, inocentes, parece apenas fruto de um gosto momentâneo, mas que é exatamente o contrário.

É a falta de gosto.
O desgosto.
O senso de nada.

⁸ Para aprofundar os conflitos sociais e territoriais das operações urbanas de São Paulo, com foco no caso do Jardim Edite, ver: FIX, Mariana. Parceiros da exclusão. São Paulo: Boitempo, 2001.

⁹ Nos anos 1960, no contexto das viagens espaciais e do desenvolvimento tecnológico e pela presença do Plano Dodge, o Japão passou grande crescimento econômico, alimentador de um grupo de jovens arquitetos que se valeram das condicionantes do momento para propor um tipo de arquitetura singular. A esse grupo, se deu o nome de Metabolistas.

¹⁰ Arquitetos britânicos (1961) que defendiam que todo cenário poderia ser modificado drasticamente, dos objetos de uso cotidiano, até as configurações urbanas. Como ferramenta, utilizaram mistura de otimismo tecnológico com propostas fantasiosas, criando linguagens estéticas e de representação. A esse grupo, se deu o nome de Archigram.

¹¹ Allianz Arena, projeto realizado por Herzog & de Meuron em 2002.

¹² Em 2021, o artista italiano Salvatore Garau vendeu, por US\$ 18.000, uma escultura invisível chamada Io Sono (Eu Sou).

¹³ "Depois virou-se para onde sabia que estava o espelho, desta vez não perguntou Que será isto, só estendeu as mãos até tocar o vidro, sabia que a sua imagem estava ali a olhá-lo, a imagem via-o a ele, ele não via a imagem". SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Cia das Letras, 2022, p.38.

Em momentos singulares, a arquitetura conseguiu romper o senso comum, atravessar a mediocridade estabelecida e pensar além. Quando o sistema trilítico foi substituído pelo arco (seguido da abóbada e da cúpula), a arquitetura transformou-se. Quando os abades franceses do século XII perceberam que a estrutura dos espaços religiosos poderia sair das paredes, libertando-as do peso das coberturas, floresceram os vitrais. Quando a modernidade ofereceu novos materiais e técnicas construtivas, o resultado foi uma arquitetura assustadoramente nova.

A Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria ocorreu em 1851 em Londres e os avanços da modernidade clamavam por mudanças estéticas. Uma comissão composta por arquitetos e engenheiros deveria produzir um pavilhão para o evento, mas não conseguia romper com amarras históricas como tijolos cerâmicos e cúpulas de ferro. Até que Henry Cole, o jardineiro do duque de Devonshire e, sobretudo, um entusiasta de estufas, transcendeu o padrão, sugerindo o maior, mais leve e mais etéreo edifício do mundo: o Palácio de Cristal, implausível como uma bolha de sabão¹⁴.

Fazer parte de um movimento de vanguarda é privilégio de poucos. Van Gogh, Picasso, Mondrian, assim como Lina, Oscar e Reidy não se encontram aos punhados. Mas não se sabe o nome do sujeito que inventou o arco, assim como os abades franceses e o jardineiro do duque não tinham formação arquitetônica, o que nos leva a imaginar que a solução para tempos de crise estética pode estar em outros lugares que não os escritórios da arquitetura ripadista contemporânea. **Em quais lugares?** Resposta difícil, daquelas que só os filósofos se arriscam a explicar. De Botton (2006) disse que a arquitetura mais nobre pode fazer menos por nós do que um cochilo à tarde (ou uma aspirina).

Quando o modernismo esfriou, no bojo das críticas de Rossi, van Eyck e Jacobs, os cânones corbuseanos foram substituídos por uma liberdade estilística sem precedentes. Alforriados, os arquitetos puderam mostrar, sem pudor, tudo aquilo que havia dentro de si (tanto as virtudes criativas, quanto as amarras elitistas e preconceituosas que insistem em rondar nossa profissão). **Arquitetura para quem, afinal? Para que serve meu conhecimento? Para quem serve?**

O ousado Charles Moore, após parir a Pizza d'Italia (Nova Orleans, 1978), profetizou: **“Os edifícios podem e devem falar. Precisam de liberdade de expressão. Devem poder dizer coisas sábias, simpáticas, poderosas, mas também tontas”**. Take it easy, my brother Charles¹⁵! É possível que tenhamos compreendido Moore parcialmente, esquecendo-nos de que é preciso transcender a literalidade das “coisas tontas”. Interpretação de texto poderia ter evitado tantos desencontros... O resultado é que nos encontramos em uma rua protegida por vigilância 24 horas, junto com nossos pares, em total sincronia e, ao mesmo tempo, abraçados a todos os antônimos de vanguarda que a língua portuguesa foi capaz de criar.

A etimologia da palavra beleza é latim e significa algo que está associado à ideia de “estar em sua hora, estar no seu momento”. A beleza de Simonetta Vespucci, musa de Botticelli que nasce como Vênus¹⁶, é o retrato da beleza de seu tempo. Antes dela, a representação de outras Vênus (a de Willendorf e a de Milo), atravessadas pelo busto de Nefertiti, representam a beleza feminina por períodos variados. A beleza estável da Gioconda de da Vinci, a beleza trágica de Judith decapitando a Holofernes de Gentileschi, a beleza de Les demoiselles d'Avignon de Picasso à de A Negra de Tarsila do Amaral.

Se o conceito de beleza está associado a tempo, corremos o risco de afirmar que as pouco criativas, enfadonhas, preguiçosas e burocráticas casas dos condomínios da classe média são belíssimas, pois traduzem com precisão o espírito de seu tempo¹⁷. Rimbaud, sobre a beleza: “uma noite, sentei a Beleza no meu colo / E a achei amarga / E a xinguei¹⁸”

Kopp, que nos perdoe, **mas não há estilo (muito menos causa) na arquitetura ripadista contemporânea**. As platibandas horizontais que escondem telhados leves, as esquadrias pretas e os painéis de madeira ripada são sintomas de uma doença estética e social, com a qual a arquitetura contribui ativamente.

¹⁴ Há registros de que o designer William Morris, então com 17 anos, ao visitar o revolucionário Palácio de Cristal, horrorizou-se com sua falta de gosto. E vomitou. Sobre a inauguração do Palácio de Cristal e a reação do público, ver: BRYSON, Bill. Em casa: uma breve história da vida doméstica. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

¹⁵ “Take it easy my brother Charles”, canção de 1969 de Jorge Ben Jor (naquele momento, apenas Jorge Ben).

¹⁶ “O nascimento de Vênus”, de Sandro Botticelli, 1482.

¹⁷ “Como arquitetos, nós não projetamos edifício primordialmente como objetos físicos, mas como as imagens e os sentimentos das pessoas que os habitam”. PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.485.

¹⁸ Arthur Rimbaud (1854-91), poeta francês.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRYSON, Bill. Em casa: uma breve história da vida doméstica. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

DE BOTTON, Alain. A arquitetura da felicidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

FIX, Mariana. Parceiros da exclusão. São Paulo: Boitempo, 2001.

JACOBS, Jane. Morte e vida de grandes cidades. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

KOPP, Anatole. Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa. São Paulo: Nobel: Edusp, 1990.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Brás, Bexiga e Barra Funda. Rio de Janeiro: Fund. Darcy Ribeiro, 2014.

NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PALLASMAA, Juhani. Os Olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2012.

RIMBAUD, Arthur. Uma temporada no inferno. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ROSSI, Aldo. A Arquitetura da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

SILVA, Deonísio da. Avante soldados: para trás. Alfragide (Portugal): Leya, 2010.

VARGAS, Heliana Comin, CASTILHO, Ana Luisa Howard de (org.). Intervenções em centros urbanos: objetivos, estratégias e resultados. Barueri: Manole, 2006.

WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

FILME:

VIVARIUM. Direção de Lorcan Finnegan. Irlanda, 2'019.

CARTOGRAFAR, CONSTRUIR, INVENTAR...

UM RELATO CRÍTICO DO TFG

Durante todo o ano de 2023, como parte do escopo do trabalho final de graduação em arquitetura e urbanismo, foi construída uma reflexão prática sobre a paisagem da cidade de Angra dos Reis, no estado do Rio de Janeiro, por meio de dados estatísticos, índices, legislações locais, mapas, imagens aéreas e visita de campo. Na presente reflexão, buscamos revisitar os materiais coletados e produzidos sob um olhar mais crítico sobre o conceito de paisagem, dada como uma natureza dinâmica na proposta inicial de trabalho.

O conceito de paisagem permeia discussões em variados campos do conhecimento, por isso, esta abrangência de interpretações conceituais e práticas tornou-se uma dificuldade na análise contemporânea sobre paisagem. Para a reflexão, utilizamos como referência teórica o livro *O gosto do mundo – exercícios de paisagem*, do filósofo francês Jean-Marc Besse, mais especificamente o capítulo que empresta parte de seu título a este trabalho “Cartografar, construir, inventar – notas para uma epistemologia do encaminhamento do projeto”.

A escolha por incorporar o pensamento de Besse ao relato crítico do TFG decorre de sua abordagem singular sobre o **conceito de paisagem**,

situada no campo da geografia e filosofia, contribuindo para a ampliação e tensionamento dos referenciais teóricos tradicionalmente adotados na arquitetura e urbanismo. A aproximação com as suas ideias aconteceu somente após a conclusão do Trabalho Final de Graduação, após o ingresso no mestrado, momento em que foi possível um distanciamento analítico para revistar criticamente o percurso realizado. Portanto, a introdução dessa perspectiva tem como objetivo oferecer uma nova camada de leitura sobre o próprio ato de projetar e representar o território.

Ao longo do curso, o grupo de trabalho defendeu a ideia do desenvolvimento próprio de uma metodologia que revelou o que o território demandava enquanto projetos urbano e de arquitetura. Esta metodologia consistiu na geração de objetos cartográficos mediante o levantamento prévio e espacialização de dados e materiais, os quais foram denominados mapas frios. Com a utilização de softwares de geoprocessamento, como o ArcGis Pro, estas cartografias foram re combinadas, resultando na produção de novos objetos cartográficos para o estudo, chamados então de mapas quentes.

48

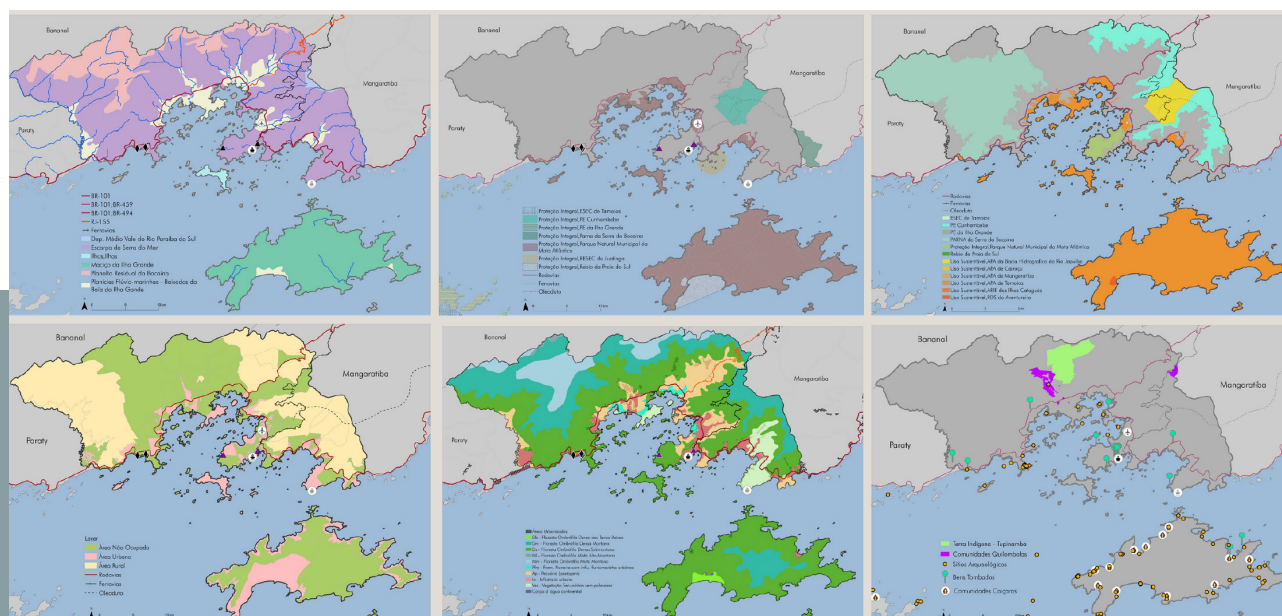


Imagem 01: exemplares de mapas frios elaborados pela equipe com a utilização do software de geoprocessamento ArcGis Pro (sem escala).

Essa denominação se justifica pelo fato de que tais mapas não apenas representam dados espaciais brutos, como no caso dos mapas frios, e podem ser consideradas construções interpretativas mediante escolha prévia dos elementos a serem espacializados e combinados entre si.

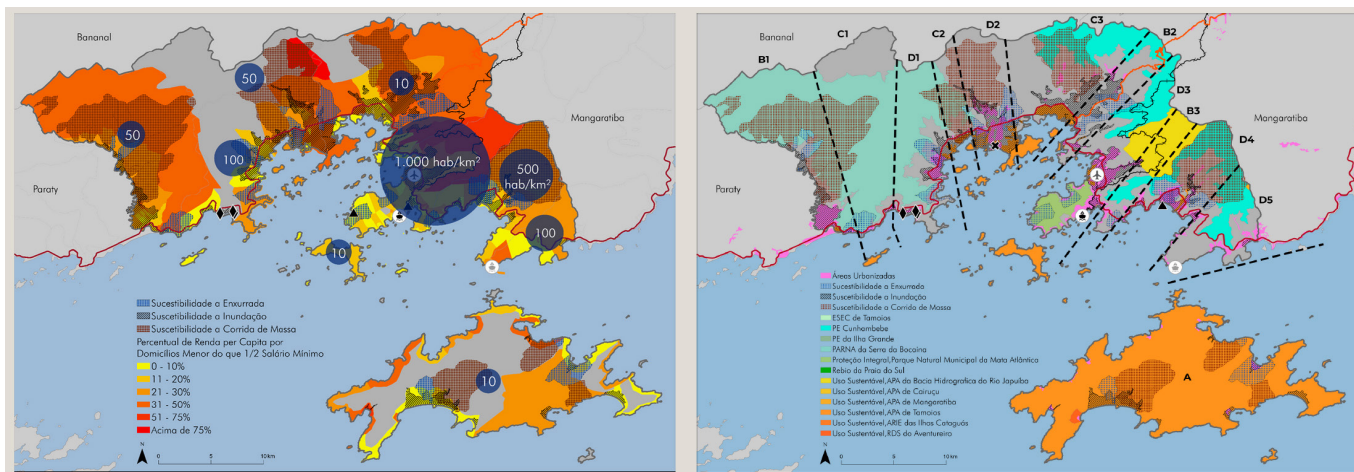


Imagem 02: exemplares de mapas quentes elaborados pela equipe com a utilização do software de geoprocessamento ArcGIS Pro (sem escala).

Após a análise de imagens aéreas e da cartografia produzida, foram identificadas características físicas e sociais que evidenciaram padrões de ocupação de território. Esses padrões permitiram ao grupo definir tipologias morfológicas e de uso e ocupação, as quais refletem diferentes paisagens dentro dos limites administrativos do município. As tipologias, denominadas janelas para o mar, sintetizam lógicas e formas distintas de organização territorial, funcionando como representações espaciais que expressam as múltiplas dinâmicas presentes na área de estudo. Cada tipologia, com suas características singulares, contribuiu para a sistematização mais clara do território, possibilitando a escolha de um recorte espacial mais significativo para o aprofundamento e continuidade do trabalho. Compreendeu-se que esse recorte deveria reunir o maior número possível de feições representativas da totalidade do território analisado. Apenas após essa etapa de definição e interpretação foi realizada a visita de campo, com o objetivo de registrar fotograficamente a paisagem, complementando a leitura cartográfica e fortalecendo a análise prévia.

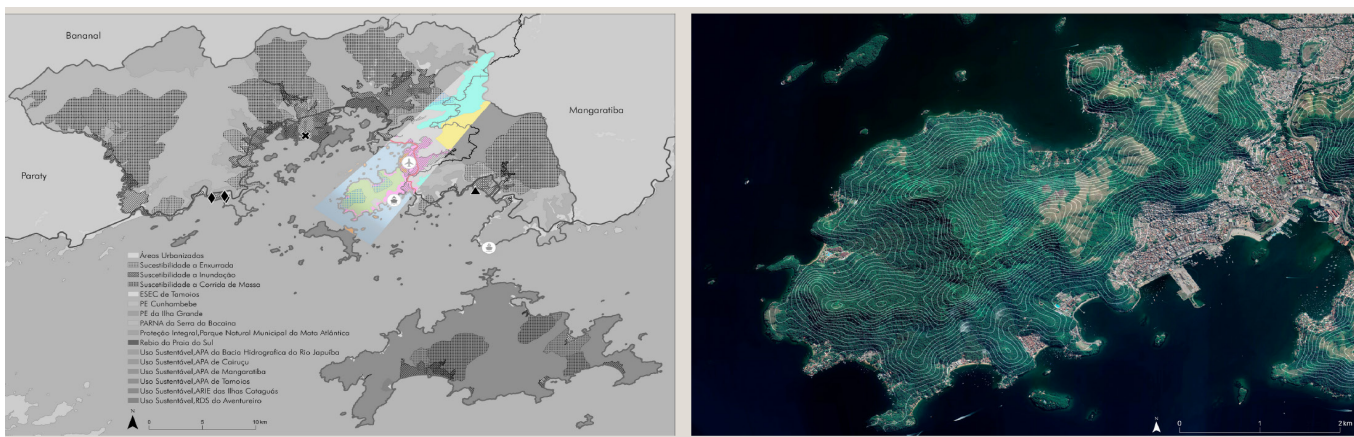


Imagem 03: mapa elaborado pela equipe com a utilização do software de geoprocessamento ArcGIS (sem escala), com destaque para a tipologia "janela para o mar" escolhida para desenvolvimento de projeto. Ao lado direito, imagem de satélite de porção do território (Google Earth).

Se em um primeiro momento, o desenvolvimento do trabalho parecia pautado por uma postura imparcial, com o intuito de compreender as questões suscitadas pelo próprio território, a leitura de Besse (2014) impõe a necessidade de revisitar criticamente todo o processo desde o início. Torna-se cada vez mais evidente que nenhum ato de cartografar é neutro ou isento de intencionalidade.

Besse propõe uma reflexão profunda sobre a natureza do mapa, que ultrapassa sua função tradicional de representação do território. Para o autor, o mapa carrega em si um projeto de interpretação e transformação, cujos desdobramentos incidem diretamente sobre o desenvolvimento projetual posterior. Cartografar, portanto, deve ser percebido como um ato de produção de paisagem, pois, à medida que se desenha, selecionam-se símbolos, definem-se cores e estruturas visuais que constituem construções de determinada visão de mundo.

Embora o mapa busque representar a totalidade da superfície terrestre ou partes delas, essa experiência totalizante não é possível ao olhar humano. É por meio da representação cartográfica que o objeto territorial é apreendido, em um processo que evidencia a complexidade do mapa como algo que simultaneamente expressa e

cria uma realidade. Nesse sentido, o mapa é tanto expressão de um projeto quanto ferramenta ativa de intervenção simbólica e material sobre o espaço. A “realidade do mapa”, portanto, é uma construção intencional, situada em um contexto espaço-temporal específico e permeada por relações de poder. A construção cartográfica é realizada por meio da composição de fragmentos sensoriais, conceitos e ideias, organizados como sínteses intelectuais. Contudo, esse processo não linear e o desenvolvimento da representação acontece de forma simultânea e entrelaçada à formulação dos próprios conceitos que ela busca expressar. Nesse movimento, ideia e imagem, processo mental e gesto gráfico se fundem em um dinamismo contínuo, em que o pensar e o desenhar se constituem mutuamente. Por isso, Besse afirma que o mapa é “ao mesmo tempo, um gesto, um olhar e um pensamento” (Besse, 2014, p. 153).

Compreendendo que a construção de um projeto de paisagem confere, simultaneamente, forma figurativa e conceitual ao objeto de estudo, conclui-se que sua natureza é formativa. Por ser um projeto, isto é, antecedido por uma intencionalidade, revela-se também o seu caráter abduutivo ao pressupor uma hipótese de trabalho que orienta a investigação e é comprovada, ou não, ao longo de seu desenvolvimento. Desta maneira, Besse argumenta que o mapa “dá à invenção e ao projeto um espaço de figuração, ou seja, uma significação espacial apreensível” (Besse, 2014, p. 181).

Ao retomar o processo do trabalho final de graduação, torna-se evidente que a classificação inicial de mapas frios deve ser revista, configurando-os, na verdade, como mapas quentes, na medida em que a escolha dos dados representados já manifesta uma intencionalidade projetual. Essa decisão evidencia uma orientação teórico-metodológica que vai além da simples representação. Desde o início, há o direcionamento da leitura do território, atuando na construção da paisagem e colaborando com a validação das concepções pré-concebidas mentalmente sobre o território. Sendo assim, cartografar não somente descreve o real, mas contribui para a formulação simbólica e analítica do mesmo.

Quanto aos mapas originalmente denominados quentes, assim como as imagens aéreas utilizadas, compreende-se que, pelo próprio ato de combinação de dados e de montagem das camadas cartográficas, a paisagem já era construída a partir das imagens mentais pré-concebidas, ainda que de forma inconsciente. O gesto de inventar, compreendido aqui como o ato criativo e interpretativo implicado na construção do mapa, torna-se ainda mais evidente nas representações em que há uma diferenciação clara dos desenhos de proposição de projeto, os quais passam a responder diretamente às questões de trabalho formuladas no início do processo. Nesses casos, o mapa deixa de ser uma ferramenta de leitura e amplia seu uso como instrumento de intervenção, articulando a dimensão representativa projetual, ao propor soluções e novos arranjos espaciais coerentes com a lógica do estudo.

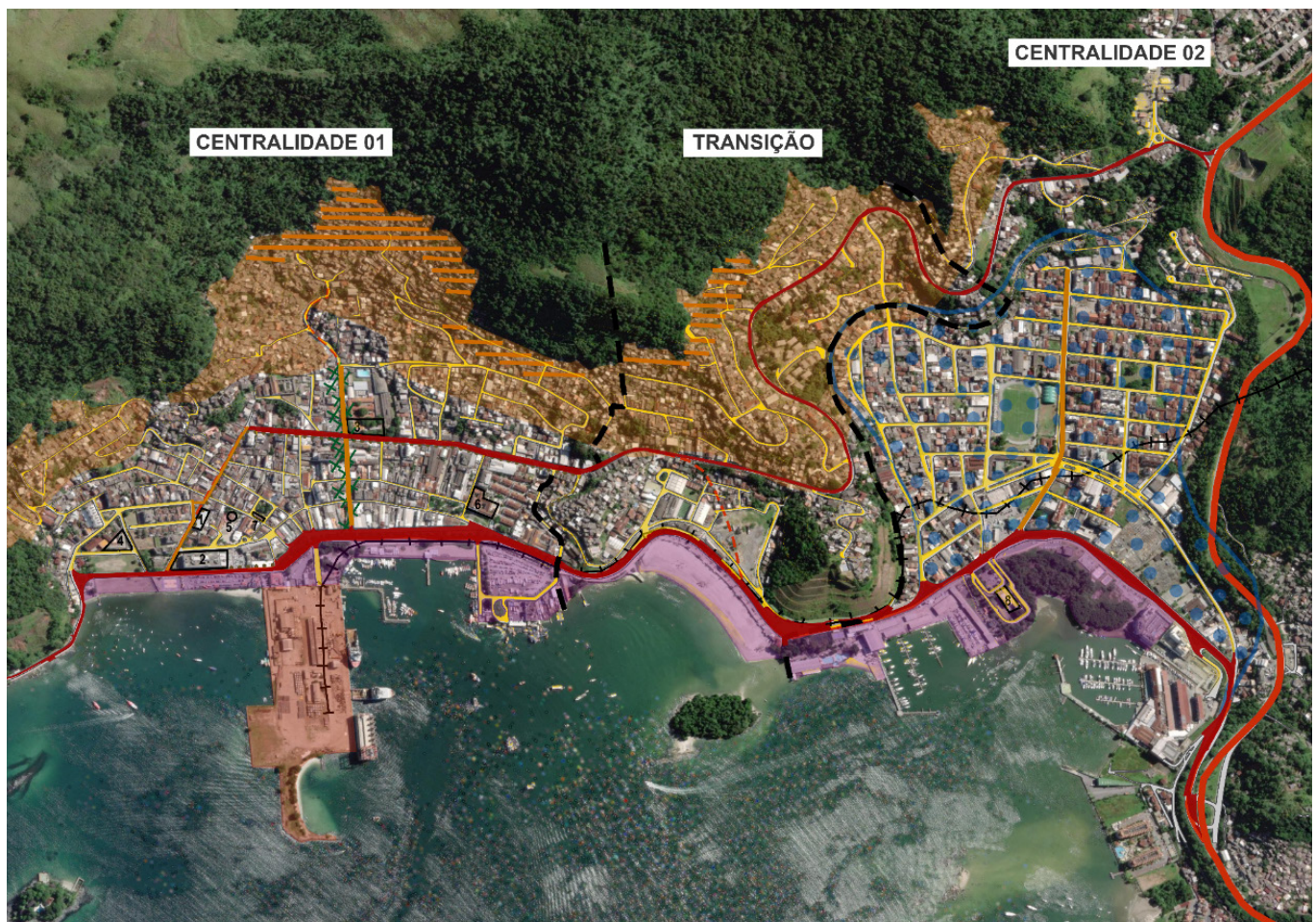


Imagem 04: mapa elaborado pela equipe em cima de imagem aérea Google Earth demonstrando as intencionalidades do projeto de paisagem.

Nesta etapa de trabalho, já se havia consolidado uma imagem clara da cidade de Angra dos Reis. A paisagem construída revela que a relação entre natureza e cultura permeia toda a formação do espaço urbano local. Na porção continental, o relevo, caracterizado pela interação entre o mar e os morros da Serra do Mar, condiciona historicamente a ocupação urbana, concentrando-a nas estreitas faixas de planícies costeiras e resultando em um território fragmentado, composto por diversas centralidades urbanas isoladas.

Ao longo do litoral, a Rodovia Rio-Santos (BR-101) atua como um vetor de segregação socioespacial. De um lado, instalam-se hotéis, condomínios e bairros de alto padrão que frequentemente limitam o acesso público ao mar. Do outro lado, a população de menor renda e mais vulnerável ocupa áreas mais elevadas, próximas aos grandes empreendimentos, em busca de oportunidades de trabalho, muitas vezes informais e precarizados.



Imagem 05: registro fotográfico com a intenção de mostrar a morfologia de um território mar-morro e da relação com a pesca artesanal (Angra dos Reis/RJ). Fonte: autoral (maio/ 2023).

Além da paisagem urbana, Angra dos Reis abriga infraestruturas de relevância econômica nacional, como as Usinas Nucleares Angra I, II e III (em construção), o Porto, o Estaleiro BrasFels, marinas e o Terminal Petrolífero. Em contraste, a população local, com raízes quilombolas, caiçaras e indígenas, tradicionalmente sustentou-se por meio da pesca artesanal e da vivência do território em sua dimensão histórico-cultural. A partir da década de 1970, com a ampliação da malha rodoviária e a expansão do turismo, essa dinâmica passou a ser tensionada, resultando em uma perda progressiva de protagonismo das comunidades tradicionais frente aos interesses econômicos dominantes.

A visita a campo, realizada ao final do processo de análise do território, teve como objetivo validar, por meio de registros fotográficos, a paisagem já construída ao longo do estudo. A escolha da representação em preto e branco nos pareceu imbuída de uma opção gráfica artística. No entanto, nesse momento, compreendemos que a decisão inconsciente reafirmava que as imagens apenas reforçaram as escolhas feitas durante a produção cartográfica e, por isso, a ausência de cores não alterava a análise final.

No entanto, à luz da leitura de Besse (2014), ficou evidente que o processo de desenvolvimento do trabalho final de graduação nunca foi neutro. A paisagem representada nos mapas (e, posteriormente nas fotografias) foi sendo construída de forma intencional, mesmo quando isso não era completamente consciente. A escolha de quais dados espacializar, quais camadas sobrepôr e quais formas de representação gráfica adotar foram decisões guiadas por um olhar crítico sobre as relações de poder que moldam o território de Angra dos Reis. Ao optar por evidenciar, por exemplo, os impactos da BR-101, a fragmentação urbana e a sobreposição de infraestruturas econômicas às comunidades locais, o projeto cartográfico se alinhou a uma hipótese de leitura do espaço que buscou revelar dinâmicas de desigualdade territorial e apagamento cultural.

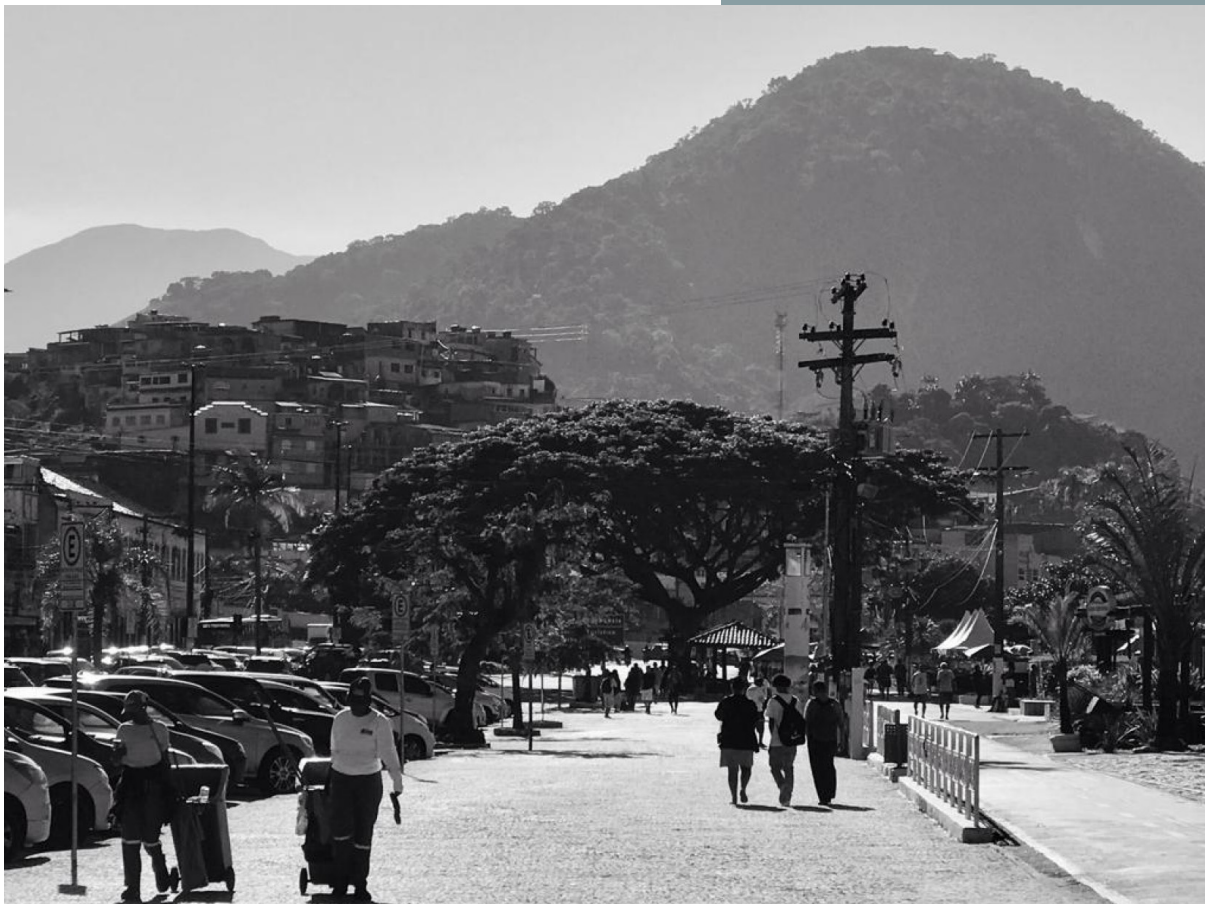


Imagem 06: registro fotográfico com a intenção de mostrar a morfologia de um território mar-morro e o tipo de ocupação nas encostas (Angra dos Reis/ RJ). Fonte: autoral (maio/ 2023).

52



Imagem 07: registro fotográfico com a intenção de mostrar a prática da pesca artesanal (Angra dos Reis/ RJ). Fonte: autoral (maio/ 2023).



Imagem 08: registro fotográfico com a intenção de mostrar a presença cotidiana das atividades ligadas à pesca artesanal (Angra dos Reis/ RJ). Fonte: autoral (maio/ 2023).

Portanto, a intenção na produção dos mapas deixou de ser puramente técnica ou descritiva, para se afirmar como uma ação analítica e política, buscando revelar, por meio do gesto projetual do desenho cartográfico, a complexidade de um território composto por tensões entre desenvolvimento econômico, turismo, exclusão social e resistência cultural. Sendo assim, o mapa é percebido como um dispositivo de invenção e de enunciação crítica da paisagem, como afirma Besse (2014), "ao mesmo tempo um olhar, um pensamento e um projeto".

Agradecimentos: À Profa. Jane Victal, minha orientadora de mestrado, que sempre me incentiva a enfrentar desafios e a descobrir novas formas de enxergar o mundo. E ao Prof. Fábio Boretti, amigo que me orientou ao longo do último ano na faculdade de arquitetura, compartilhando ensinamentos que vão além da arquitetura.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

BESSE, Jean-Marc. O gosto do mundo: exercício de paisagem. Tradução Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.



Imagem 09: registro fotográfico com a intenção de mostrar a presença cotidiana das atividades ligadas à pesca artesanal (Angra dos Reis/ RJ) Fonte: autoral (maio/ 2023).



Imagem 10: registro fotográfico com a intenção de mostrar a presença cotidiana das atividades ligadas à pesca artesanal (Angra dos Reis/ RJ) Fonte: autoral (maio/ 2023).



Imagem 11: registro fotográfico com a intenção de mostrar as tensões e desigualdades entre as atividades produtivas de impacto nacional e a população local (Angra dos Reis/ RJ). Fonte: autoral (maio/ 2023).