

**Modos
de
leitura,
modos
de
ler _
aprender**

PAULA
LOBATO

os livros e o ensino de
arquitetura no Brasil

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA
E URBANISMO

PAULA DE SOUZA CARMO LOBATO

MODOS DE LER, MODOS DE DESAPRENDER:
os livros e o ensino de arquitetura no Brasil

BELO HORIZONTE
2021

Modos de ler, modos de desaprender:

os livros e o ensino de arquitetura no Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço

Linha de pesquisa: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e suas relações com outras artes e ciências.

Orientação: Renata Moreira Marquez

PAULA DE SOUZA CARMO LOBATO

Escola de Arquitetura da UFMG

Belo Horizonte, 2021

FICHA CATALOGRÁFICA

L796m

Lobato, Paula de Souza Carmo.

Modos de ler, modos de desaprender [manuscrito] : os livros e o ensino de arquitetura no Brasil / Paula de Souza Carmo Lobato. - 2021. 256f. : il.

Orientadora: Renata Moreira Marquez.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Arquitetura brasileira - Teses. 2. Livros - Teses. 3. Arquitetura e História - Teses. 4. Aprendizagem - Teses. I. Marquez, Renata Moreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 720.7

Bibliotecária responsável: Vanessa Marta de Jesus. CRB/6 - 2419



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Modos de ler, modos de desaprender: os livros e o ensino de arquitetura no Brasil

PAULA DE SOUZA CARMO LOBATO

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 29 de outubro de 2021, pela Comissão constituída pelos membros:

Profa. Dra. Renata Moreira Marquez - Orientadora
EA-UFMG

Prof. Dr. Eduardo Costa
USP

Profa. Dra. Gabriela Leandro Pereira
UFBA

Dr. Bruno Moreschi
USP

Belo Horizonte, 29 de outubro de 2021.

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil
(CAPES) – Finance Code 001.

*Ao Robson, que me apresentou seu
mundo de publicações e, assim,
afetou o meu permanentemente.*

AGRADECIMENTOS

Essa foi, sem dúvidas, uma trajetória difícil, e agradeço imensamente a presença e o afeto compartilhados, sem os quais a pesquisa não existiria. Agradeço à querida Renata, pela partilha cotidiana, pelas questões suscitadas, pela orientação continuada e, principalmente, pela amizade. Agradeço à presença do Laurence, querido companheiro, e também ao Felipe Carnevalli, pelo cotidiano incrível que se renova para continuar. Não tenho palavras para o apoio, a presença e amor incondicional de minha mãe e irmã, e também dos amigos e amigas, seja perto ou longe. Agradeço à Nicole Porcaro, Pedro Teixeira, Mikael Guedes e às colegas do mestrado, Marcela Rosenburg, Alice Rennó e Fernanda Comparth, com quem compartilhei frequentemente as inquietações de uma pesquisa não-linear, pelo apoio. Agradeço também às colegas de orientação, um grupo de mulheres com quem aprender tem sido uma experiência leve, afetiva e, para mim, inédita na universidade. Agradeço imensamente à Fernanda Regaldo, ao Wellington Cançado, Roberto Andrés, Renata e Fiu – à Piseagrama –, que me mostra outros mundos como possibilidade e como resistência. Também agradeço à Gabriela Moulin e ao BDMG Cultural por tudo que está por vir.

Agradeço aos interlocutores da qualificação, Bruno Moreschi, Gabriela Leandro Pereira e Rita Velloso pela leitura cuidadosa, sem dúvidas presente nas seguintes páginas. Também agradeço ao Bruno, Gabriela e Eduardo Costa, por aceitarem participar da banca de defesa, um momento muito esperado, que marca o fim desse período, mas não da pesquisa. Agradeço às professoras e aos professores, não só os do programa, mas de todo o percurso; ao programa de Pós-graduação em Arquitetura da UFMG, NPGAU, à Capes, pelo apoio à pesquisa, e em especial à atenção recebida pela Paula e pela querida Juliana, no curto período a que tive acesso à biblioteca da Escola de Arquitetura da UFMG. Por fim, agradeço à interlocução com companheiros de circuito editorial, amigos da BANCA, da Banca Carrocinha, da Feira Plana, da Feira Tijuana, da Feira Flamboiã, Feira de Publicações de Arquitetura do IABsp, das livrarias, gráficas, editoras, e oficinas, que, além de inspiração, também mediam minha relação com a Arquitetura.

RESUMO

Se relações desiguais de poder gestadas no período colonial seguem mantidas e atualizadas no Brasil institucional, no campo da Arquitetura elas são frequentemente normalizadas pela universidade e pela História como narrativa científica e universal difundida pela edição e publicação de livros. Autoridades na transmissão do saber científico, os livros nos apresentam a história como consenso – e não como disputa –, invisibilizando modos de vida e práticas arquitetônicas outras, não-ocidentais, tão ou mais antigas que aquelas por eles legitimadas. Mas essa matriz de conhecimento nunca foi completamente aceita, e contra ela vêm sendo tecidas críticas em um circuito cultural ampliado, paralelo à academia, e que enxerga, na arte, um lugar fundamental para a elaboração de pensamento. Entendendo a sala de aula também como espaço de desaprendizado, esta pesquisa ensaia possíveis

modos de nos engajarmos com este conteúdo hegemônico, ou de afetá-lo com suas próprias incompletudes, através de experimentos e metodologias editoriais que propõem modos (outros) de ler essas narrativas. A partir de títulos recorrentes na bibliografia básica dos cursos públicos de Arquitetura e Urbanismo do Brasil, foram propostos deslocamentos como possibilidades de atuação para arquitetos que ocupam a academia e que, de dentro dela, desejam se envolver na localização e desconstrução do saber diferencial que os livros canônicos carregam, contaminando a história com o que ela deixou de mostrar, levando em conta as inúmeras violências compartilhadas em nosso cotidiano e, com isso, fomentando a criação de outros imaginários possíveis.

Palavras chave: Arquitetura Brasileira; História da Arquitetura, Livros de arquitetura.

ABSTRACT

If unequal power relations created in the colonial period continue to be maintained and updated in institutional Brazil, in the field of Architecture they are often normalized by the university and by History as a scientific and universal narrative spread by the edition and publication of books. Authorities in the transmission of scientific knowledge, these books present history to us as a consensus – and not as a dispute –, making other, non-Western architectural practices and ways of life invisible, as old or older than those they legitimized. But this matrix of knowledge was never fully accepted, and criticisms have been made against it in an expanded cultural circuit, parallel to the academy, and which sees, in art, a fundamental place for the elaboration of thought. Understanding classrooms also as spaces for unlearning, this

research rehearses possible ways to engage with this hegemonic content, or to affect it with its own incompleteness, through experiments and editorial methodologies that propose (other) ways to read these narratives. Based on recurrent titles in the basic bibliography of public courses in Architecture and Urbanism in Brazil, displacements were proposed as possibilities of action for architects who occupy the academy and who, from within it, wish to be involved in the localization and deconstruction of the differential knowledge that canonical books carry, contaminating history with what it failed to show, taking into account the countless types of violence shared in our daily lives and, with that, fostering the creation of other possible imaginaries.

LISTA DE FIGURAS

- 36 – 44 *¿História Natural?*; Rosana Paulino (2016)
- 55 – 56 *Printscreen de Vida dos Artistas*, por Giorgio Vasari (2020)
- 71 – 74 *Santos Médicos*; Dalton Paula (2016)
- 100 – 101 Lista de universidades, cursos e ementas disponíveis para consulta (2020)
- 102 – 105 Indicações bibliográficas mais frequentes nos cursos de Arquitetura e Urbanismo (2020)
- 106 – 107 Dados percentuais dos autores e autoras dos livros catalogados (2020)
- 113 – 114 *História da _rte*; Bruno Moreschi, Amália dos Santos e Gabriel Pereira (2016)
- 118 –120 *Assunto: páginas em branco*; EvaMarie Lindahl e Ditte Ejlerskov (2019)
- 127 E-mail enviado pelas artistas à Taschen e distribuído em formato de cartaz na exposição do MASP
- 128 Capas dos livros criados pelas artistas para inserção na coleção *Basic Art*
- 138 Datas de fundação de editoras que atuaram no campo da Arquitetura no Brasil
- 143 – 144 *São Paulo Cidade Negra*; livro não publicado
- 155 – 156 *Sacolândia*, fotografias de Marcelo Gautherot; livro não publicado
- 161 –162 *A cidade de Carolina*; livro não publicado
- 168 – 174 *Construção Brasileira: Arquitetura moderna e antiga*; Talles Lopes (2018)
- 179 – 180 *Fragmento do livro Construção Brasileira*; Talles Lopes (2018)
- 183 – 184 *Errata*; Ariella Azoulay (2019)
- 187 *Livro Quadro da Arquitetura no Brasil*; Nestor Goulart
- 193 – 196 *Outros quadros da Arquitetura no Brasil*; exercício em sala de aula
- 199 *Livro Arquitetura Contemporânea no Brasil*; Yves Bruand
- 201 – 214 Páginas do livro *Arquitetura Contemporânea no Brasil*; Yves Bruand. Inserções de páginas propostas.
- 219 *Livro Arquiteturas no Brasil 1900-1990*; Hugo Segawa
- 221 – 224 Páginas 70 e 133 do livro *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*; Hugo Segawa. Legendas propostas para as fotografias.
- 226 – 229 Fotografias de Hugo Segawa publicadas em *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*; Quadro de legendas propostas.
- 230 – 236 *Des-habitat*; Paulo Tavares (2021)
- 248 Estatísticas de gênero e origem dos livros referenciados (2021)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
ESCRITAS DA HISTÓRIA	36
UNIVERSIDADE E ALTERIDADE	71
CIRCUITO EDITORIAL	118
MODOS DE LER	168
MODOS DE DESAPRENDER	230
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	248



introdução

Em um sábado de setembro de 2019, o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) recebeu, em São Paulo, a primeira edição da Feira Compasso, uma feira dedicada a publicações de Arquitetura, Urbanismo e Design. A variada lista de expositores contou com grandes editoras, tradicionais na área da Arquitetura, como Perspectiva, Martins Fontes e Romano Guerra; com editoras independentes, donas de catálogos variados, caso da UBU e da Lote 42; revistas, como Monolito e Piseagrama, entre outras, de maior ou menor porte, como a Park Books, a editora da Escola da Cidade, alguns artistas gráficos e também zineiros independentes¹.

Feiras de publicação como essa dissolvem algumas barreiras tradicionais ao mercado editorial e ao circuito de distribuição planejado em torno de livrarias e vendas online, como aquela imposta pelo tamanho da editora, que influi diretamente em sua capacidade de produzir maiores tiragens para uma distribuição de maior alcance; a burocracia envolvida em vender nas livrarias, que requer uma série de institucionalizações às quais nem todos conseguem ou querem se engajar; ou a própria “questão” geográfica, que cria entre diferentes regiões do país uma dinâmica desigual de distribuição e consumo de conteúdos. Chegando a atrair publicadores – e impressos – de diversos estados, as feiras nos oferecem uma experiência mais próxima da variedade de abordagens possíveis – neste caso – ao campo da Arquitetura, operando como uma espécie de epicentro de interesse dos que acompanham o circuito ampliado de publicações.

Além da comercialização de livros ligados à Arquitetura, a feira contava também com uma programação variada de falas e debates: “A cidade nas publicações”, conversa entre três autores de publicações artísticas em diálogo com a cidade; “Hans Broos: memória de uma arquitetura”, lançamento de livro; “Desenho, deriva e processos criativos”, conversa entre o autor de um manual de desenho e uma autora de livros ilustrados; “Virgínia Artigas e o feminismo”, fala da filha de Virgínia (1915-1990), artista e esposa do arquiteto Vilanova Artigas; entre outras. Como expositora, não consegui acompanhar os debates – dada a incompatibilidade das tarefas –, mas pude assistir à mesa “Mulheres Negras na arquitetura”, conversa entre Gabriela de Matos e Maria Luiza de Barros na ocasião do lançamento da primeira edição da revista *Arquitetas Negras*, e depois disso retirar meu exemplar, adquirido no ano anterior através de campanha na Benfeitoria, plataforma de financiamento coletivo de projetos.

1. A lista completa está disponível como postagem na página original do evento no Facebook: <https://www.facebook.com/events/2299286413617538/permalink/2317385845140928/>. Acesso em 04 de nov. 2020.

A campanha, que entrou no ar no final de agosto de 2018 com duração de três meses, conseguiu arrecadar fundos para a publicação dessa que é a “primeira revista brasileira com conteúdo pensado e produzido exclusivamente por arquitetas negras” (ARQUITETAS NEGRAS, 2018, p.02). Organizada em torno de uma chamada aberta para envio de conteúdos em formatos variados (projetos de arquitetura e urbanismo, croquis, ideias e pesquisas em andamento), a revista concentrou sua temática na produção acadêmica de arquitetas negras brasileiras, a partir do diagnóstico de uma “ausência sistemática de representatividade feminina e negra no campo da Arquitetura e do Urbanismo” (ARQUITETAS NEGRAS, 2018, p.02).

O incômodo gerado pela baixa presença de arquitetas negras em seu entorno desde a graduação – seja em publicações, mostras de arquitetura e design, ou mesmo na faculdade – bem como pelo apagamento das influências africanas em livros e disciplinas, levou Gabriela de Matos, arquiteta e urbanista graduada pela PUC-Minas, especialista em gestão de obras, a organizar um formulário de mapeamento lançado online, visando encontrar outras arquitetas negras brasileiras. Esse formulário obteve cerca de 300 respostas em apenas duas semanas. A partir daí, a ideia seria lançar uma série de ações que operariam na diminuição dos efeitos da discriminação de raça e gênero na Arquitetura; a primeira delas foi a revista.

Uma comissão foi responsável pela curadoria dos conteúdos recebidos e, além disso, outras arquitetas também foram convidadas a escrever para a revista. Publicada em agosto de 2019, *Arquitetas Negras* é um marco importante na discussão da representatividade na arquitetura e no urbanismo brasileiros e consegue fazer isso a partir de uma iniciativa que rompe com os padrões existentes no meio editorial: editada por uma arquiteta e urbanista jovem, produzida através de financiamento coletivo, ou seja, independente de financiamento institucional, conteúdo totalmente produzido por mulheres negras, design gráfico propositivo, grande alcance geográfico no país e, além disso, escrita por brasileiras sobre questões caras ao contexto local.

O incômodo que provocou a existência da revista *Arquitetas Negras vol.1* é um exemplo dentro de um movimento maior, ou de movimentos maiores, que vêm questionando as ausências promovidas por um circuito editorial (ou cultural) bastante restrito². Passeando pelas prateleiras do acervo do Museu Britânico ainda na década de 1920, a escritora inglesa Virginia Woolf (2019) coleta exemplos de como

as mulheres eram vistas e retratadas em uma literatura escrita predominantemente por homens – daí a imagem idealizada, romantizada, e muito distante da realidade circulante nos livros de então. As mulheres que à época escreviam – e que já tinham livros publicados – eram, por outro lado, singularizadas, e pior, desvalidadas como autoras em um alvoroço caricatural que reclamava sua fuga ao papel que lhes era reservado na sociedade. Ter tempo para escrever significaria que estavam fugindo de suas responsabilidades como mãe e esposa. Ainda que algumas conquistassem sua voz, permanecia a representação masculina das mulheres.

No que soa como um diálogo através das décadas com Woolf, a historiadora da Arte Linda Nochlin, insatisfeita com a abordagem da ausência das mulheres como uma condição natural ao campo das Artes, coloca a questão: *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, utilizada como título para um artigo publicado na revista estadunidense ArtNews no ano de 1971, no qual somos conduzidos pela proposta de um novo caminho para a investigação desta pergunta.

Ao invés de procurarmos imediatamente alguma justificativa para o fato, “primeiramente, devemos nos perguntar quem está formulando essas questões e, a partir desse ponto, refletir a que propósito esse tipo de formulação serve” (NOCHLIN, 2016, p.09). Convite inédito a repensar a aparente neutralidade das informações que nos são disponibilizadas por livros, museus, coleções, exposições, entre outros, e começar a entender o discurso que envolve o campo das Artes não como algo natural, mas, como tantas outras narrativas, cuidadosamente construído.

Deixando de partir das obras – lugar comum para a construção cronológica e estilística da História – e olhando para as circunstâncias e condicionantes da produção artística, a autora abre espaço para a exposição de narrativas complementares ou mesmo desafiadoras daquelas canônicas, especialmente por mostrar que, ao contrário do que poderíamos pensar, as mulheres não estavam representadas na História da Arte não por sua incapacidade de produzir – muito menos por sua inexistência –, mas por uma série de obstáculos sociais e institucionais não reconhecidos que dificultavam (e dificultam, ainda) sua permanência em uma carreira exclusivamente artística – o que, ainda no início do século, levou Virginia Woolf (2019) a sua célebre conclusão, que continua, infelizmente, bastante atual: para conseguir produzir literatura em um ambiente regado pelo patriarcado, “uma mulher precisa ter dinheiro e um quarto só seu”. Esses mesmos obstáculos não parecem ter existido para a maioria dos homens cujos nomes se encontram em nossas enciclopédias de Arte.

As inquietações de Linda Nochlin tiveram muita repercussão, principalmente por traduzir para a História da Arte alguns dos questionamentos que embalaram a segunda onda do feminismo a partir da metade do século passado³. Mesmo assim, o texto do qual estamos falando foi traduzido para o português apenas em 2016, publicado em formato de zine, por iniciativa da independente Edições Aurora. Não chegou a nenhuma grande editora ou conglomerado editorial, ainda que já tivesse mais de 40 anos de existência e reverberação. Fato estranho, mas que não deixa de fazer sentido: nas palavras da historiadora Filipa Vicente (2017), “tanto o ensaio de Nochlin escrito em 1971 como os textos de muitas feministas nas últimas décadas continuam a ter uma ressonância perturbadoramente contemporânea”.

Porque não houve grandes artistas travestis?, questionou então a artista brasileira Agrippina R. Manhattan, tensionando e atualizando a questão proposta por Linda Nochlin, tanto por enxergar semelhanças nas situações experimentadas por mulheres cisgêneras e por corpos trans, como também pela falta de bibliografia sobre o assunto – ao que Manhattan (2017, p.94) coloca a questão: “Por que não houve grandes travestis historiadoras da arte?”. A autora (2017, p.94) concorda com Linda ao dizer que o fato de que não houve grandes artistas trans está menos ligado à incapacidade artística dessas que à “dominação heterocisnormativa em nossas instituições e em nossa educação”, que pune todos aqueles corpos que “não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens” (NOCHLIN, 2016, p.08).

Embora atualmente não seja uma tarefa tão difícil nomear artistas travestigêneras, Manhattan (2017, p.95) vai dizer que “a exceção não anula a regra”, nos convocando a não resumir o problema à falta de espaço no pódio do cânone, o que seria uma forma de retomar a noção moderna de Grande Artista. Para a autora (2017, pp.96-97), é importante reconhecermos como a academia desempenha um papel crucial na manutenção do apagamento, especialmente quando não se sensibiliza às diferentes necessidades que as pessoas apresentam ao ingressarem no meio acadêmico; um exemplo, o uso do nome social. “O que na realidade é um reflexo da falta de aptidão da academia, sobretudo no Brasil, de lidar com a diversidade”, assegurando “a perpetuação de uma hegemonia heterossexual, branca, ocidental e de predominância masculina”, completa.

Se hoje – 2017, para Agrippina Manhattan; 2021, para nós – a existência de questionamentos desse tipo dentro da academia parece indicar um esforço

3. As feministas da segunda onda entendiam que as desigualdades culturais e políticas das mulheres estavam intrinsecamente relacionadas. Buscavam, assim, incentivar as mulheres a perceber os aspectos de suas vidas pessoais como profundamente politizados e como reflexo de estruturas de poder sexista.

de abertura a um maior diálogo com a população, a autora (2017, p.96) nos lembra de ter cautela: “A entrada de tais discussões no ambiente acadêmico é insignificante se não for acompanhada pela possibilidade de entrada desses corpos trans no mesmo espaço”.

Entre julho de 2019 e fevereiro de 2020, o Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (CAU/BR) realizou o primeiro diagnóstico de Gênero na Arquitetura e Urbanismo, que traçou as questões mais impactantes às e aos profissionais do campo, na tentativa de, entre outros, gerar informações para subsidiar a elaboração de uma “Política do CAU para a Equidade de Gênero”.

Com respostas de 987 arquitetos, sendo 767 mulheres e 208 homens, os dados indicam, através de uma nova camada de informações, que questões como perfil salarial, assédio sexual e moral, violência sexual, discriminação de gênero no trabalho e a relação entre a responsabilidade de maternidade/paternidade com o exercício profissional estão presentes no cotidiano de todas e todos, mas incidem majoritariamente e de forma desigual sobre mulheres, sobretudo as mulheres negras. Essas questões, como fala Manhattan, são aquelas que não reconhecemos que operam no afastamento dessas pessoas do exercício de uma profissão construída sobre um referencial branco, masculino e patriarcal, no qual, como descreveu Michelle Perrot (2005, p.10), “o silêncio era uma regra política, era disciplina do mundo, das famílias e dos corpos”. Esses silêncios atravessam diferentes grupos identitários em experiências particulares, ainda que muitas vezes elas tenham pontos em comum.

A partir de uma experiência complexa e simultânea de submissão às instâncias do racismo, do machismo e do capitalismo, pensadoras negras, em especial as estadunidenses⁴, articularam discursivamente o conceito de interseccionalidade, que a pesquisadora, assistente social e doutoranda em Estudos Feministas Carla Akotirene (2019, p.21) define, em diálogo com Patrícia Hill Collins, como um “sistema de opressão interligado”, que opera sobre todos aqueles e todas aquelas que apresentam alguma diferença em relação ao conhecido padrão: homem, branco, ocidental. Essa “ferramenta ancestral” do pensamento feminista negro, nas palavras de Akotirene (2019, p.25), se mostra muito mais sensível que as definições ocidentais, pois parte do entendimento das identidades como fluidas, permitindo complexificar as experiências individuais para além daquelas “da mulher”, “do negro”, etc., dinamizando também “as implicações políticas às quais os corpos estão sujeitos” (AKOTIRENE, 2019, p.39).

“Não existe hierarquia de opressão”, diria enfaticamente a poeta, artista, lésbica, socialista, mãe e mulher negra Audre Lorde (2020, p.64), a partir de sua própria experiência no convívio com diferentes grupos que, cada um por sua razão, não cessavam de colocá-la, sempre, em um lugar de desviante. Cada corpo é atravessado por condições estruturais distintas, de modo que não pode ser resumido a uma de suas marcações, pelo contrário, é a partir da relação entre elas que cada pessoa interage com as estruturas, movimentando uma “textura intelectual não linear, não objetiva e não neutra”, nas palavras de Akotirene (2019, p.33). Como a autora (2019, p.46) explica, ao não hierarquizar os sofrimentos, a interseccionalidade devolve o problema à matriz de opressão responsável por produzir as diferenças, nos convocando a pensar o que faremos politicamente com ela, após enxergarmos as diferenças como identidades. Assim, colocamos lado a lado nesta pesquisa as críticas vindas de lugares e experiências distintas, que têm em comum o posicionamento diante do sistema, ainda que se difiram na profundidade e tamanho de traumas, reivindicações e reparações necessárias.

Com ajuda das informações levantadas pelo primeiro Censo dos Arquitetos e Urbanistas do Brasil, que aponta que 61% dos profissionais registrados no país são mulheres⁵; em diálogo com números do recenseamento nacional, que aponta que a maioria da população brasileira é negra (PRUDENTE, 2020); e com o reconhecimento de que ações afirmativas vêm sendo construídas em torno de programas de incentivo à entrada na universidade pelo menos desde 1999 (como o FIES, o ProUni e a política de cotas) no Brasil, podemos então pensar que a questão, definitivamente, não diz respeito à inexistência de arquitetas ou de arquitetas negras, mas à sua baixíssima representatividade nos tais livros de história, exposições, cargos

públicos, entre tantos outros. Um por um, esses lugares de prestígio literais e simbólicos naturalizam os apagamentos, a partir de “distorções discretas o suficiente para passarem despercebidas”, como escreveu Audre Lorde (1997, s.p.) em um poema.

Esse mundo “tão visivelmente, esmagadoramente masculino”, como descrito pela historiadora canadense Despina Stratigakos (2019, s.p.) tem na narrativa histórica uma das principais ferramentas de sua naturalização. É por isso mesmo que devemos, como recomenda, fazer um exercício de suspensão da naturalidade com que vemos essas distorções, a partir de um gesto de retorno ao momento em que foram articuladas e codificadas pela primeira vez em práticas

4. Kimberlee Crenshaw, Patricia Hill Collins, Audre Lorde e Angela Davis, importantes figuras na transição para o feminismo de terceira onda.

5. O censo, realizado pelo CAU/BR em 2015, enviou questões para cerca de 99 mil profissionais, entre os quais mais de 83 mil responderam. A presença de mulheres é, inclusive, uma estatística em ritmo crescente, visto que quanto menor a faixa etária, maior a porcentagem feminina nas respostas.

educacionais e profissionais, para assim mostrar que são construídas e que podem, portanto, ser desmontadas.

A relação entre as inúmeras denúncias do modo como a história se faz exclusiva, os livros (especialmente os clássicos) enquanto portadores dessa história, e o mercado editorial como uma segunda barreira para a diversificação dos conteúdos (tensionada por iniciativas críticas em um circuito cultural ampliado), promove uma inércia na acolhida de pessoas e conteúdos outros. Procurando não tratar essa relação como mera coincidência, e percebendo sua interação com o modo como a academia, até hoje, se faz excludente, surge a questão: *em que medida a edição de livros e a circulação de suas narrativas nos espaços de ensino e circuitos culturais produzem e tensionam o entendimento da história da arquitetura no Brasil?*

 partir de uma extensa pesquisa sobre a fotografia, que leva ao entendimento de como as imagens são uma das ferramentas de normalização da violência em regimes imperiais, a curadora, fotógrafa, artista e professora da Universidade de Brown (EUA), Ariella Azoulay (2019), define a operação imperial em analogia com a operação do obturador de uma câmera, criando o “obturador imperial”. O obturador é, para a autora (2019, p.03), o principal mecanismo do imperialismo, e a criação de imagens está enraizada em suas formações de poder, que são, “antes de tudo, o uso da violência, o exercício dos direitos imperiais e a criação e destruição de mundos compartilhados”.

Israelense de origem palestina, trabalhando como curadora em Tel-Aviv, Azoulay (2020) começou a desconfiar da passividade característica de sua condição de cidadã em um Estado como o de Israel. Em seu primeiro livro, *O contrato civil da fotografia*, ela elabora essa inquietação, entendendo que devemos “pensar na violência como uma forma de partilhar o mundo e, como tal, ver as manifestações de violência como o que define o mundo partilhado”. Na ontologia política da fotografia que ela propõe, o obturador desempenha um papel de veredito: “uma parte muito limitada da informação é capturada, emoldurada e tornada apropriada por aqueles que se tornam detentores de seus direitos” (AZOULAY, 2019, p.XVI). O obturador marca também a atuação de outras tecnologias imperiais, que estão em uso bem antes da invenção da câmera, e se caracterizam por não interromperem o processo de pilhagem que torna os outros e o mundo de outros disponíveis para alguns, mas antes acelerá-lo, proporcionando mais oportunidades de persegui-lo

(AZOULAY, 2019, p.147). A partir desse conceito, podemos elencar outras tecnologias, cuja operação está sobretudo a serviço do imperialismo: as leis, a história, os direitos humanos; os monumentos, a pintura e o desenho (representações oficiais do poder), e, como discutiremos na pesquisa, também os livros e a própria arquitetura – todas elas trabalham com recortes da realidade, muitas vezes tomados como representação do todo.

Em *História Potencial*, seu livro mais recente, Azoulay (2019, p.XV) altera a escala de estudo, dedicando-se a séculos ao invés de décadas e no globo todo ao invés de apenas na Palestina. “Tentei usar essa mudança de escala para consolidar uma estrutura onto-epistemológica anti-imperial por meio da qual tudo e todos os lugares afetados pelo imperialismo ocidental pudessem ser pensados em conjunto”. Sua abordagem vai de encontro a um movimento epistemológico latino-americano mais conhecido como giro decolonial, que propõe, entre outros, uma reformulação da noção de modernidade até então adotada na academia de modo a inserir em sua narrativa processos, pessoas e conceitos que ela conscientemente exclui. Para os autores que o elaboram, é fundamental reconhecer o papel exercido pelo processo de colonização na conformação do mundo de hoje e, mais que isso, o modo como relações de poder e dominação estabelecidas no período colonial podem ser mais duradouras que a própria colonização, atualizadas e mantidas através de novas formas de controle e exploração dos mesmos lugares – o que Aníbal Quijano (2005), sociólogo peruano, vai chamar de “colonialidade do poder”.

Essa duração no tempo, que Azoulay (2019, p.45) investiga em seu livro, se deve à transformação de contextos de violência em “paisagens políticas aceitáveis em uma escala global”, através de dispositivos políticos utilizados “para limitar as aspirações políticas, narrativas e histórias” dos mundos que existiam previamente à chegada europeia. “‘Autodeterminação’, ‘ocupação’, ‘terras do Estado’, ‘partição’, ‘repatriação’, ‘independência’, ‘tratado’, ‘acordo de paz’, ‘direitos humanos’ ou ‘soberania’” são algumas das ferramentas que Estados Imperiais utilizam para atravessar e retalhar esses mundos, empreendendo, também, o entendimento separado (em diferentes áreas do conhecimento) entre as pessoas, seus objetos e o território (AZOULAY, 2019, p.08). Não é difícil, para nós brasileiros, entender do que Ariella está falando.

Tudo isso só é imaginável pois, como diria Boaventura de Sousa Santos (2007a, pp.03-04), o mundo europeu se separa desses outros mundos com os quais interage por uma linha invisível, fundamentada na distinção da realidade social em dois

universos; entre eles, um abismo. “A divisão é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente”, que significa ser incompreensível, irrelevante. Assim, como escreve Azoulay (2019, p.51), o empreendimento imperial produz seus próprios sistemas taxonômicos, empregados com autoridade para institucionalizar o status e as funções das pessoas, os tipos de atividades, as liberdades, os usos de objetos e assim por diante. A linha divisória é tripla: temporal, espacial e diferencial.

Comandar as definições de tempo, espaço e diferença, para Azoulay (2019, pp.51-52), consolida a condição necessária para transformar a violência em regime político. A partir do século XVIII, quando os Estados coloniais começam a se organizar em Estados Nacionais, um conjunto extenso de instituições será criado para operar o sentido das múltiplas instâncias requeridas por uma estrutura organizacional complexa, amparada na mesma cartografia abissal da qual falou Boaventura de Sousa Santos (2007a, p.08).

Nesse elaborado sistema, a universidade desempenha um papel ativo e de destaque, estabelecendo-se como o principal lugar de origem do conhecimento iluminista, amparado na razão, e de produção de saberes verificados, ditos científicos – imagem que a acompanha em partes até hoje. O conhecimento moderno ocidental, uma das melhores representações da atuação do pensamento diferencial, consiste, para Santos (2007a, p.05), “na concessão à ciência moderna do monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso”, que acontece em diálogo com outras instituições como arquivos, museus e bibliotecas, fontes verificadas de documentos oficiais que serão utilizados para elaborar e justificar esta distinção. Como diz Azoulay (2019, p.06), tecnologias e instituições operam de forma coordenada, compartimentando o conhecimento em distintas áreas de especialização que ora juntam fatos separados e ora separam fatos que deveriam ser lidos juntos, a depender da narrativa desejada pelo obturador imperial.

No espaço da universidade, os valores diferenciais determinaram uma presença predominantemente masculina, branca e de elite, distribuída principalmente entre europeus, que monopolizam a “opção intelectual e poder institucional para contar a história e classificar os eventos de acordo com uma classificação de vidas humanas: ou seja, de acordo com uma classificação racista”, como escreve Walter Mignolo (2008, p.294). Nas colônias, essa hierarquia de valor também operava, embora de formas distintas a depender do país colonizador. Na América Latina, para aqueles

de colonização espanhola, as primeiras universidades surgiram relativamente cedo, e puderam ser acessadas por partes mais diversas de sua estratificação social; já no Brasil as universidades serão implantadas tardiamente, com acesso privilegiado de europeus, filhos de europeus e das elites nacionais (ANDERSON, 2013). Mesmo que hoje o acesso às universidades seja bem mais amplo do que era então, e talvez um direito garantido a uma parte bem maior da população, não devemos esquecer que foi apenas através de disputas incessantes, como reconhecem Stengers e Despret (2014), que elas passam a ser ambientes acessados por populações de origens outras.

Por um longo período, tudo o que não se encaixa no que a ciência moderna entende como conhecimento verdadeiro é então descartado, dada a “impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha” (SANTOS, 2007a, p.04), bem como as pessoas que vivem e pensam dessas formas *outras*, em um regime que produz e reproduz apagamentos, incompreensões, essencialismos e exclusões. A universidade opera, então, uma dupla exclusividade, fundamentada na ausência da alteridade e na adoção de um pensamento estruturado em torno de modos de interpretação únicos, porque universais.

Nesse momento, tem início uma produção massiva de registros, documentos e imagens, ferramentas utilizadas por especialistas para transformar narrativamente o mundo existente. Como diz Azoulay (2019, pp.287-288), “mapas, pesquisas, censos, estatísticas, gráficos visuais e relatos acadêmicos” organizam o mundo compartilhado “em fatias processáveis de papéis - com a ajuda de fronteiras, armas, certificados de propriedade, tratados e assim por diante”. É quando também se inicia a procura por uma historicidade comum dentro dessas comunidades políticas imaginadas – como as define o historiador e cientista político Benedict Anderson (2013, p.32).

Em um mundo regido pela violência, a história constrói sentidos, operando como uma “ferramenta para apagar e menosprezar os diversos mundos existentes, agora relegados ao passado e impedindo o progresso imperial”, nas palavras de Azoulay (2019, pp.286-287). Produzida nas universidades, essa história gera um conhecimento marcado por relações de poder, também definido pelo obturador, que vai cristalizar interpretações unilaterais de eventos complexos e, mais que isso, transformá-las na versão única da narrativa, que será distribuída em escala nacional ou mesmo global. Os historiadores agem a partir do olhar onipotente que lançam ao passado, fazendo de sua história uma fonte de verdades. E, assim, é preciso

reconhecê-la não como construção narrativa sobre um mundo neutro, mas como “uma modalidade e um sintoma da violência imperial” (AZOULAY, 2019, p.287).

Apresentando “esse mundo para nós como um fato consumado” (AZOULAY, 2019, p.288), os historiadores trabalham para criar consenso sobre o que está no presente elaborando sua inserção no passado, de forma que ele possa operar na construção de um futuro (AZOULAY, 2019, p.286). Para garantir a veracidade de suas narrativas, eles trabalham com documentos, através de uma metodologia rigorosa, destinada à produção de verdades. Essa forma de fazer história, conhecida por muito tempo apenas como “a História”, e não “uma história”, caracteriza-se pela exaltação de grandes homens – estadistas, cientistas, descobridores, engenheiros, arquitetos, artistas, bandeirantes – e seus grandes feitos ou realizações (BURKE, 2010). Azoulay (2019, p.286) diz que ela “conta histórias plausíveis, sem questionar a violência que fornece a seus praticantes os blocos de construção que tornam as histórias plausíveis – mundos violentamente fragmentados em pedaços legíveis para compor narrativas históricas”.

A partir do entendimento do passado como uma unidade temporal, os fragmentos registrados de variadas partes do mundo são alocados geo-historicamente em “esquemas organizacionais progressivos” (AZOULAY, 2019, p.292). Na cultura europeia, a linha do tempo usualmente parte da antiguidade clássica, e é também uma linha do progresso: a cada elemento novo, outro é mandado para o passado, criando uma temporalidade que impossibilita a existência contemporânea de diversos seres e lugares. Essa temporalidade se origina cronológica e ontologicamente “onde a violência força um novo mundo” (AZOULAY, 2019, p.292). “Entrar para a História”, neste contexto, marca a primeira interlocução com europeus vivida por um povo ou território. No advento do mundo moderno, temos a marcante data de 1492 – “data em que o ‘Novo Mundo’ foi invadido e inventado” –; na chegada dos portugueses ao Brasil até então indígena, o ano é 1500.

Partindo da proposta de Azoulay (2019) de associar eventos usualmente lidos como separados, a entrada do Brasil, da arquitetura e da imprensa na linha do tempo da História europeia não será tratada como coincidência. O Brasil foi produzido de maneira violentamente excludente, processo do qual tanto a imprensa quanto a arquitetura são ferramentas, associadas ao “etnocentrismo epistêmico” (MIGNOLO, 2002). Como pensar essa geografia da produção de conhecimento arquitetônico atuando sobre o Brasil, especialmente quando, ainda hoje, como diz

Gabriela Leandro Pereira (2020a), não conseguimos enxergar a relação entre a produção do espaço e a produção de violências?



Arquitetura se conforma como campo profissional e disciplina do saber dentro do conjunto de valores identificado com o pensamento moderno ocidental, ou abissal, a partir do estabelecimento de duas diferenças fundamentais: a primeira entre o arquiteto e os profissionais do canteiro de obras; e a segunda, entre o que é e o que ainda não pode ser considerado arquitetura, como conceitua Leon Battista Alberti (KAPP, 2021).

Definida no início do Renascimento, essa diferenciação será melhor elaborada no processo de colonização, em especial na interlocução com as colônias, onde, como veremos, a arquitetura é também uma das ferramentas de controle do território pelos europeus (SODRÉ, 2019). Sustentada por tratados, manuais, livros, desenhos, e pela história que carregam, ela conforma, em grande parte, o que se torna o campo da arquitetura, entendido em uma definição emprestada de Pierre Bourdieu (1983, p.02) como um espaço de “relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto”.

Ainda que o termo apresente outras definições possíveis, a mais comumente adotada ao longo da história será arquitetura como *grande obra*, aqueles espaços que entendemos como extraordinários ou, mais precisamente, um “espaço transformado pelo trabalho humano e legitimado pelo campo arquitetônico”, como escreve a arquiteta e professora da UFMG Silke Kapp (2021, p.41). Essas obras formam um “conjunto seletivo de espaços produzidos em sintonia com os preceitos do campo ou constitutivos desses preceitos”, sendo aquilo que não é considerado “obra” visto como uma “mera construção” (KAPP, 2021, pp.41-42).

Gradualmente especializada, a Arquitetura se torna uma profissão precedida por um curso universitário, cada vez mais abrangente e com áreas de estudo mais específicas que, influenciadas por esta definição, criarão elaborações teóricas e discursivas tratando principalmente de técnicas e formas que devem tomar os edifícios – modos de construir – permeadas por questões ligadas ao campo da estética à medida que esta surge como disciplina.

A história da arquitetura pode ser caracterizada pelo que chamamos de *grande história*, que, assim como sua principal definição, se constrói em torno das espacialidades singulares, ligadas a uma interpretação transcendental do talento artístico

de indivíduos. Influenciada metodologicamente pela escrita da história dos Estados Nacionais, ela parte de uma “ênfase em edifícios monumentais de autoria claramente identificável, de preferência por fontes documentais” (BALTAZAR; KAPP, 2010, p.193).

Seu maior interesse por produtos acabados – edifícios – ocorre em detrimento à possibilidade de análise sociológica dos processos desencadeados pelas construções, como escrevem Silke Kapp, Katie Lloyd Thomas, e João Marcos de Almeida Lopes (2018, p.V), e também a crítica e historiadora da arquitetura Ruth Verde Zein (2001), e está associado às origens comuns entre História da Arquitetura e da Arte. Quaisquer implicações sociais desses processos de produção que não estejam refletidas no edifício finalizado fogem ao objeto de quem se propõe a discutir a arquitetura, ancorado principalmente em preocupações formalistas. Essa prevalência está associada, para o arquiteto Garry Stevens, ao fato de que “a teoria da arquitetura tem se alinhado, historicamente, com a filosofia e não com alguma das ciências sociais” (2003, p.24). Em concordância com Linda Nochlin (2016), que disse o mesmo em relação às artes, Stevens (2003, p.19) considera que o campo arquitetônico não é receptivo à contribuição sociológica, um assunto que parece ser considerado secundário. A História da Arquitetura, como disciplina, se consolida a partir dessas bases metodológicas formalistas, sendo distribuídas pelo mundo junto aos seus autores pioneiros – alemães em diáspora.

A partir destas características, é interessante perceber que a própria dimensão narrativa da arquitetura, como escreve Azoulay (2019, p.45), transforma violências em paisagens políticas aceitáveis – a destruição dos mundos anteriores, a dimensão de exploração do trabalho, as remoções, entre outros, não têm lugar nos registros, em uma abordagem preocupada com as soluções formais e materiais adotadas por arquitetos em cada uma de suas construções. Versões oficiais, histórias canônicas, modos de fazer cristalizados: no primeiro capítulo desta pesquisa discutiremos a dimensão narrativa da arquitetura que assume um status de obturador imperial.

Walter Mignolo (2002, p.59) toma como base a suposição de que a história do capitalismo e a história da epistemologia ocidental, do modo como foram construídas desde o Renascimento europeu – e do início do empreendimento colonial –, são paralelas e também complementares. Se voltamos a pensar colônias e metrópoles em conjunto, nesse complexo sistema de trocas que se originam entre Europa e América no final do século XV, devemos notar que essas trocas não foram apenas

econômicas, mas também epistemológicas. Assim, podemos pensar, com o autor, que considerar essa modernidade planetária implica a inserção de uma dimensão histórica e também socioeconômica nas ditas Ciências Sociais, e, mais que isso, nos leva a perceber o modo como através do monopólio capitalista e epistêmico europeu elas se fazem excludentes.

Para o sociólogo, uma característica fundamental do pensamento construído sobre essa diferenciação é o modo como a partir dele podemos traçar, a nível planetário, uma geografia da produção de conhecimento, de protagonismo obviamente europeu. É o que ele chama de geopolítica do conhecimento, “a relação entre os lugares (constituídos geohistoricamente) e o pensamento” (MIGNOLO, 2002, pp.66-67). Inserido discursivamente na linha do tempo desenhada pelos europeus, o conhecimento está submetido à sua hierarquia que, como diz Mignolo (2002, p.66-67), designa o pioneirismo e a autoridade do pensamento aos autores europeus, que devem sempre ser referenciados. Essa separação entre produtores e consumidores de conhecimento se articula, ainda, à edição e distribuição de livros: enquanto o saber foi também utilizado como tecnologia de colonização, os livros foram e continuam sendo ferramenta chave na distribuição de um conhecimento hierarquizado pelo mundo.

Países que durante o regime de poder colonial receberam um conjunto de instituições ficarão submetidos a esse regime de conhecimento etnocêntrico ainda por muito tempo, especialmente quando mesmo após os processos de descolonização essas instituições permanecem pouco alteradas – reproduzindo, internamente, diferenças que anteriormente eram intercontinentais. Apesar de já ter sido reconhecida, a recorrência dessa dinâmica é denunciada pela pensadora indiana Gayatri Spivak (2010), que coloca, no ano de 1990, a questão: *Pode o subalterno falar?*. Discutindo o termo representação, e, a partir dele, o papel do intelectual na produção de discursos – e sua tendência a, falando pelo outro, manter estruturas de opressão – Spivak (2010, p.38) nos mostra como o processo de silenciamento de grande parte da população, a parte subalterna, é mantido por intelectuais e pesquisadores universitários que, ainda hoje, creem poder falar pelo outro. “Mantém-se [...] uma posição que valoriza a experiência concreta do oprimido, ao mesmo tempo que se mostra acrítica quanto ao papel histórico do intelectual”. Se o incômodo de quem pode ou não falar já abatia Virginia Woolf, cidadã de um país que compõe o regime imperial como modelo, como classificar ou mensurar o incômodo interseccional e trans-temporal das populações de ex-colônias?

A breve abertura dos obturadores que cristaliza interpretações do Brasil ao longo do tempo parece também capturar imagens estáticas de sua arquitetura, que se tornam hegemônicas, oficiais e, em parte, canonizadas, acompanhando o discurso oficial do Estado. Interpretada atualmente como uma ciência social aplicada, sua prática e elaboração histórica absorvem valores do pensamento social brasileiro, como a hierarquização das raças, ao que agregam o conceito de arquitetura trazido pelos franceses em missão e instaurado como curso superior através da criação da Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA). Com o objetivo claro de produzir obras monumentais por aqui, a atuação francesa cristaliza um conceito de arquitetura amparado em suas definições de cultura e civilização, que prevalecerão juntas nos lugares do saber, e acompanhadas do diagnóstico de que, até então, no Brasil não havia cultura e nem civilização, ignoram a produção artística majoritariamente negra da época.

No segundo capítulo desta pesquisa discutiremos como o acesso às instituições – incluindo a universidade – acompanha a cidadania diferencial, negado às populações negras e indígenas, vistas como outras dentro de seu próprio país. Assim, ainda por um longo período suas práticas arquitetônicas serão vistas como, no máximo, vernáculas – pertencentes a um passado que já se foi. Nesses parâmetros, a arquitetura é praticada apenas por membros das elites coloniais brasileiras, o que normaliza em livros, na história, na autoria de obras públicas e na chefia de escritórios, a imagem do arquiteto enquanto homem, branco e frequentemente europeu – ao que se contrapõe a imagem do pedreiro ou mestre de obras, frequentador dos canteiros, igualmente normalizada no homem negro. E onde ficam as mulheres?

O apego a essa matriz europeia da arquitetura, ao “conjunto de regras clássicas que vão ser codificadas através de livros e através da ‘erudição’”, como diz Lina Bo Bardi (2009, pp.163-164), cria em seus adeptos “complexos de inferioridade tão grandes a ponto de não permitirem o desenvolvimento contínuo e orgânico da arquitetura”. Esse conjunto de regras, que para Lina devem ser lidas como “equivocos críticos”, organizam o pensamento nas universidades da maioria dos países ocidentais (BARDI, 2009, p.165), impedindo elaborações mais complexas que poderiam ser tecidas a partir de diferentes conjuntos de problemas, e apagando formas de arquitetura que também são brasileiras, mas que não são reconhecidas como arquitetura, como diz Gabriela Leandro Pereira (2020a).

Entendendo os currículos como importantes agentes na formação dos arquitetos e o papel dos livros indicados como referência bibliográfica, nesta pesquisa nos

interessou traçar o regime de visibilidade que as publicações criam e/ou sustentam – em uma tentativa de, como propõe Jota Mombaça (2016), “nomear a norma”, que para a autora configura o primeiro passo rumo a uma redistribuição anticolonial da violência. Para isso, como prática, nos apoiaremos em um levantamento dos livros didáticos de História, Teoria e Crítica da Arquitetura utilizados ou indicados como referência bibliográfica nos cursos de Arquitetura e Urbanismo públicos federais e estaduais brasileiros. Construída a partir de dados disponibilizados pelas universidades na internet – e dentro de seus limites –, essa amostragem não pretende dar conta de uma totalidade da História, mas começar ou aprofundar um pouco mais essa discussão importante tangenciada pelos currículos dos cursos.

O levantamento nos fornecerá informações a respeito de títulos, autores e editoras mais frequentemente apontados como referência nas disciplinas universitárias, bem como sobre a variedade existente entre as indicações. A escolha pela seleção de livros, ainda que não represente a totalidade das indicações de pesquisa realizadas em cada disciplina – e que essas indicações quase nunca sejam lidas por completo – oferece uma (primeira) forma através da qual podemos abordar o estudo da história por aqui, afinal, uma lista de referências bibliográficas apresenta ao aluno aquilo que um professor ou professora selecionou como relevante para o conhecimento de tal disciplina.

No terceiro capítulo, partindo da enorme quantidade de livros encontrada, discutiremos as presenças e ausências sustentadas pelo mercado editorial como um segundo filtro para a consolidação de conceitos. Se a arquitetura é um conceito europeu implantado no Brasil, veremos como a imprensa desempenha um papel fundamental em sua popularização, reproduzindo, primeiramente através das revistas, a noção de que a arquitetura diz respeito às grandes obras e a seus arquitetos. Essa definição exerce influência direta na seleção de títulos para tradução pelas editoras e sobre a produção de livros de História da Arquitetura, em especial dos manuais, tipologia de livros comum à segunda metade do século XX no Brasil.

Analisaremos dois diferentes tipos de editora, as editoras-empresa e as editoras universitárias, que funcionam a partir de modelos de negócios antagônicos, mas que em certa medida se vinculam a um mesmo conceito de arquitetura, aquele hegemônico, sancionado tanto pela universidade quanto pelo público comum. Enquanto para as editoras universitárias esse conceito representa a aproximação

ao pensamento científico, nas editoras-empresa, ele apresenta para os editores uma régua de medida do que o público deve aceitar como arquitetura, filtrando a seleção de títulos para publicação. Nesse sentido, assume grande importância a forma como a arquitetura se insere no cotidiano da população, tornando-se um objeto de interesse público a partir da imprensa – notadamente a partir da construção de Brasília (SEGAWA, 2014).

Enquanto por um lado, as publicações do circuito de editoras de médio e grande porte tendem a cristalizar um conceito fechado de arquitetura, por outro, esse mercado não possui os mesmos limites institucionais e regras que controlam a universidade pública, e é também um lugar de disputa e possível subversão desse monopólio conceitual. Através das publicações conheci também muitos arquitetos e arquitetas – inclusive da academia – cientes do limite dos livros e de seus discursos, e que se mantêm à procura de formas de ultrapassá-los. Durante cerca de dois anos fui uma das organizadoras da BANCA, uma banca dedicada às publicações independentes localizada na praça em frente à Escola de Arquitetura da UFMG, junto a Robson Silva, Emídio Souza, Otávio Arcanjo e Lucas Kröeff. Neste período, pesquisei, em paralelo, a produção independente ligada à arquitetura e às cidades realizada em diferentes lugares do Brasil – claro, com limites –, discussões amplas guiadas não só por arquitetos.

“Os livros impressos vêm perdendo espaço na educação tradicional para outras mídias. Esse é mais um motivo para fazer livros em formatos diferentes e explorar maneiras não usuais de narrativa” dizem as designers Clara Meliande e Tânia Grillo (2018, p.36), organizadoras da *Editores Temporária*, um projeto que produziu duas séries de livros ligados à discussão da cidade através de um financiamento artístico recebido do Itaú Cultural. “Apesar de não terem sido pensados para serem didáticos, esperamos que possam ser usados de forma educativa sim, por diversos perfis, inclusive para áreas como design, edição, arquitetura, história”, completam. Essa fala está presente em *Anexo* (2018), registro de conversas realizadas por mim e Lucas Kröeff com alguns publicadores cujos trabalhos integraram a biblioteca colaborativa da 11ª Bienal de Arquitetura de São Paulo (2017), composta por publicações provenientes de lugares variados do saber⁶.

Esse circuito cultural amplo vem criando formas e possibilidades de pensarmos o campo da Arquitetura a partir de diversas perspectivas e práticas, desafiando a hegemonia dos saberes científicos, da história única e das grandes editoras,

6. Disponível para leitura integral em: <https://issuu.com/paulalobato7/docs/anexo>.

enquanto nos apresenta modos de vida que acontecem em paralelo àquele da modernidade. Publicações realizadas em outros contextos – como o circuito independente –, filmes, exposições, arquivos pessoais, conteúdos produzidos pela crítica, por iniciativas de curadoria e pelo jornalismo cultural, por exemplo, são igualmente possíveis de serem tomadas como tensionamento da história, em uma interlocução que potencializa o exercício de negação de sua versão hegemônica. Um dos maiores empecilhos enfrentados por essa produção – e uma queixa frequente de seus produtores – é justamente a distribuição, lugares onde as editoras de maior estrutura se diferenciam e conseguem, então alcançar um público amplo, conformando, em adaptação à expressão utilizada por Renata Marquez (2017), uma *geografia* própria das narrativas da arquitetura.

Ainda que toda a matriz de conhecimento imperial – e em especial a História – tente consolidar a imagem de um mundo único e consensual, Azoulay (2019, p.288) defende que “por mais hegemônico que seja, este mundo imperial não esgota os vários outros mundos destruídos para ele tomar forma”. Escrevendo a partir da academia, mas também como possível cidadã palestina – uma cidadania que lhe foi negada por um desses acordos excludentes firmados no passado –, a autora (2019, p.287) propõe “um esforço para tornar a história impossível”, a partir de um envolvimento com o mundo em uma “abordagem não progressiva”, que procura “lidar com o resultado da violência imperial como se ela estivesse ocorrendo aqui e agora”.

Para isto, é importante reconhecer como esses acordos instituídos há séculos atrás são também os que nos produzem como acadêmicos, enquanto produzem outros cidadãos como sem-terra, invasores, favelados ou posseiros; que colocam nosso conhecimento – universitário – como objetivo, e o conhecimento desses outros como subjetivo, pertencente à margem. Quando reconhecemos que muitos dos processos que a história posiciona no passado na verdade não terminaram, não é possível tomá-la apenas como uma documentação coesa e “pós-fato”, pelo contrário, torna-se necessário inserir sua interpretação no presente, como propõe Ariella (2019, p.291), como uma construção. Como isso afeta nossa prática, ou práticas como a desta pesquisa, que estão dentro da academia?

A autora nos convoca a desaprender “o conhecimento, as normas, os procedimentos e as rotinas por meio dos quais os mundos são destruídos para que as pessoas se tornem cidadãos de um corpo político diferentemente governado”

(AZOULAY, 2019, p.11). Azoulay (2020, s.p.) mantém um engajamento com arquivos e documentos a partir de metodologias experimentais: situando radicalmente os exemplares do arquivo como conteúdos moldados, ela vai lidar com eles não a partir do tributo, mas da “imaginação, fabulação e abolição”.

 Com foco mais específico na história da arquitetura brasileira, o levantamento bibliográfico realizado fornecerá títulos para trabalharmos uma metodologia ativa, ensaística, de possíveis modos de engajamento com os livros mais indicados, que configuram também discursos hegemônicos acerca da arquitetura brasileira. No quarto capítulo investigaremos a história particular desses livros, procurando o que ela pode informar sobre a parcialidade do conteúdo que carregam, as contribuições implícitas dos autores, bem como do mercado editorial à produção das narrativas normalizadas.

A sensibilização gradual do campo da Arquitetura brasileiro para conhecimentos outros significa que grande parte dos livros existentes se baseia em uma interpretação mais restrita da profissão. Sejam eles estrangeiros ou nacionais, comprometem-se com uma versão da história da arquitetura sancionada pelo Estado, que suprime os processos de violência nos quais a arquitetura esteve envolvida, legitimando-os. Como parte importante da pesquisa, trabalharemos a indicação e o uso desses livros em sala de aula, os possíveis modos de ler e desaprender seus conteúdos.

Ao invés de simplesmente negar o cânone, o historiador Luiz Antonio Simas (2020, s.p.) propõe sua transgressão: “trazer o cânone para o jogo, pra gira, pra roda, como a gente costuma dizer, pra rinha”, como forma de testar suas fronteiras e limites, abrindo a perspectiva de reencantá-lo. Se o cânone é construído como consenso, colocá-lo na roda é também um modo de elaborar formas de mostrar essa história como disputa. Para isso, Azoulay nos apresenta possibilidades metodológicas que vem ensaiando em sua prática artística, entre as quais estudaremos *Errata*, exibida na Fundació Antoni Tàpies, que apresenta intervenções em livros, fotografias, reportagens e materiais diversos de arquivos imperiais, em um exercício de desaprendizado da versão que seu conteúdo normaliza. Trabalharemos com três autores do século passado, Yves Bruand, Nestor Goulart e Hugo Segawa, imaginando possíveis modos de ler seus livros de história da arquitetura brasileira: novas legendas, fotografias não tiradas e inserções editoriais.

Como diz Simas (2020, s.p.), o cânone é marcado por fissuras, que para Azoulay (2019) se caracterizam por uma desobediência coletiva, existente em qualquer cenário em que sua violência se impôs. Esta pesquisa parte de uma recusa pessoal em ver a arquitetura da forma como ela é apresentada nos livros oficiais, uma solução técnico-construtiva, ou projeto de edificações, posicionamento que me acompanha desde o início da graduação e que foi potencializado por minha prática editorial em *Piseagrama*. Inicialmente uma revista independente sobre espaços públicos existentes, urgentes e imaginários – que partia da Arquitetura e do Urbanismo para discutir o mundo em sua forma ampliada – vimos, ao longo de uma trajetória de dez anos (dos quais compartilho sete), expandindo esse debate em direção ao pensamento de sujeitos que estão implicados em outras formas de habitar e de ver o mundo, para além da cosmologia ocidental.

Imaginar a possibilidade de coexistência com modos de vida radicalmente distintos do nosso, ocidental, torna impossível não considerar a urgência de repensarmos nossas formas predatórias de ocupar e de produzir cidades, que por tantas vezes impactaram povos que não os brancos, destruíram seus mundos e suas comunidades. Essas pessoas não deixam de resistir aos acontecimentos, e nem tiveram seus modos de vida completamente destruídos; se não estão mais entre nós, estão seus herdeiros, se não tiveram sua versão da história registrada dentro dos protocolos oficiais, existem outros modos de mantê-la viva e pulsante através do tempo.

Esta prática editorial vem mediando meu contato com pessoas e mundos muito distantes do meu, e despertando cada vez mais a percepção de que, para que a coexistência seja possível, é urgente a mudança de posição do arquiteto – e, para isto, desnaturalizar as narrativas hegemônicas em torno dessa profissão é um passo essencial. Este não se pretende, então, um trabalho rigoroso de Historiografia da Arquitetura, pelo contrário, procura situar-se em um lugar de tensionamento do imaginário que a envolve, em especial no Brasil, a partir do entendimento dos campos da Arquitetura e da Arte como reféns desse contexto de produção do conhecimento – e da constatação de que existe uma série de trabalhos que questionam essas narrativas sendo feitos há muito tempo em um circuito cultural amplo.

Aqui, parto menos de um conhecimento profundo e esgotado do saber institucional do campo que do entendimento da potencialidade envolvida no cruzamento entre as narrativas históricas presentes no cotidiano arquitetônico e outras formas de saber, como a arte, a literatura, os filmes e documentários, pesquisas históricas

de outras áreas do conhecimento, entre outros; que apresentam modos outros de enxergar acontecimentos compartilhados – e que muitas vezes colocam a Arquitetura como centro do problema, e não como solução redentora.

Por fim, imaginando o tempo presente como ponte entre os que vieram e os que virão, não deixamos de reconhecer as diversas formas de resistência à violência perpetrada às diversas coletividades e perguntamos: qual a agência possível para nós? Um “nós” formado por frequentadores da universidade pública, que pensa o conhecimento a partir – mas não só – desse lugar? O esforço para, com companheiros, ajudar a tornar a História da Arquitetura como a conhecemos, impossível, faz parte do entendimento de que devemos lutar também por reparações, e de que a Arquitetura pode ser parte disso.

nde estão e por que não houve são questões que, como vimos, problematizam não a real inexistência de arquitetos e arquitetas negras, indígenas, queer, entre outros, mas o modo como esta ausência é recorrentemente produzida e passivamente tolerada em salas de aula, nos espaços culturais, nos escritórios, e na mídia, para citar alguns exemplos. Sabemos que essas arquitetas existem; como também sabemos que existem muitas outras arquiteturas, provenientes de saberes e cosmologias que excedem aquele delineado pelo conceito arquitetônico de base renascentista, por isto a importância de se desafiar e desconstruir, na prática, a matriz de conhecimento que ainda organiza o saber arquitetônico.

Gabriela de Matos, editora da revista *Arquitetas Negras* é atualmente vice-presidente do IABsp, integrante de uma gestão preocupada com a perspectiva interseccional da discussão da cidade. Entre os anos 2020-2022, esta gestão vem promovendo um debate atravessado pelas questões de gênero e raça na Arquitetura através de eventos online, cursos, chamadas públicas, mostras de filmes, entre outros, pautados pelo cuidado usualmente não dispensado por aqueles que não são afetados por estes problemas. Um bom exemplo, o encontro para a construção coletiva de uma agenda de gênero na profissão, que aconteceu em fevereiro de 2020, promovendo em uma dinâmica preocupada com que todas as arquitetas presentes “pudessem se apresentar e ter voz no processo de construção da rede” (IABSP, 2020).





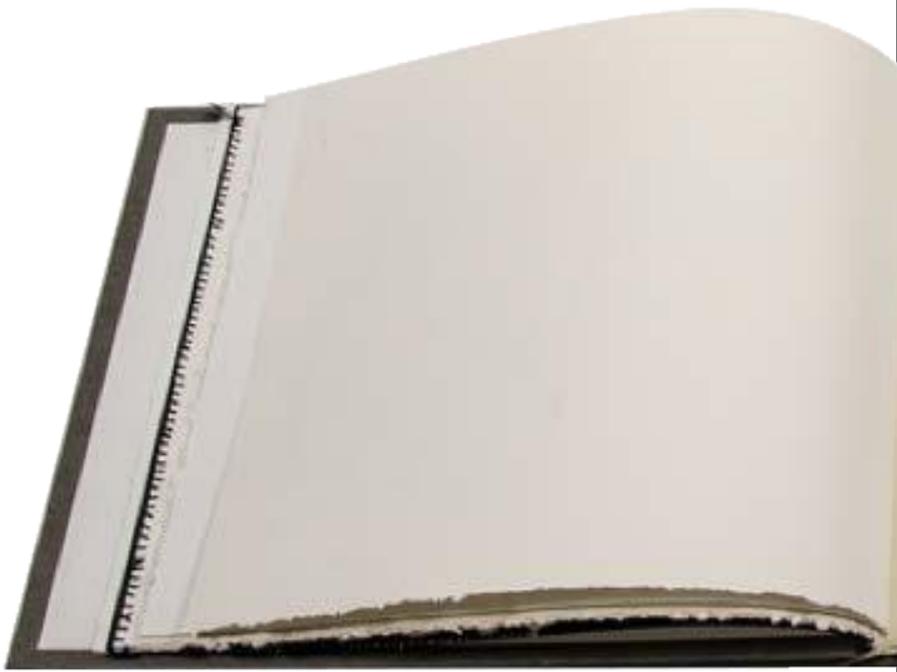


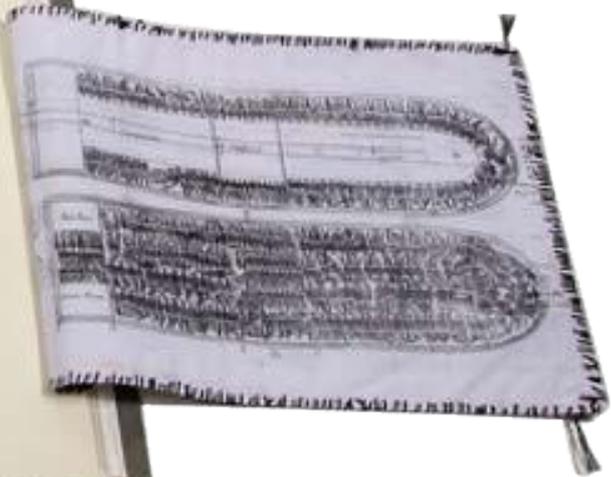
A FAUNA











escritas da história



Rosana Paulino
¿História Natural? (2016)
páginas 36-44

“O progresso das nações, a salvação das almas e o amor pela ciência”, as três inscrições utilizadas pela artista Rosana Paulino na abertura da publicação *¿História Natural?* (2016), definem o empreendimento colonial europeu enquanto sintetizam os álibis utilizados pelos colonizadores na invasão e posterior exploração dos outros continentes. Em *A quem pertence a história?*, evento promovido em dezembro de 2020 pela revista *Zum*, a artista explica: a ideia de levar o progresso mascara o ato de invadir outras terras; a salvação das almas (através da conversão religiosa) oculta o número de mortes inerentes ao empreendimento colonial; já o amor pela ciência dissimula o fato de que o desenvolvimento científico era uma ferramenta necessária e constituinte dos processos de exploração. Entendendo os modos como história, ciência e o próprio discurso científico são construídos em uma zona de suposta neutralidade, Paulino (2020, s.p.) diz: “nada menos natural que essa ideia de história natural”.

Adentrando cada um desses temas, o livro traz imagens cuidadosamente construídas pela artista em uma sequência de páginas que embaralha – deslocando-as de seus lugares de origem – e reorganiza radiografias, fotografias de corpos negros e indígenas, paisagens pintadas em azulejos portugueses, desenhos naturalistas, gravuras, mapas, inscrições textuais, pequenas suturas e intervenções em tinta. Esse exercício de reorganização, repetido exaustivamente também em outras de suas obras, evidencia arranjos violentos de relações cultivadas no período colonial e naturalizadas pela história hegemônica a partir do discurso dos colonizadores, modo como continuam sendo lidas por grande parte da população.

Através das páginas encontramos uma *Flora* exótica e também domada; traços de uma *Fauna* local interpretada em contraposição àquela – de muitos mitos e algumas verdades – que permeava o imaginário colonizador; *As Gentes*, pessoas negras e indígenas com seus rostos recortados: sem rostos, sem identidades, ou, pior, como indica o painel de azulejos portugueses presente atrás de suas fotografias, portadoras de uma identidade definida em contraste com a portuguesa. Com a inscrição *Ciência é a Luz da Verdade*, Paulino aproxima o corpo negro, através de uma fotografia nua, capturada em uma situação de poder certamente desigual, ao desenho de uma planta, a um estado de natureza – comprovado também cientificamente, dados os desenhos e anotações de sua ossatura na mesma página.

Essas aproximações pontuais são seguidas por um recorte do mapa-múndi, com o continente africano ao centro e certa extensão dos continentes europeu, asiático e americano, bem como dos oceanos Atlântico e Índico, e inscrições que aparentam

ser rotas de navios, indicações mensurais, informações técnicas. Este mapa está costurado à direita na página do livro, em uma espécie de sutura, como Paulino nomeia sua técnica (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021), em uma sobreposição que pode ser aberta revelando um conjunto de duas imagens. A fotografia de uma mulher negra escravizada está disposta ao lado de uma figura de mesma forma tomada por um preenchimento de cor preta, evocando a sombra de um ser, ou mesmo um não-ser. A página que se abre à sua direita – o verso do mapa-múndi – carrega o desenho do navio negreiro britânico Brooks, que partiu em 1781 da cidade de Liverpool, e do qual os desenhos foram publicados na imprensa ainda em 1788, popularizando sua história.

A próxima página, também sem textos, nos apresenta outra sobreposição, a partir da qual identificamos outra sombra; uma mulher tomada novamente por um preenchimento de cor preta e posicionada sobre um mapa que parece indicar instruções para navegação ao redor do mundo. Ao seu lado esquerdo, um pedaço de pano sem nenhuma inscrição está suturado ao topo da página; levantando-o enxergamos a mesma figura de mulher, agora incorporada em uma fotografia sobre a qual Rosana Paulino inscreve uma faixa preta no olhar. O olhar, para a escritora bell hooks (2019) uma ferramenta de poder, foi por todo esse tempo negado às populações negras escravizadas, como lhes foi negada qualquer forma de subjetivação, através de um corpo de diversas formas interditado. Essa sutura também anonimiza a mulher, de quem não enxergamos o semblante por total, fazendo-a espelho sensível para muitas outras mulheres. Esse é um traço que acompanha toda a obra: nesse Brasil ainda colonial, podemos nos enxergar em várias das imagens construídas por Paulino, seja nas figuras sem rosto, seja nos azulejos portugueses.

As inscrições iniciais do trabalho, que integram “naturalmente” muitos livros de história, eram, como escreve Muniz Sodré (2019, p.31), também uma sentença: “Justificavam-se desse modo a ocupação dos territórios não-europeus, o escravagismo, assim como a delimitação de espaços sem garantias jurídicas internacionais”. A sobreposição de tantas imagens costuradas por Rosana Paulino tensiona, entre outras, a face oculta da tecnologia que, enquanto permite aos europeus o mapeamento do globo pela primeira vez, é também meio de viabilizar o tráfego intercontinental de pessoas em regime de escravização. O livro termina com um grande levantamento de etnias indígenas violentadas nesse processo, povo que também aparece disposto ao lado de plantas, indicando que possuíam, para os portugueses, a mesma essência de natureza que possuíam os negros.

No Renascimento as convenções ligadas ao olhar se renovam, em grande parte, pela invenção da perspectiva, fundamental para uma leitura científica do espaço e do mundo. A perspectiva organiza a paisagem (a partir de uma visão em distância do que está sendo observado) e assim, o domínio do espaço se torna diretamente ligado ao olho do observador. Nas palavras do sociólogo Muniz Sodré (2019, p.29): “A partir do século XV, a objetivação das e dos seres é realizada por um sujeito que constitui o seu olhar como soberano num espaço homogeneizado. Os planos políticos passam necessariamente pelas estratégias ‘oculares’ que levam ao remanejamento dos cadastros e dos territórios”.

Neste período de transição Leon Batista Alberti busca o tratado de Vitruvius – *De Architectura libri decem*, conhecido como o único que o antecede na História – que, na antiguidade europeia (século I a.C.), vai discutir os conhecimentos necessários à formação do arquiteto e traçar matérias essenciais de cada gênero de edificação – e investe em sua atualização, escrevendo *De re aedificatoria* (entre 1443-1452). Ao tratado de Alberti, Silke Kapp (2021, p.44) atribui a fundação teórica do campo da Arquitetura: “Com o *De re aedificatoria*, o campo arquitetônico constrói teoricamente seu objeto e, assim, delimita a si mesmo”.

Os tratados carregam certezas técnicas e informações precisas, fundamentadas na “verdade incontestável que se exprimia na arquitetura antiga”, como escreve Fernando Vázquez Ramos (2011, p.59). Para o autor (2011, p.59), eles “eram manifestos vivos da permanência da verdadeira arquitetura, aquela que mais perto estava da natureza, como demonstração de uma origem divina” e revelavam, para quem os lia, suas características fundamentais. Em *De re aedificatoria* Alberti atribui aos arquitetos o projeto de edificações importantes para a vida da humanidade, não apenas as obras excepcionais, mas todo o espaço humano, desenvolvendo princípios construtivos universais, que seriam aplicáveis em toda e qualquer construção (KAPP, 2021, pp.43-44).

“Como essas regras obviamente não condizem com tudo o que havia sido construído até então e tampouco foram respeitadas em tudo o que se construiu depois, o próprio texto teórico inaugural do campo arquitetônico especializado se tornou de imediato um instrumento conceitual para apartar a arquitetura da não arquitetura” (KAPP, 2021, p.44).

Ainda que as regras para empreender tal diferenciação se alterem com o tempo, o significado do termo “arquitetura” permanece fundamentado nela, tensionando o

espaço transformado pelo trabalho humano e a porção dessas transformações legitimada pelo campo (KAPP, 2021, p.44). A partir de então outros tratados vão aparecendo, convertendo-se em manuais de “amparo às necessidades técnicas e estéticas dos estudantes e dos professores” (RAMOS, 2011, p.58) utilizados até os dias de hoje.

A iniciativa de Alberti, que educa o olhar para o que é e o que não é arquitetura, antecede brevemente, no tempo histórico, o início do empreendimento colonial europeu. Lembrando o binômio proposto por Walter Mignolo (2002) entre modernidade e colonialidade, podemos pensar que a partir da “fundação do campo” por Brunelleschi, Vasari e Alberti – ou da sequência de eventos utilizada para marcar uma transição que estava em curso – o desenvolvimento da Arquitetura como disciplina (apartada dos canteiros de obra) se relaciona diretamente ao desenvolvimento de processos de ocupação e controle de territórios outros por colonizadores europeus. Como nos lembra Ramos (2011 p.57), além de se espalharem rapidamente pela Europa, os tratados de arquitetura “chegaram ao novo mundo cedo também”.

A pretensão de universalidade com que Alberti trata a arquitetura manifesta uma característica do pensamento eurocêntrico, como diz o sociólogo Immanuel Wallerstein (2002), que posteriormente será institucionalizada nas disciplinas universitárias, caracterizando em grande parte o pensamento arquitetônico até os dias de hoje. O etnocentrismo europeu se manifesta também nos modos como eles veem a si mesmos como parâmetro ao movimentar-se pelo mundo, marcando cada novo encontro pela instauração da diferença, da alteridade radical.

O contraste visível entre os modos de vida europeus e os dos povos tradicionais levam a seu entendimento enquanto “bárbaros ou primitivos” – estágio civilizacional historicamente anterior, que poderia ser comprovado, entre outros pela ausência de urbanização nos moldes europeus⁷. Imaginar a coexistência, nesse contexto, seria

impossível: autointitulada “o Continente central do planeta”, como escreve Sodré (2019, p.31), a Europa se entendia como incumbida “de ordenar, através da fé cristã, do conhecimento científico e do liberalismo econômico, o resto da Terra”.

Como ferramenta de dominação territorial nas colônias muito antes de ser objeto de cultura, a arquitetura é também uma das formas como os estados exercem e consolidam sua violência. Muniz Sodré (2019, p.33) nos conta que a “visão europeia da economia da edificação dos espaços urbanos é levada para o território colonial brasileiro muito antes do transplante

7. O filósofo Francis Wolff (2004, p.21) define os termos civilização e barbárie a partir de três sentidos distintos, que possuem aspectos de aproximação e de distanciamento. O primeiro deles, ligado à ideia de civilidade, fala de “um processo, supostamente progressivo, pelo qual os povos são libertados dos costumes grosseiros e rudimentares das sociedades tradicionais e fechadas para se ‘civilizar’, o que supõe que pertençam a uma sociedade maior, aberta e complexa e, portanto, urbanizada”.

modernizador das noções de cultura e civilização, como o operado pela Missão Artística Francesa no Brasil em 1816”. Esses acontecimentos marcam a fundação do campo da Arquitetura de tal forma que algumas definições do período se mantêm ao longo do tempo, e determinam, em partes, as operações circunscritas por este campo, afinal esse conceito não fica limitado ao continente europeu.

Começaremos analisando aspectos importantes da conformação do campo da Arquitetura e também de alguns discursos que o circunscvem, elencando episódios que podem operar o tensionamento da história que lemos, usamos e aprendemos atualmente.

A formação do campo da Arquitetura

Até a entrada do período do Renascimento na Europa, as artes se integravam à vida cotidiana nas diferentes sociedades. As palavras que as definem, como o grego *téchne*, o latino *ars*, ou o alemão *kunst*, em sua etimologia, vão dizer de “matérias passíveis de aprendizado, que requerem experiência da mente e da mão, mas não dependem de inspiração e talento nem estão especificamente associadas ao belo (ou a suas contradições, subversões e negações)” (KAPP, 2021, pp.82-83). Esses ofícios, habilidades ou conhecimentos podiam ser experimentados nos mais variados fazeres – práticos e teóricos –, sendo divididos “entre artes *liberales*, praticadas por homens livres, e artes *mechanicae*, também ditas servis ou sórdidas, que causam fadiga do corpo e eram praticadas por escravizados e despossuídos” (KAPP, 2021, p.83).

Esses trabalhadores uniam-se, como escreve Lina Bo Bardi (1994, p.16), em corporações, associações de “interesses comuns de trabalho e mútua defesa” que existiram na Grécia e Roma da Antiguidade Clássica e “tiveram o máximo esplendor na Idade Média, quando a Europa inteira se constituiu em Corporações”. Ariella Azoulay (2019, p.90) nos recorda que essa organização social não era exclusiva à Europa, mas estava presente também, por exemplo, em diversas regiões do continente africano. O *homo faber*⁸, ou o homem de ofício, podia ser entendido nesse contexto “simultaneamente como um membro de uma comunidade de *fabri* [fabricação, *making*] engajado no trabalho coletivo da *vita activa* – uma vida de trabalho, fabricação, atuação como parte de uma comunidade – e como ativo nesses três domínios”. Essa configuração comunitária vai ser em grande parte destruída ao sofrer intervenções europeias, que têm início ainda no final do século XV e que separam

8. Na elaboração de seu argumento Ariella faz referência às categorias de “trabalho” e “mundo” de Hannah Arendt para falar do *homo faber*.

as pessoas de seus objetos cotidianos, criando novos destinos de submissão para os dois (AZOULAY, 2019, p.105).

A arquitetura, arte mecânica existente na forma de construções de guerra (mais especificamente nas fortificações) ocupava, na visão de Kapp (2021, p.83), uma posição bastante subordinada entre as artes de então mas, nesse mesmo período, tem início na Europa a disputa pelo aumento do prestígio da pintura, escultura e arquitetura, com o objetivo de elevá-las acima das conhecidas artes mecânicas. Essa disputa é travada na Itália, na segunda metade do século XV, sendo Leonardo da Vinci quem se ocupa das primeiras (pintura e escultura) (KAPP, 2021, p.84). Para Azoulay (2019, p.105) a destruição dos mundos comuns – que também atinge as corporações europeias – é fundamental para a emergência da “persona do artista individual”, que ela chama também de “persona imperial do artista”. A emergência dessa nova categoria – a que nos é mais familiar atualmente – está relacionada à “diminuição do aspecto manual do trabalho do pintor e a sua dissociação de outros *fabri*”, empreendida, em parte, no tratado *De Pictura* de Leon Batista Alberti.

Os mundos comunitários são destruídos, então, na mesma medida em que se estabelece a imagem de trabalho individual dos artistas e arquitetos. Enquanto na Europa falamos de um trabalho de dominação ligado às manufaturas, em contextos submetidos ao poder imperial essa destruição é literal, e passa pelo território, por suas pessoas e preciosos objetos. Em uma história progressiva, todos estarão automaticamente alocados no passado, já que, com a destruição da comunidade, suas pessoas jamais produzirão objetos da mesma forma (AZOULAY, 2019, p.105).

Assim, os rumos desses ofícios se definem por diferentes fatores sociais, políticos e econômicos, e não por uma essência imutável, como diz Kapp (2021, p.86), que transformam parte deles em Arte, no sentido moderno, enquanto outros continuam em sua posição de subordinação. Um fator decisivo foi “a possibilidade de transformar o respectivo processo de produção em produção capitalista, isto é, racionalizada, orquestrada e controlada hierarquicamente” (KAPP, 2021, p.86). Na arquitetura essa disputa ocorre posteriormente, a partir da publicação da enciclopédia de artistas de Giorgio Vasari, e sua inserção na produção racionalizada se dá a partir do surgimento de “grandes empreendimentos construtivos de muralhas, catedrais e palácios, justo na transição do capitalismo mercantilista para o capitalismo manufatureiro”, segundo Kapp (2021, p.86-87).



O mito fundador do campo arquitetônico moderno costuma ser atribuído à construção da cúpula da catedral de Santa Maria del Fiori, em Florença, episódio comentado por Sérgio Ferro (2002) e Silke Kapp (2021). Como se sabe, os mitos não são uma verdade indiscutível, mas uma forma de contar uma história. Eles mostram que para quem conta, esta história é especial, pois dá-se muita importância ao seu significado. O episódio fundador do campo possui ampla documentação, podendo servir como base, como escreve Kapp (2021, p.87), para o estudo de sua representação. Mais que entender esse acontecimento isolado como a origem da Arquitetura, considero importante sua análise como um evento que o campo da Arquitetura valoriza e ao qual ele constantemente retorna.

O mundo europeu da construção era, até o período renascentista, compartilhado entre diferentes artesãos, cada um com sua especialidade – as artes mecânicas compartilhavam, entre si, o canteiro de obras. Como nos conta Sérgio Ferro (2002), em uma equipe de artesãos, alternava-se a responsabilidade pela organização do trabalho no canteiro a cada obra, sem que isso criasse, *a priori*, nenhuma separação entre os trabalhadores.

A identificação de autoria era uma das formas de distinção entre as artes mecânicas e liberais. Tanto na construção como nas outras artes mecânicas que a constituem – cantaria, pintura, escultura, etc. –, era rara essa identificação, sendo mais comum um regime de trabalho compartilhado no qual os artífices, ao confeccionar suas peças, deixavam pequenas marcas próprias, também conhecidas como marcas de canteiro, que tinham o intuito de facilitar sua remuneração (KAPP, 2021, p.83). Mas, para a autora (2021, p.83), “esse registro de autoria, indicativo do saber-fazer de um artífice que se integra a uma criação coletiva, não é análogo à autoria individual de concepção da obra, como mais tarde reivindicada pelos arquitetos”.

O mito conta que Filippo Brunelleschi foi um dos primeiros a colocar em prática uma transição: na execução da cúpula da Igreja de Santa Maria del Fiori (cuja conclusão data de 1436), o “proto-arquiteto” busca uma linguagem incomum à época, traços clássicos cujos artesãos desconheciam, ou, como diz Ferro (2002, p.14), uma linguagem que os operários do canteiro não dominavam, “que não é o desenho que está à disposição do conhecimento deles” – e que posteriormente irão compor o Renascimento arquitetônico.

Tem início a transformação do desenho em algo autônomo, importante fator de diferenciação que assume um poder crescente em relação ao canteiro de obras.

A diferença, como valor constitutivo da arquitetura, nos leva a imaginar que, ao desmanchar a configuração de trabalho compartilhada, o surgimento do arquiteto contribui na destruição dessas comunidades. A participação do arquiteto no canteiro de obras, gradualmente minimizada, vai desafiar o entendimento das construções coletivas, ou sem projetos nos moldes acadêmicos, enquanto arquitetura – disputa conceitual ainda não solucionada.

Sobre isso, Sérgio Ferro (2002, p.14) entende que “A arquitetura se partia em duas: uma, que os antigos operários ainda faziam, mas era cuidadosamente escondida; outra, o desenho de decoração que se aplicava em cima”. Até pelo menos o século XIX a arquitetura vive essa divisão entre estrutura de alvenaria e ornamentações nas fachadas que serve, para Ferro (2002, p.14), como solução para esconder o que seria “uma arquitetura direta, de expressão do canteiro”.

 e hoje conseguimos ver esse encadeamento de eventos a partir da interpretação crítica de Kapp e Ferro, à época, os feitos de Brunelleschi foram muito divulgados. Um dos principais lugares de registro de sua obra foi produzido pelo pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari (1511-1574), autor do que muitos chamam, hoje, de obra inaugural de História da Arte. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani (As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos)* – em português, *Vidas dos Artistas*, editado pela editora WMF Martins Fontes – foi publicada em Florença, no ano de 1550. Dezoito anos depois, em 1568, Vasari lança uma segunda edição, corrigida e ampliada, dado tamanho sucesso alcançado pela primeira.

Pertencente ao gênero biográfico, o trabalho de Vasari (2011, p.03) partia da proposta de “descrever vidas, obras, estilos e condições de todos aqueles que primeiramente revivificaram as artes quando elas já estavam extintas, para depois, a cada momento, exaltá-las e orná-las, e, finalmente, conduzi-las ao grau de beleza e majestade em que se encontram hoje em dia”. Para o autor, as artes estavam extintas até o período anterior ao que escreveu seu livro, e essa teria sido a geração de artistas responsável por “ressuscitar” a prática artística. A professora Marta Camisassa (2012, p.11) não deixa de notar a ausência da arte medieval e da arte bizantina, e para ela “Isso significa que Ihe importava o presente e a Antiguidade Clássica”. Percebemos que o apagamento de parte do passado e a (re)invenção dos laços entre passado e presente acontecem aqui, através de uma escolha do que será incluído na continuidade proposta por seu texto.

A extensa coleção de biografias se dispõe em formato enciclopédico, cronologicamente ordenado, e é complementada por comentários acerca do caráter moral de cada artista, pela descrição de suas obras, questões técnicas e, interligada por uma narrativa progressiva, apresenta também os limites de cada artista, que será “ultrapassado”, ou terá seu trabalho “melhorado” pelo próximo. Michelangelo, o único dos retratados contemporâneo à publicação de *Vida dos Artistas*, seria também o estágio final de desenvolvimento a que se podia chegar: “Seu livro encerra tendo a Arte em Michelangelo, atingido seu estágio final de perfeição” (EBAD, 2016, s.p.). Essa escrita elogiosa, a partir da construção de imagens heroicas de cada um dos artistas, rende a Vasari o título de “pai da modalidade da História da Arte como história de seus heróis” (KAPP, 2021, p.87), e será o modelo para muitas outras obras, como veremos ao longo da pesquisa.

Filippo Brunelleschi tem sua vida e obra incluídas em *Vida dos Artistas* a partir de uma biografia escrita anos antes por Antonio Manetti, na qual é retratado como artista de talento em contraposição à desqualificação dos artífices que com ele trabalharam na cúpula (KAPP, 2021, p.88), sendo a construção um mérito de sua genealogia, formação e prática – todas geniais. Silke Kapp (2021, p.91) nos mostra que as fissuras da narrativa de Vasari começam a aparecer no século XIX, quando a história, como veremos, começa a se tornar uma disciplina de metodologia científica. Mais recentemente, o projeto *Gli anni della cupola*, empenhado na restauração e indexação de toda documentação disponível sobre a construção, disponibilizou uma série de novos documentos que indicam que alguns episódios, problemas e mesmo méritos atribuídos a Brunelleschi por Vasari e outros autores podem não ser verdade. Passando por esse arquivo e comparando os registros, Kapp (2021, pp.96-97) diz:

“havia uma maioria de trabalhadores com qualificações sofisticadas e múltiplas [...]. De maneira nenhuma se tratava daquele exército de ignorantes pintado por Vasari, que, na ausência de comando [de Brunelleschi], ficariam paralisados e [...] poderiam ser substituídos de uma hora para outra”. A “resistência massiva dos trabalhadores [...] foi ridicularizada nas biografias e ignorada pela historiografia por muito tempo”

Ainda que as pesquisas históricas e documentais tenham mostrado que grande parte das circunstâncias, características e eventos responsáveis pela atribuição de genialidade a Brunelleschi sequer existiu, seu mérito individual permanece, segundo Kapp (2021, p.92), pouco abalado, e o personagem de Vasari “continua nos assombrando, seja como figura histórica, seja pelas características a ele atribuídas e depois naturalizadas como típicas dos melhores arquitetos” (KAPP, 2021, p.87).

Brunelleschi personifica o arquiteto como profissional distinto, nas palavras de Alberti (*apud* KAPP, 2021, p.99) “uma nova categoria profissional irreductível à dos antigos construtores” que trabalha criando soluções autorais e elaboradas a partir da “constituição de um aparelho conceptual autônomo”, mantendo sempre uma confortável distância do canteiro de obras (e também confortável diferenciação em relação aos outros artesãos).

Como vai dizer Linda Nochlin (2016, pp.14-15), a construção discursiva em torno da genialidade do artista não fica simplesmente no domínio do talento individual, mas envolve uma escolha de, na construção da História da Arte, não levar em consideração fatores igualmente relevantes:

“Não é acidente o fato de que as condições cruciais para que se produza grande arte sejam raramente investigadas, ou que as tentativas de investigação de questões mais amplas foram, até muito recentemente, rejeitadas como não sendo temas de atividades acadêmicas, ou por serem muito extensas, ou campo de outra disciplina, como a sociologia”.

Este gesto de diferenciação inicia a formação de uma imagem que melhor se delinea com o tempo. A genialidade do arquiteto, que justificaria a predileção dos contratantes por um desenho originado fora do canteiro, serviria também, para Kapp (2021, p.102-103), como maquiagem para processos que não devem ser revelados: “Como detentor de intelectões incompreensíveis aos demais agentes da produção, em particular aos trabalhadores, Brunelleschi confere à dominação o verniz ou a camuflagem da genialidade”.

O isolamento do arquiteto do contexto social em que sua obra é produzida alimenta o imaginário da natureza formal à que pertence a arquitetura, que gradualmente se prende à estética, “campo de concentração da civilização ocidental” nas palavras de Lina Bo Bardi (1994, p.14). Construída como individual, a liberdade do artista o

distancia de suas responsabilidades sociais (BARDI, 1994, p.14), ajustando, por exemplo, a função do arquiteto ao desenho de grandes monumentos e a serviço de seus contratantes⁹. A imagem do talento do grande artista opera também na minimização de conflitos (KAPP, 2021, p.98), de forma que, por exemplo, a naturalização dos artífices como submissos ao comando de administração de Brunelleschi estava em consonância “com os interesses da burguesia, mesmo que isso não tenha sido uma intenção consciente de Guasti”, em especial no contexto em que foi escrita, “das lutas trabalhistas do século XIX, em que foi imenso o peso dos artífices da construção”.

9. Em convergência com o modo como a própria noção de arquitetura se faz excludente, o desenho como conceito é tensionado atualmente pelo antropólogo Arturo Escobar, que em seu livro *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal* (2016), identifica o modo como o desenho enquanto prática só é reconhecido no trabalho de certas pessoas – inseridas na lógica capitalista – embora, para o autor, todas as culturas realizem seus *diseños*.

LIFE OF FILIPPO BRUNELLESCHI

Florentine sculptor and architect, 1377–1446

THERE are many men whom nature has made small and insignificant, but who are so fiercely consumed by emotion and ambition that they know no peace unless they are grappling with difficult or indeed almost impossible tasks and achieving astonishing results. These men enhance and distinguish whatever they happen to take up, no matter how commonplace or worthless it may seem. So one must never look down one's nose at those who lack the fine grace and bearing with which nature should endow all artists when they come into the world; lumps of earth often conceal veins of gold. Men of unprepossessing appearance are very often magnanimous and pure in heart, and when nobility is added to their other qualities they may confidently be expected to work miracles. This can clearly be seen in the case of Filippo Brunelleschi; just like Forese da Rabatta and Giotto he was insignificant to look at, but his genius was so commanding that we can surely say he was sent by heaven to renew the art of architecture. For hundreds of years men had neglected this art and had squandered their wealth on buildings without order, badly executed and poorly designed, which were full of strange inventions, shamefully devoid of grace and execrably ornamented. The world having for so long been without artists of lofty soul or inspired talent, heaven ordained that it should receive from the hand of Filippo the greatest, the tallest, and the finest edifice of ancient and modern times, demonstrating that Tuscan genius, although moribund, was not yet dead.

Printscreen de Vida dos Artistas, por Giorgio Vasari

“A teoria de uma arquitetura que está acima da construção e a prática de um arquiteto que está acima do construtor se sustentam e se legitimam mutuamente” (KAPP, 2021, p.99). Como veremos adiante, essas duas serão testadas no empreendimento colonial europeu e, posteriormente, cristalizadas pela história. Enquanto a figura do arquiteto assume uma função de legitimação no apagamento de dominações e resistências, Silke Kapp (2021, pp.86-87) entende que a teoria e a historiografia da arquitetura operam “a transmutação ideológica de tudo isso”.

Arquitetura nas colônias

Em um movimento pendular, os territórios colonizados participaram da definição do campo da Arquitetura tanto quanto os europeus, o que nos traz, primeiramente, a possibilidade de questionar o mérito único da Europa na criação da arquitetura da modernidade. Esta tarefa não é, porém, finalidade única do trabalho e, por requerer um desdobramento em extensas páginas, não será realizada aqui. Por outro lado, vamos analisar como opera a arquitetura nas colônias, em especial no Brasil, antes de se tornar uma prática cultural de contornos franceses.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2013) nos conta que por volta de 1600 haviam aldeias indígenas de até 500 mil metros quadrados no Alto Xingu, que serviam de morada para até 5 mil pessoas. A região amazônica se organizava em uma estrutura regional “multiétnica e multilinguística”. Viveiros de Castro fala também de formações socioculturais na Amazônia Central anteriores ao contato com os colonizadores europeus e desaparecidas antes mesmo de sua chegada, que têm como evidência natural o crescimento desigual da floresta onde essas ocupações estavam assentadas. Mesmo após mais de 400 anos, a área florestada ainda não atingiu seu ápice.

Informações como essas relativizam a dominação exercida pelo surgimento das cidades coloniais em nossa narrativa histórica, comum em afirmações como a do educador Mario Rodríguez Ibáñez (2016, p.297), que diz que o colonial *fundou* as cidades latino-americanas. O evento da “fundação” que desconsidera qualquer ocupação anterior, pode ser visto como uma das formas de se começar uma História do zero e, em termos arquitetônicos, pode ser visto através da construção de casas, ruas, igrejas, cidades e redes de urbanização nos moldes europeus, forma possível de negar o “primitivismo” das colônias.

Ibáñez (2016, pp.299-300) nos conta que as cidades coloniais “construíram-se como invasoras”, ocupando violentamente um território que como sabemos já estava habitado, de uma forma menos disposta a conversar que a impor sua presença. Essas cidades não podem ser compreendidas sem essa característica fundante, constitutiva de seu espírito. Como escreve Ariella Azoulay (2019, p.08), “Esses mundos foram transformados em um canteiro de obras onde tudo poderia ser transformado em matéria-prima”, independentemente da “existência de diferentes padrões e modalidades incomensuráveis de cidadania” (AZOULAY, 2019, p.19). Realmente, nas cidades coloniais latinas, segundo Ibáñez (2016, p.300), os critérios para a escolha do local de assentamento eram proximidade de um curso d’água, para a sobrevivência, e de algum recurso natural, para exploração: “Ao se saberem invasoras de um território alheio, o que obrigava a despossessão dos povos originários, construíram-se a partir de uma lógica de proteção, de defesa militar diante desse inimigo que ia se constituindo no ‘outro’ a ser batido na dominação colonial” (IBÁÑEZ, 2016, pp.299-300).

No contexto extrativista brasileiro, muitas foram as cidades que surgiram em torno das fontes de extração de recursos naturais, que podem ser identificadas por configurações arquitetônicas comuns: nas cidades de urbanização espanhola, Ibáñez vai dizer que se repete a estruturada praça central; nas brasileiras de extração de ouro, Roberto Monte-mór (2001, p.05) diz o mesmo sobre a rua Direita, “herança portuguesa tão encontrada nas cidades mineiras, reflete as tentativas de normatização e ordenação desse espaço urbano em formação”. Em adição aos elementos arquitetônicos, Ibáñez (2016, p.301) aponta outra característica constante: “a cidade colonial nasceu segregadora”, com lugares demarcados para uso exclusivo dos “setores portadores da colonialidade dominante: elites brancas e enriquecidas a partir da lógica do saque das riquezas do país e da apropriação do erário”. As populações negras e indígenas tiveram desde cedo restrições em sua mobilidade pelas cidades, sendo simultaneamente impedidas de viverem dos modos como queriam e de usufruir dos modos de vida impostos.

Muniz Sodré (2019, p.34) comenta a importância dada pelos colonizadores (portugueses, espanhóis, holandeses) à arquitetura e ao urbanismo como ferramenta de consolidação não só da conquista de espaços¹⁰, mas também de controle e domínio político sobre as populações da colônia, estimulando uma conexão entre metrópole e colônia que homogeneizava também os padrões ideológicos; aprofundando o aparato colonizador. Temos aqui um ponto chave: “A cidade colonial

10. Sodré (2019) utiliza o exemplo das construções empreendidas em Recife, por volta de 1650, pelo conde Maurício de Nassau, e como elas “abalaram a confiança que tinham os portugueses”.

instaurou no imaginário coletivo a ideia de que a civilização, a superioridade, são vividas nas cidades” (IBÁÑEZ, 2016, p.304). Em contraposição, modos de vida extra-modernos e extra-urbanos – entre os quais podemos citar a floresta, a caatinga, as terras indígenas, os camponeses, os ribeirinhos e os quilombolas (CANÇADO, 2019, p.164) – são vistos como primitivos, atrasados, componentes não contemporâneos de um território em modernização. A cidade vai sendo construída – fisicamente e nos imaginários – como lugar de distanciamento (ou oposição) a tudo que se relaciona à natureza. Nas palavras de Ibáñez (2016, p.297):

“A cidade identificou-se com o distanciamento do camponês, e em nosso continente invadido isso significa, também, distanciamento do indígena, em oposição ao rural, relacionado com a ‘dependência’ dos ciclos da Natureza. A cidade se fez, assim, o lugar privilegiado para não sermos nós mesmos, para deixarmos de nos olhar no espelho e, ao contrário, para tentarmos viver uma farsa de imitações do que é externo, do ‘civilizado’, do ‘desenvolvido’, do moderno-colonial”.

Essa forma de ver a cidade se perpetua em nossos imaginários coloniais ainda hoje, absorvida pelos discursos públicos e pela história, ou melhor, por uma história comprometida em dar continuidade a tais características de nossa formação.

Enquanto na Europa a diferença criada pela arquitetura diz respeito ao valor das edificações, ou a quem pode ou não ser considerado arquiteto, nas colônias a obediência (ou não) a seus parâmetros tratadísticos se torna uma forma de segregação entre “civilizados” e “primitivos”. Considerando modos de vida impossíveis em uma comparação com sua própria experiência, os europeus não se furtam de instalar nas colônias práticas diversas de violência, que irão também garantir a exploração do território.

O contato com o “Novo Mundo”, que de novo tem apenas a chegada dos europeus, marca a instauração de uma série de procedimentos, entre eles a própria demarcação da terra, um fato crucial, como escreve Muniz Sodré (2019, p.29), visto que insere o território em uma temporalidade – que, como sabemos, é também uma forma de inseri-lo na história, submetendo-o a uma linha do tempo e do progresso que dele demandará, também, “a mutação acelerada de estados temporais”. Assim entramos na História europeia, ou apenas história. No caso do Brasil e das Américas, com características pré-estabelecidas pelo olhar europeu: primitivo, fonte de

recursos e riquezas, passível de exploração, características operam na construção de sentido, ou de finalidade para o espaço (SODRÉ, 2019).

Histórias Nacionais da Arquitetura

No Ocidente, um grande número de novas entidades políticas que se caracterizam como nações surge entre 1777 e 1838 (ANDERSON, 2013, p.83) –, concomitantemente à continuação da colonização e também da procura por novos territórios. A institucionalização da condição imperial, representada principalmente pelo surgimento dos Estados Nacionais – que se formaram como “herdeiros dos Estados coloniais” (ANDERSON, 2013, p.241) –, é também o momento em que a história europeia tradicional, por muito tempo vista apenas como *a história*, se desenvolve em sua forma científica, quando se profissionaliza em universidades, departamentos e publicações especializadas (BURKE, 2011). Veremos como se desenrola esse processo e quais características ele traz para e sobre a história da arquitetura.

Benedict Anderson (2013, p.32) define uma nação como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”. Isso significa que seus membros possuem laços de união que não perpassam ou dependem de uma relação direta. Na verdade, qualquer modo de vida que ultrapasse o contato face a face experimentado no cotidiano de pequenas aldeias qualifica, para o autor, uma comunidade imaginada. “Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2013, p.32). As nações são limitadas pois, ainda que enormes, possuem uma fronteira (onde começam outras nações); soberanas pois é o Estado Soberano que consegue garantir e ressoar sua desejada liberdade e, finalmente, caracterizam comunidades pois, conceitualmente, são sistemas horizontais, “independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela[s]” (ANDERSON, 2013, pp.33-34).

“Com o ‘novo mundo’”, diz Azoulay (2019, p.35), “um princípio político de diferenciação foi inventado”. Criou-se um regime único de direitos que se estendia das metrópoles às colônias com gradações, formando “um único sistema político

dividido por diferenças e antagonismo” (AZOULAY, 2019, p.34), mas percebido também de forma diferenciada.

A violência é percebida por cada cidadão “dependendo do status político atribuído a quem está exposto a ela” (AZOULAY, 2019, p.36). Entre colônias e metrópole, a diferença entre a violência “possibilitou que a maioria das pessoas que vivem no continente não se associassem a formas de violência brutal como escravidão, estupro, massacres, genocídios e expropriação, mesmo quando diretamente se beneficiaram delas” (AZOULAY, 2019, pp.35-36), o que torna importante e necessário o trabalho de unificação desses acontecimentos.

Assim, os Estados nacionais vão surgir “baseados em uma série de separações e diferenciações que lhes permitem se distanciar institucional e legalmente dos crimes pelos quais se recusam a ser responsabilizados” (AZOULAY, 2019, p.36), entre os quais elenca: “a institucionalização da violência, coerção, disciplina, doutrinação, campos especializados do conhecimento, investimento na preservação do passado, promoção da destruição em prol do novo, engenharia humana e uma moldagem do campo fenomenal para fazer essa integração acontecer e permitir que dure, sem reconhecimento, por gerações” (AZOULAY, 2019, p.37).

Muito importante para a distinção entre as comunidades que estão surgindo, diz Anderson (2013, p.33), é “o estilo em que são imaginadas”. Como, então, se desenrola o processo de *imaginar uma nação*? Quais as narrativas capazes de unir pessoas que talvez nunca sequer se encontrem? Um passado comum? O presente compartilhado? Um futuro construído em sociedade? O historiador britânico Eric Hobsbawm (1997) atribui, a esse mesmo período, a invenção de novas tradições¹¹ – não como algo exclusivo, mas antes demasiadamente frequente, justamente pela quantidade de transformações experimentadas especialmente a partir do século XVIII. Essa ideia de criar novas tradições é, segundo Hobsbawm, altamente aplicável no caso das nações e aos fenômenos a ela associados:

“o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas, e daí por diante. Todos estes elementos baseiam-se em exercícios de engenharia social muitas vezes deliberados e sempre inovadores, pelo menos porque a originalidade histórica implica inovação” (HOBBSAWM, 1997, p.22).

O termo *tradição inventada* se refere a um conjunto de práticas aceitas socialmente que “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através

11. Hobsbawm (1997, pp.10-11) diferencia a tradição, da qual está falando, do que seriam os costumes, vigentes nas sociedades tradicionais. Enquanto o objetivo das tradições seria a invariabilidade, “o costume, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante”.

da repetição”, e para Hobsbawm (1997, p.09) ele implica automaticamente no estabelecimento de uma continuidade com o passado: “Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado”.

Para “estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social” (HOBBSAWM, 1997, p.10), ou seja, criar um mínimo de coesão social no interior das fronteiras nacionais, o Estado Nacional organiza um passado comum, cria mitos de origem, heróis nacionais, ergue monumentos: elementos são selecionados para receber visibilidade em detrimento de outros, que serão relegados ao esquecimento. Esse passado é construído narrativamente por instituições que se naturalizaram em nossos cotidianos, como arquivos e museus, através de ferramentas de produção do conhecimento que operam mundos a partir da seleção feita por obturadores imperiais. Os Estados Nacionais são, assim, simultaneamente novos e históricos, e a narrativa que os envolve determina também a direção de seu futuro: “É a magia do nacionalismo que converte o acaso em destino” (ANDERSON, 2013, pp.38-39).

Anderson (2013, pp.226-227) diz que a construção de imagens é peça chave na “construção da nação” dos Estados coloniais, e para isso, os governos utilizam de diferentes instituições de poder, entre as quais o autor destaca o censo (organização das identidades), os mapas e os museus: “juntas, elas moldaram profundamente a maneira pela qual o Estado colonial imaginava seu domínio – a natureza dos seres humanos por ele governados, a geografia do seu território e a legitimidade do seu passado”¹². Azoulay (2019) inclui nessa lista outras instituições e ferramentas igualmente importantes na construção de imaginários; para ela, além de mapas e museus, devemos também pensar nos arquivos nacionais, nas bibliotecas, na arte, na universidade, na história – e, por que não, na arquitetura.

Como escreve Anderson (2013, p.240), “os europeus frequentemente tentaram legitimar a expansão do seu poder através de métodos de aparência legal”, em um discurso construído, sobretudo, para seus iguais. A criação de imagens, no contexto imperial, baseia-se no que Azoulay (2019) chama de “direito de tudo ver”.

Tomado como garantido, ele coloca os europeus em um lugar de espectador universal, que presume “que imagens e objetos – itens que não deveriam ser obras de arte ou parte de um depósito de história da arte imperialmente imaginado – estão esperando para serem reproduzidos” (AZOULAY, 2019, p.04). O que não costuma ficar evidente é que o destinatário dito universal seria, na

verdade, europeu, homem, branco e possivelmente ocupante de uma posição de poder na sociedade.

Se durante o surgimento do “Novo Mundo” esses registros eram feitos em relatos de viagem, pinturas, desenhos e catalogações científicas, nesse momento de institucionalização colocam-se em prática o uso de tecnologias distintas. O censo, como unificador de classificações etnoraciais, cria uma nova topografia demográfica, como escreve Anderson (2013, p.234), arrancando “profundas raízes sociais e institucionais”, e organizando a população hierarquicamente junto ao surgimento de novas instituições de caráter imperial¹³.

Também o fazem os mapas, ferramenta indispensável ao interesse europeu de conhecer o mundo todo. Como nos conta Anderson (2013, p.239), os mapas europeus das colônias chegavam a antecipar realidades, sendo produzidos não a partir do real, mas do que se desejava para o futuro: “Triangulação por triangulação, guerra por guerra, tratado por tratado, assim avançava o alinhamento entre o mapa e o poder”. Amparados pelo desenvolvimento tecnológico, “O direito de dissecar e estudar o mundo das pessoas [...] e transformar seus fragmentos em pedaços para serem meticulosamente copiados é um dado tomado como garantido” (AZOULAY, 2019, p.05).

Outras tecnologias desse período envolvem a produção artística, em especial as pinturas históricas, as catalogações científicas, os estudos arqueológicos e antropológicos, a geografia, a organização de documentos em arquivos, a produção impressa, em especial a dos jornais, que, como diz Anderson (2013, p.55), são contemporâneos ao surgimento dos Estados Nacionais – e, mais que isso, peça chave no sentimento de unificação temporal das populações –, como também o são os romances históricos, entre tantos outros.

Instituições como os arquivos e os museus se tornarão referência na preservação de culturas passadas, que só se tornam passado pois as condições para sua produção não existem mais. Separados de suas pessoas, os objetos ganham status de arte, tornando-se campo especializado de estudo de um conjunto de disciplinas que os distanciam ainda mais de suas culturas (AZOULAY, 2019, p.01). Em seu ensaio cinematográfico *As estátuas também morrem*, de 1953, Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet situam o descompasso entre sentidos experimentado no transporte dos objetos cotidianos das culturas destruídas

13. “A ideia fictícia do censo é que todos estão presentes nele, e que todos ocupam um – e apenas um – lugar extremamente claro. Sem frações” (ANDERSON, 2013, p.230).

aos museus: “A arte negra: nós a olhamos como se tivesse sua razão de ser no prazer que nos dá. As intenções do negro que a cria, as emoções do negro que a olha, isso nos escapa. Porque estão escritos na madeira, nós tomamos seus pensamentos por estátuas e encontramos o pitoresco lá onde um membro da comunidade negra vê o rosto de uma cultura” (RESNAIS *et. al*, 1953).

O estudo, o salvamento e a preservação dos fragmentos que sobram dos mundos destituídos povoam a linha do tempo com elementos do passado, enquanto sugerem, simultaneamente, o progresso do mundo dos estudiosos (AZOULAY, 2019, p.19). A verdade das novas disciplinas que surgem, para Muniz Sodré (2019, p.29), “é dada pela História” – é ela que legitima as ações dos Estados Nacionais e opera “como cimento da coesão grupal” entre seu povo (HOBBSAWM, 1997, p.21).

Nesse momento, a história se torna uma disciplina universitária e passa por uma complexa formulação metodológica, da qual o protagonismo do “grande historiador alemão Leopold von Ranke (1795-1886)” a fez conhecida também como *história rankeana*. Por muito tempo vista apenas como a *história*, a história europeia tradicional cristaliza o passado em uma única narrativa possível, que tece as relações entre todos esses documentos, instituições e tecnologias.

Na definição do historiador inglês Peter Burke (2011), este modo de criar narrativas valorizava um recorte preocupado, até o século XIX, sobretudo com o registro da história pública e política da Europa – contexto de surgimento e consolidação dos Estados Nacionais. A história das artes, da ciência, da arquitetura e de outros assuntos *menores* existia, mas de forma marginalizada, como escreve Burke (2011, p.11), por não se encaixarem “aos interesses dos ‘verdadeiros’ historiadores”.

O paradigma tradicional definia também certas características precisas que estabeleciam minuciosamente as práticas da escrita possíveis. Procurando apresentar aos leitores os fatos de forma objetiva (do modo como eles realmente aconteceram), a narrativa deveria ser construída principalmente em torno de documentos oficiais “emanados do governo e preservados em arquivos” (BURKE, 2011, pp.13-14) – contribuição metodológica de Ranke. Assim se garantia sua imparcialidade: os historiadores manteriam um rigor científico, expresso na leitura e síntese dos registros oficiais de modo tal que os leitores fossem “incapazes de dizer onde um colaborador iniciou e outro continuou” (BURKE, 2011, p.15).

Acreditando realmente que isso fosse possível, historiadores mergulharam em objetos roubados, documentos, fotografias, relatos de viagem, edificações, entre

outros; imagens criadas pelos Estados e consideradas fontes documentais neutras para a história. Sem desconfiar, ao se mostrarem empáticos às histórias apresentadas pelas imagens dos arquivos, os historiadores consolidavam o apagamento discursivo de todas aquelas outras pessoas e culturas que por elas haviam sido vencidas, ou que pelo obturador imperial haviam sido classificadas. Daí tiramos o modo como essa história opera os apagamentos em uma escala transatlântica, na mesma medida que os Estados operaram a classificação de valor da vida das pessoas com quem encontraram nas jornadas coloniais.

Walter Benjamin (2019, p.12) aponta, em suas teses *Sobre o conceito da História*, que a história escrita a partir desse modelo, desse lugar e desse conjunto de documentos terá, como produto, um discurso empático apenas aos vencedores: “Mas, em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram os vencedores. Daqui resulta que a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder”. Esse modo de olhar os fatos, de ler as imagens e tecer narrativas nos propicia a história como um processo único, coerente, racional e – mais importante – que não poderá jamais ser compartilhado com os vencidos, com aqueles que, naquela sociedade, carecem deste tipo de poder.

Quando a pensadora Grada Kilomba (2015) levanta a questão “Quem pode falar?”, em uma performance-fala realizada no ano de 2015, percebemos que essa divisão institucionalizada através da cidadania imperial/diferencial se atualiza e se faz presente até os dias de hoje. Porque “O conceito de conhecimento não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas é sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar” (KILOMBA, 2015, p.05).

A autora (2015, p.05) retoma o significado da palavra epistemologia (“a ciência da aquisição de conhecimento”) para nos mostrar que não só de método estamos falando, mas também de temas (ou assuntos) e paradigmas (ponto de vista, perspectiva) aceitos na produção de conhecimento *verdadeiro*. Trazendo para o centro da conversa a perspectiva da margem, Grada (2015, pp.05-06) explicita como se dão essas diferenças na prática:

“Quando eles falam, é científico, quando nós falamos, não é científico.

Universal/específico; objetivo/subjetivo; neutro/pessoal; racional/emocional;

imparcial/parcial;

eles têm fatos, nós temos opiniões; eles têm conhecimento; nós, experiências”.

Essa linha divisória, da qual falou também Boaventura de Sousa Santos (2007a), é mediada pela universidade, pela ciência, pela história e outros filtros que operam, como mostra Kilomba, em instâncias complementares. Para Benjamin (2019, p.13), a tradição que envolve essas pessoas “deve sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos”. O triunfo dos grandes homens, nesse sistema, requer a existência daqueles que por eles são vencidos, e cujos sofrimentos integrarão as narrativas como forma de legitimar os vencedores enquanto tais, reiterando seus lugares de vencidos, de *outros*, de vidas de menor valor – que dificilmente terão direito à fala, visto que as mesmas hierarquias determinam quem pode falar. Benjamin (2019, p.13) conclui, então, que a necessidade de diferenciação entre vencedores e vencidos (e de sua própria existência recorrente ao longo da história), nos permite dizer que: “Não há documento [/monumento] de cultura que não seja também documento [/monumento] de barbárie”¹⁴. Uma tradução interessantemente ambígua que nos convida a pensar no papel da arquitetura dentro desse sistema.

Entendida como um importante elemento da cultura de cada sociedade, a arquitetura vai ser valorizada, em elaborações realizadas dentro do campo disciplinar que se estabelece. Os historiadores Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo (1994, p.17) interpretam não só a arquitetura, mas toda obra de arte (incluindo a arquitetura), como “um facto que possui valor histórico porque tem um valor artístico”, não como “um facto estético que tem também um interesse histórico”. “É uma obra de arte”, eles dizem. Para os autores (1994, p.18), a arte não seria um reflexo, mas sim um agente da história, devendo ser estudada enquanto tal.

A princípio, tudo pode ser considerado arte, conceito que para Argan e Fagiolo (1994, p.14), “não define, pois, categorias de coisas, mas um *tipo de valor*”. Partindo dessa interpretação, os autores propõem uma distinção entre arte e não-arte: artista é aquele que desenvolve, em seu trabalho, um discurso cultural considerado precioso na mesma medida de sua autenticidade: “reconhecem ou limitam ou negam a autoridade dos mestres, aceitam ou discutem ou recusam polemicamente os resultados de outras pesquisas, reexaminam criticamente a sua própria atividade passada” (ARGAN E FAGIOLO, 1994, p.21).

14. Na indicação bibliográfica utilizada nesta pesquisa (Editora Autêntica, 2019), a tradução feita por João Barrento optou por utilizar a palavra “documento”. Em uma tradução anterior, realizada por Sérgio Paulo Rouanet (Editora Brasiliense, 1987) a que tive acesso (disponível online), a palavra escolhida foi “monumento”.

A autenticidade da proposta discursiva do artista será determinada pelo crítico, figura que surge no século XVIII como um perito da arte que, a partir de sua vasta experiência, reconhece nas obras a existência – ou não – de uma qualidade artística que só ele é capaz de encontrar, apenas sua sensibilidade (construída ao longo de vários anos) é capaz de verdadeiramente ler. Desempenhado primeiramente com certa empiria, esse reconhecimento vai assumindo contornos metodológicos mais específicos, tornando-se “baseado em dados objetivos” como todo conhecimento tipicamente universitário (ARGAN E FAGIOLO, 1994, p.16).

Por outro lado, o trabalho do historiador estaria mais ligado ao que se chama atribuição: a organização das obras de arte em relação ao seu tempo, contexto de trabalho dos artistas e afinidades intelectuais, analisando-a como um conjunto de relações. É a construção da linha do tempo, da concatenação histórica dos fatos, a compreensão de “que experiências pressupõe e que consequências terá tido no trabalho posterior do próprio artista ou no ambiente cultural da época”, como escrevem Argan e Fagiolo (1994, p.26).

“Visando a recriação do percurso estilístico dos artistas”, dizem os autores (1994, p.27), “a pesquisa atributiva encontrou apoio no pensamento estético idealístico, para o qual a obra de arte é a expressão da ‘personalidade’ do artista”. Este modo de ver está em consonância com a forma como Vasari constrói uma história da Arte a partir de seus homens notáveis, em um momento histórico no qual o artista, enquanto profissional, se desliga da comunidade e o arquiteto, do canteiro de obras, dando início a trajetórias individuais¹⁵. Seguindo esse critério, a pesquisa histórica terá melhores resultados ao estudar “períodos em que os próprios artistas, cientes da sua qualidade de agentes e protagonistas da história, propuseram-se deliberadamente afirmar a própria personalidade”, dizem Argan e Fagiolo (1994, p.27), resultando em obras monográficas que trabalharão a compreensão de um conjunto de fatos em sua evolução no tempo, sugerindo uma certa coerência do início ao fim.

Essa forma de narrar assume um protagonismo, então, porque a arte e a arquitetura como práticas individuais se tornam a regra na modernidade. A história, baseada em grandes homens e suas obras excepcionais, é o modelo que prevalece em curso até hoje. Ainda que, como dizem os autores (1994, p.31), o interesse da historiografia moderna da arte gradualmente se desloque do critério monográfico para o critério problemático (a partir de determinações

67

15. “Muito mais difícil e muito menos útil seria a pesquisa da personalidade noutros períodos (por exemplo, a alta Idade Média) em que as obras de arte, sejam de um só artista ou de uma oficina, não exprimem a maneira de ser e de sentir de um indivíduo, mas de uma comunidade”, dizem os autores.

variadas), a “unidade-base” do trabalho da maior parte dos historiadores continua sendo a personalidade ou trajetória do artista.

A figura do perito molda uma historiografia da arte que deixa de se basear apenas em documentos e estuda diretamente as obras, que passam a ser “entendidas como documentos primeiros e essenciais da história da arte”, dizem Argan e Fagiolo (1994, p.16). Mas, se “a partir do século XVII (G. B. Bellori), a crítica é sobretudo apreciação da situação artística contemporânea, com a manifesta intenção de apoiar esta ou aquela corrente” (1994, p.16), e o historiador, mesmo que trabalhe com períodos distintos, realiza um juízo informado pelo pensamento de sua época, essas profissões se aproximam com o tempo, não havendo, para os autores (1994, p.19) “uma diferença substancial entre o crítico ou o perito e o historiador de arte”.

Nos estudos modernos de história da Arte, quatro seriam as diretivas metodológicas fundamentais, relativas principalmente ao critério de análise empreendido por teóricos e historiadores ao longo dos anos, dentro de universidades e escolas especializadas segundo Argan e Fagiolo (1994, p.34). São elas: formalista, sociológica, iconológica, semiológica ou estruturalista. Adentrar tamanha especificidade de uma disciplina eurocentrada tem importância, nesta pesquisa, pois essas diretivas metodológicas conformam, no tempo, escolas de pensamento, tornando-se, no campo institucionalizado das Artes e da Arquitetura, as principais abordagens na escolha de quais os problemas a serem tratados e qual a melhor forma de fazê-lo – o que as traz ao contexto brasileiro.

Enquanto pensadores como Linda Nochlin (2016) e Garry Stevens (2003) entendem que para as Artes e Arquitetura uma leitura sociológica é pouco comum, Silke Kapp e Ana Paula Baltazar (2010, pp.191-192) destacam a tradição formalista como “pano de fundo teórico dessa historiografia convencional”, começando “em Herder e suas noções de *Zeitgeist* ou espírito do tempo e *Volksgeist* ou espírito de uma nação”. O “maior expoente” da abordagem formalista no plano da aplicação histórica para Argan e Fagiolo (1994, p.34) é o alemão Heinrich Wölfflin (1864-1945). Panayotis Tournikiotis (1999, p.21), arquiteto grego, também reitera o pioneirismo alemão, apontando que “como problema teórico e disciplina autônoma, a história da arte se desenvolveu na Alemanha muito antes de seu aparecimento em outros países da Europa ou nos Estados Unidos”. Tournikiotis (1999, p.47) entende que coube majoritariamente aos historiadores da arte, que demonstravam interesse também pela arquitetura de

sua época, “a tarefa de lançar as bases do movimento moderno – realizado na Europa nos anos 30 – por meio de genealogias e abordagens históricas”, o que explica, em partes, a abordagem morfológica, e não funcionalista, da arquitetura moderna nesse período, “ao nível de formas de volumes” (1999, p.48).

Tanto a abordagem formalista quanto a funcionalista, que se desenvolve em seguida, caracterizam, para Silke Kapp, Katie Lloyd Thomas, e João Marcos de Almeida Lopes (2018, pp.IV-V), interpretações focadas na recepção dos edifícios, interessadas em “como a arquitetura afeta seus públicos”. Os estudos da forma seriam relativos aos peritos e experts, capacitados à análise, e o das funções relativo ao uso desempenhado por cidadãos comuns, em seu cotidiano. Ambos tratam a arquitetura após o fim de sua construção, deixando de considerar implicações sociais dos processos de produção, abordagem que para os autores se liga discursivamente a gestos míticos.

Em oposição às interpretações variadas, aos modos outros de fazer, historiadores “tendem a se relacionar mais com histórias sucessivas escritas por autores individuais, aprimorando constantemente as narrativas de seus predecessores” (AZOULAY, 2019, p.196). Essa continuidade pode ser identificada na relação de mestre-discípulo desenvolvida entre historiadores “notáveis”: por exemplo, Wölfflin é orientador de Nikolaus Pevsner, que orienta Reyner Banham que por sua vez orienta Charles Jencks, criando interlocuções que permanecem temporalmente e se espalham geograficamente, moldando a história que estudamos até hoje¹⁶. Tournikiotis (1999, p.49) diz que mesmo os autores posteriores aos alemães, como Bruno Zevi e Leonardo Benevolo, “não tiveram qualquer alternativa para situar suas pesquisas em relação às genealogias anteriores – genealogias que deixaram suas marcas (positiva ou negativamente) em todos os historiadores em nosso corpus”. Assim, a abordagem formalista permanece como diretriz fundamental para essa forma de escrever a história, como afirmam Kapp e Baltazar (2010, p.192):

“Na história da arquitetura, o Volksgeist ainda persiste em categorizações geopolíticas como ‘Arquitetura japonesa contemporânea’ ou ‘Arquitetura latino-americana’. O Zeitgeist, por outro lado, foi amplamente explorado por Giedion, Pevsner e outros historiadores dos movimentos modernos, que elegeram um pequeno grupo de edifícios como manifestações do espírito moderno”.

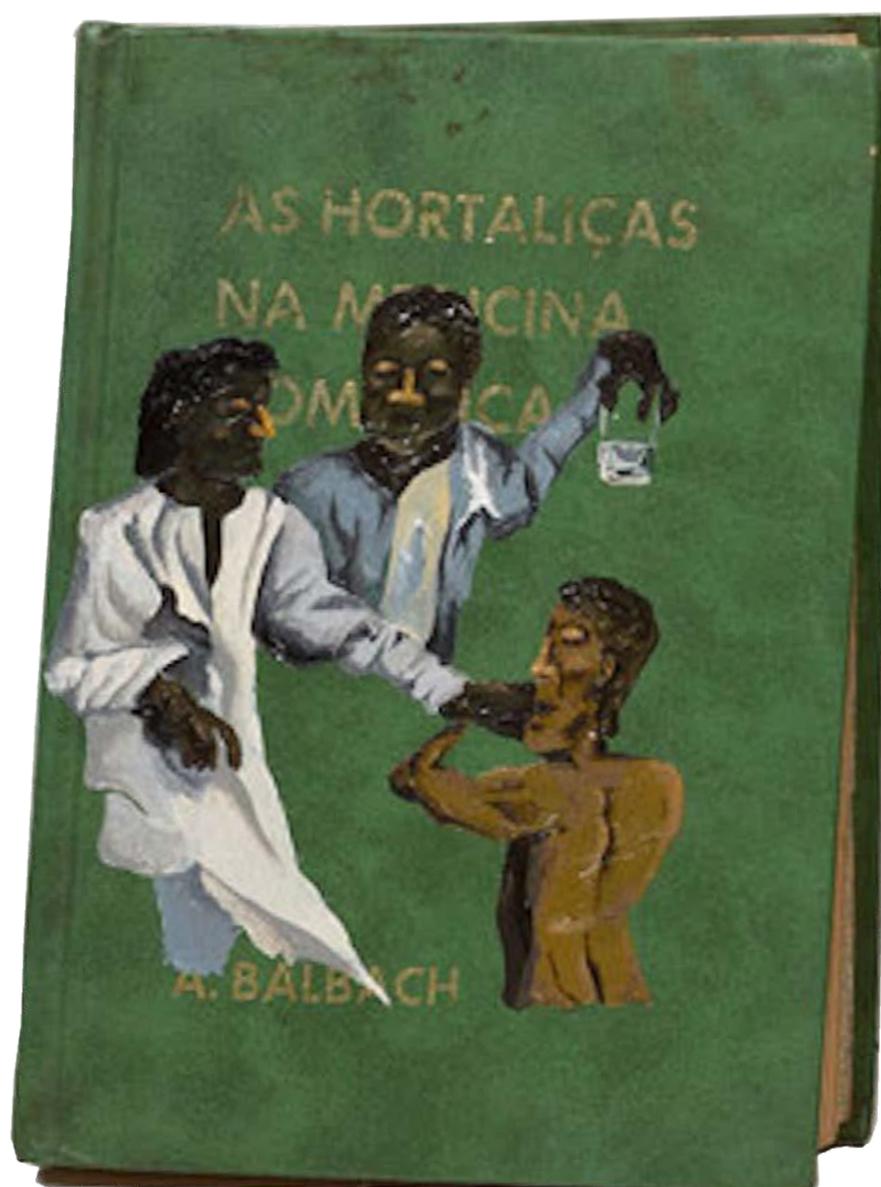
16. O pioneirismo alemão no interesse pela História da Arquitetura no início do século XX ganha uma outra dimensão de importância, como conta Tournikiotis (1999, pp.48-49), quando relacionamos esse fato à migração praticamente compulsória vivida por muitos deles no início da Segunda Guerra Mundial. “Impelidos a deixar o mundo de língua alemã na década de trinta”, ele escreve, esses autores “importaram para seus países de adoção, e aí estabeleceram, todo um sistema teórico e metodológico para a história da arte e da arquitetura”.

 em o trabalho do historiador-perito, Argan e Fagiolo (1994, p.18) dizem que “a arte seria uma amálgama confusa de fenômenos díspares, onde as obras que caracterizaram uma época ou uma cultura, alterando-lhes por vezes o curso, se misturariam em paridade de valor com milhentas obras insignificantes, e nem sequer poderia manter-se a diferenciação”. Como podemos ver, essa construção da arte e da arquitetura como diferenciação é simultânea à instauração de um conhecimento de base científica nas instituições de saber, gerada em um percurso que considera “milhentas e insignificantes” aquelas obras que não compartilham um conjunto de valores compreensíveis pelos saberes europeus.

Inserida em uma sociedade diferencial, a história empreende a separação por meio de valores diferenciais, enxergando nesse o melhor modo de interpretação dos fenômenos que ela integra. Para esta pesquisa é muito importante localizar essas duas formas de pensamento como produtos de um mesmo conjunto de valores, pois representam modos de exclusão que se sobrepõem em especial no contexto brasileiro, determinando parâmetros de classificação e esferas de valor que permanecem controlando em parte nossas práticas.

No protagonismo de valores diferenciais, em especial por vias institucionais, veremos nos próximos capítulos como se dá a adoção desses critérios no Brasil, um país em que a colonização foi e continua sendo rearranjada ao longo dos séculos. Em relação às universidades, a diferenciação implica tanto na dificuldade de acesso – batalha travada até hoje – quanto na construção de currículos em grande parte europeizados, que se refletem também na bibliografia utilizada. No caso das escolas de Arquitetura que surgem no início do século XX, os discursos históricos dominantes (europeus/americanos) são adotados como bibliografia ainda em sua língua original: os arquitetos brasileiros reportam a existência de poucas referências produzidas nacionalmente durante grande parte do século XX – acompanhando a formação também recente do campo da Arquitetura por aqui. Veremos também que esse filtro opera, por sua vez, na produção e oferta de livros, em que critérios diferenciais estabelecem diretrizes para o mercado editorial.



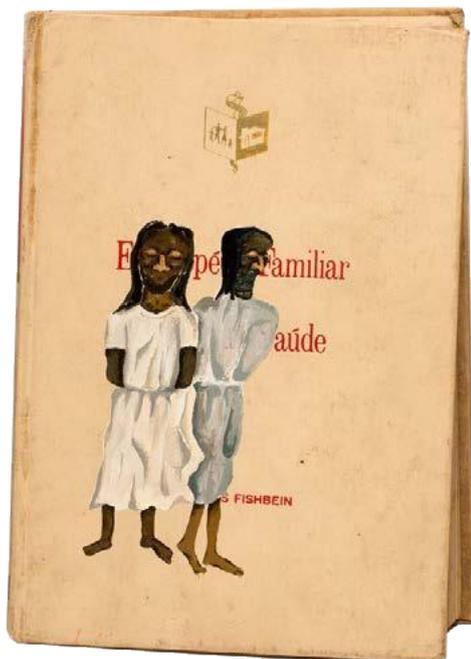


A FLORA NACIONAL
NA MEDICINA
DOMÉSTICA

A. BALBACH



universidade e alteridade



Dalton Paula
Santos Médicos (2016)
páginas 71-74

Se o período colonial instaura marcadores que irão diferenciar cultura, saber e ciência, no Brasil a cultura europeia é bem recebida pelas elites, renovando a impossibilidade de coexistência entre essas pessoas e as populações negras e indígenas – os *outros* brasileiros –, ainda que o final do século XIX apresente a abolição, por lei, da escravidão em nosso país. “Definindo como tônica para sua pós-abolição o rancor”, como escreve o rapper Emicida (2021, s.p.), o impedimento do acesso – à terra, ao ensino, aos serviços de saúde, à cultura – realizou a manutenção do abismo entre povos, em conjunção com políticas de embranquecimento baseadas em princípios eugenistas, os quais foram endossados (e reinventados) ainda por longo tempo.

Dada a assimetria nas relações, para Clóvis Moura (1983, p.124), sociólogo, historiador e militante do movimento negro, os quatrocentos anos de escravização devem ser entendidos como definidores na síntese cultural e identitária brasileira, “penetrando em todas as partes da sociedade, injetando em todos os seus níveis os seus valores e contra-valores”. O surgimento das instituições de ensino, ainda no século XIX, acompanha a elaboração de novos arranjos e formas discursivas de segregação, que se institucionalizam “de forma eficaz” não apenas em órgãos oficiais, mas também “no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país”, como escreve Abdias Nascimento (2016, p.111). Em seu livro *O Genocídio do Negro Brasileiro*, o autor (2016, p.112), elenca uma série de dispositivos de controle social e cultural dos quais dispõem as classes dominantes brancas, entre os quais destacamos “o sistema educativo, [e] as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão –, a produção literária”.

Endereçando as questões levantadas ao longo deste capítulo – e outras tantas –, o artista goiano Dalton Paula parte, em seu trabalho, do entendimento de que o processo de escravização continua operando como um vetor de força sobre as relações que tecemos no presente, uma ferida aberta. Na obra *Santos Médicos* (2016) o artista elabora o apagamento dos povos negros e indígenas da história, junto à privação de cidadania plena, que tem na negação de seus saberes pelo poder institucional uma das formas de sua expressão. Percebidas unicamente como mão-de-obra de um sistema produtivo intercontinental, as populações negras em diáspora, indígenas e afro-brasileiras precisaram também suportar tentativas de destruição de seus saberes ancestrais. Essa desvalorização guia o preterimento de seus conhecimentos no momento de institucionalização dos saberes

no Brasil, sistematicamente excluídos das salas de aula e dos livros tidos como oficiais – uma entre as diversas formas através das quais as instituições de poder constroem a imagem desses povos como desprovidos de valor.

Dalton se apropria desses mesmos livros e enciclopédias, ainda hoje existentes, os quais utiliza como suporte para a pintura, realizada a óleo em cada uma das capas, de rituais de cura medicinais praticados tradicionalmente pelos povos africanos e indígenas. Se as publicações reconhecidas oficialmente e acessadas ainda hoje tentaram silenciar os saberes afro-indígenas brasileiros, o gesto de trazer para a capa, elemento de maior visibilidade do livro, esses conhecimentos que vêm do quilombo e do terreiro – essas vidas anônimas, porque coletivas – agrega ao reconhecimento uma camada de urgência: seria impossível negar-lhes atenção dessa forma.

Entre o silenciamento e a cura, “receitas podem trazer as respostas – magias, pajelanças, benzeções, garrafadas” (PAULA, 2020). Retrabalhando acontecimentos, versões oficiais e condições historicamente recorrentes, os trabalhos do artista se desenvolvem nessa suspensão do espaço e do tempo linear. Entre passado e presente, opressões e resistências se confundem, e Dalton adiciona a eles vestígios de conexões cotidianas, construídas em diálogos com pessoas dos mais diversos “lugares afetivos, territórios negros e moradas”. “São terreiros, quilombos, subúrbios e congadas, onde se bebe dessa fonte e se planta uma semente”. Assim, o artista interfere também em nosso elo com o futuro que, pela criação de novos imaginários, pode começar a ser curado.

A dificuldade de acesso e pertencimento à universidade nunca foi completamente aceita, como bem coloca Abdias Nascimento (2016, p.113): “Se consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira, no currículo escolar? Onde e quando a história da África, o desenvolvimento de suas culturas e civilizações, as características do seu povo, foram ou são ensinadas nas escolas brasileiras?”. Como neste capítulo falamos de educação, um importante ponto que nos acompanha é justamente este: a luta por acesso às universidades, cursos e escolas é ainda hoje, demanda fundamental de grande parte da população brasileira, que podemos identificar principalmente através de marcadores de raça, classe e gênero.

No Brasil, a chegada oficial da Arquitetura enquanto disciplina do saber, usualmente tratada a partir da narrativa dos viajantes franceses que vieram para instalar a primeira academia, ofusca, ou sobrepõe, a discussão dos arranjos sociais da época, concentrando-se em aspectos formais da Arquitetura importada em detrimento à violência inerente a sua existência em uma sociedade colonial. Enquanto no período colonial arquitetura e urbanismo são ferramentas de controle do território, como falou Muniz Sodré (2019), no Brasil Império esse controle não se desfaz, e a academia, que depois se torna universidade, é uma das instituições de poder – e saber – que o reinventam e mantêm sua operação até hoje.

Para ser considerada arquitetura, a construção deve cumprir um conjunto de regras formais e estilísticas desenvolvido sob um referencial eurocentrado, que classifica automaticamente os modos de vida tradicionais que aqui habitam como primitivos, pertencentes a um passado que já terminou. O Brasil, em relação ao mundo “desenvolvido”, passa a ter uma nova camada de atrasos, subdesenvolvimento e escassez, que demanda a construção de “verdadeiras” arquiteturas.

Essa é a abordagem mais comum do período colonial na Arquitetura, consagrando, desde então, sua existência enquanto um campo de saber apartado do contexto onde está inserido, produtor de objetos planejados por pessoas que não serão responsáveis por construí-los. Essa discussão se dá, até hoje, em detrimento da discussão ao acesso à universidade, que talvez seja um fato histórico tão ou mais relevante que o estético. A privação ao acesso à universidade por populações que não integravam as elites normaliza imaginários acerca de quem pode ou não ser arquiteto no Brasil.

Tão importante quanto identificar esses arranjos coloniais é desmontar suas narrativas, o que nos leva, neste capítulo, a uma retomada de certos momentos decisivos para os quais a narrativa histórica oficial opera como exaltadora. Por isto, retomar essa história de fundação, reorganizar o encadeamento dos fatos, trazendo para dentro alguns detalhes que costumam ser ignorados se faz necessário, especialmente para reconstruir implicações dos arquitetos e da Arquitetura em processos dos quais o campo se exime. Como afirma Azoulay (2019, p.198), essas histórias não são novas, pelo contrário, são apenas tentativas de desaprender a versão que integra o senso comum. Essa retomada nos informará sobre o contexto no qual teve início o ensino de Arquitetura no Brasil, bem como o uso de livros e referências bibliográficas e por fim, discutiremos também, à luz da história, o contexto atual das universidades, do ensino e das recomendações bibliográficas.

O mito de fundação do ensino da Arquitetura

 chegada da Família Real portuguesa à terra brasileira em 22 de janeiro de 1808, “fugindo” de Napoleão Bonaparte, em meio a uma série de embarcações com pessoas, bens, riquezas e suas instituições transforma a colônia em capital do Império Português. Ainda que Napoleão tenha sido rapidamente destituído, tornando desnecessária a permanência da corte, sua estada vai durar muito mais tempo, bem como suas instituições, que serão implementadas de forma definitiva por aqui¹⁷. Lilia Schwarcz (2008, p.175) lista uma série de *melhorias* instituídas na capital pela corte: “a abertura da imprensa, da Imprensa Régia, do Banco do Brasil, da circulação de moedas, das escolas de medicina, da Biblioteca Real, do Jardim Botânico, do teatro de São João”, entre outros. Tais melhorias são formas de controle simbólico da população do e no território, operando na manutenção de relações desiguais de poder e pertencimento que perduram até hoje.

Compreendendo como equivocada a interpretação que credita a vinda da Missão Artística Francesa ao Brasil a um convite oficial da corte portuguesa, Lilia Schwarcz utiliza, em *O sol do Brasil* (2008), uma série de documentos da época, como cartas, livros e registros oficiais, para nos mostrar que, se a Coroa Portuguesa estava aberta à vinda de um grupo de artistas para produzir representações da nova capital do Império, maior era a vontade dos próprios artistas franceses – que trabalharam para o Estado Napoleônico e se encontravam desempregados (ou quase) – de sair do novo regime monárquico vigente na França.

A construção da narrativa histórica como um convite formal aos artistas franceses corrobora, para Schwarcz (2008, p.178), com uma interpretação histórica que lê acontecimentos complexos (e que contaram até mesmo com o acaso) como atitudes previamente definidas e resultados previamente calculados, e por isso deve ser relativizada: “Esse é o modelo de história finalista, que toma as decor-

rências como causas da narrativa e supõe de antemão que a chegada da corte portuguesa levaria, inevitavelmente, à emancipação do Brasil”. E continua: “Que d. João e seu governo lucrariam com a estada prolongada dos franceses não se discute. O que está em questão são a anterioridade e a premeditação do projeto”.

A Joachim Lebreton, ex-secretário perpétuo da classe de Belas-Artes do Instituto de França, ficou atribuída a sugestão, à Corte Portuguesa, do projeto

17. Já no ano de 1814, Brasil e França assinam um tratado de paz, em ocasião do Congresso de Viena, e em abril de 1815 Jean-Baptiste Maler, o novo cônsul-geral da França no Brasil, vem ao país oficializando a retomada de “trocas culturais, econômicas, científicas e comerciais entre as duas nações” (SCHWARCZ, 2008, p.173).

de trazer ao Brasil um grupo de homens de profissão prática, para aqui instalar uma Escola de Artes e Ofícios. Como escreve Schwarcz (2008, p.186), as Belas-Artes eram vistas por Lebreton enquanto disciplina prática graças à “sua utilização corriqueira como propaganda da nação”, o que seria mais aplicável ao contexto brasileiro que a vinda, por exemplo, do mesmo número de intelectuais, como os literatos franceses, que dificilmente conseguiriam fazer escola por aqui.

Diante da novidade trazida pelo deslocamento do reinado para terras brasileiras, tornava-se necessária a criação e divulgação de novas imagens do Império entre o Velho Mundo e as outras colônias de Portugal. Como vimos no capítulo anterior, com Eric Hobsbawm, uma das principais demandas de uma nova nação é a criação de imagens e narrativas de continuidade, e para isso, os franceses seriam ideais. Além disso, “nessa sociedade majoritariamente iletrada, uma grande iconografia bem que ajudaria na conformação de uma simbologia pátria local”, pondera Schwarcz (2008, p.175). Treinados pelo regime napoleônico, o grupo de pintores históricos, escultores, arquitetos, entre outros neoclássicos estava mais que acostumado a lidar com as necessidades narrativas de um grande Estado:

“assim como os artistas haviam dado um caráter sacro ao Império de Napoleão, cuidado dos monumentos, das festas, das moedas, dos uniformes e produzido imensas telas, todas com cunho de exaltação, poderiam realizar o mesmo nessa nova capital provisória do Império Português” (SCHWARCZ, 2008, p.176).

Já os artistas pouco sabiam do contexto ao qual se lançavam: atravessaram o oceano Atlântico acreditando “que aportariam em um território virgem tanto nas artes quanto na natureza” (SCHWARCZ, 2008, p.195). O fato de não haverem no Brasil artistas ligados à estrutura acadêmica de moldes europeus foi o suficiente para afirmarem, tanto a corte como os franceses, que até sua chegada não havia Arte por aqui – em suas malas os franceses trouxeram inclusive telas de pintores europeus, tanto para serem vendidas quanto para iniciar um acervo na futura academia, suprimindo nossa carência “da boa verdadeira arte europeia” (SCHWARCZ, 2008, p.205). Mas Lilia Schwarcz diz o contrário, que havia uma produção artística significativa, nos apresentando o avesso dessa história. E nesse caso, a autora (2008, p.189) coloca a questão: “Se de fato a versão oficial que explica a vinda da ‘Missão Francesa’ fosse completa, haveria de se perguntar, ainda, por que não usar os artistas locais em vez de escolher os [...] franceses”.

No cotidiano da colônia estavam presentes “carpinteiros, pedreiros, carapinas, marceneiros, entalhadores, serralheiros, que desenvolviam as tarefas com destreza e bastante técnica”, e aos quais se recorria com frequência (SCHWARCZ, 2008, p.189). A pintura e escultura – mais próximas ao conceito europeu de Arte – apareciam principalmente na arquitetura militar, civil e religiosa. Como conta a autora (2008, p.190), uma parte significativa desses artesãos eram mulatos e também escravizados: sendo o Brasil o país de destino da maior parte das populações sequestradas do continente africano, e umas das principais portas de entrada localizada no Cais do Valongo (RJ); quando falamos da capital brasileira da época, falamos de uma cidade “praticamente [...] mestiça e negra” (SCHWARCZ, 2008, p.210).

Clóvis Moura (1983, p.124) entende que no sistema escravista, os negros são vistos “como coisa”, passando por diversos processos através dos quais “a sua humanidade foi esvaziada pelo senhor”. Para além das formas mais divulgadas, a negação da humanidade do povo negro se manifestava também, e inclusive, como fator de desvalorização das atividades artísticas pela sociedade carioca abertamente racista, dada a predominância de artesãos e artistas negros:

“Como dizia [Manoel de Araújo] Porto Alegre naquele que seria um dos primeiros ensaios acerca da pintura no Brasil: ‘No nosso país, a falta de interesse pelos trabalhos artísticos e certa desfeita pelas belas-artes sempre caracterizaram nossos ancestrais [...] nós considerávamos o exercício de artes plásticas como um serviço de escravo’.”¹⁸ (SCHWARCZ, 2008, p.190).

Mais uma omissão da História oficial, na época da chegada dos franceses existiam no Rio de Janeiro alguns pintores reconhecidos, em especial aqueles pertencentes à Escola Fluminense, nome dado em referência ao local onde trabalhavam. Pouco se sabe desses artistas, para além de que trabalhavam com pinturas religiosas, inclusive quando aqui chegaram os franceses; “fato omitido, por exemplo, nos relatos de Debret, que insiste no pioneirismo do seu grupo” (SCHWARCZ, 2008, p.192), escolha prudente para uma História que estava se conformando enquanto eles agiam.

Construído mediante o apagamento do trabalho majoritariamente negro nas artes e artesanatos já em curso em terras brasileiras, o pioneirismo francês não seria visto como um problema para as classes dirigentes da estratificada sociedade carioca, considerando que entre elas a europeização era desejada e, mais que isso, operava como forma de ascensão social, como nos conta Muniz Sodré:

18. Referência: Manuel de Araújo Porto Alegre, “Memória sobre a antiga escola de pintura Fluminense, lida pelo sócio effectivo o Sr. Manuel de Araújo Porto Alegre”, *Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1841, pp.549-55.

“Sabe-se que tanto para a ‘aristocracia’ dos senhores de engenho quanto para a pequena burguesia dos negociantes urbanos em busca de alianças vantajosas e de ascensão social, a ‘europeização’ – absorção de aparências da cultura europeia – dava status, compensava *handicaps* raciais, como pele não perfeitamente clara, mulatice, etc. e criava distâncias, ao nível do espaço real, face à população negra” (SODRÉ, 2019, p.36).

O “grupo modernizador” francês vai empreender o que Muniz Sodré (2019, pp.42-43) chama de “santa cruzada cultural contra as peculiaridades locais”, se alinhando a esse comportamento das elites. “De fato, a cultura das classes dirigentes do Império se pautaria pela reprodução e repetição das habilidades desses profissionais” franceses. Por isto, Sodré (2019, p.36) afirma que “a evolução das formas da consciência dominante no Brasil” se dá a partir de uma simulação baseada no real que caracterizava o continente europeu, o que o autor vai chamar de “engana-olho”, pela forma como essa imitação não altera a realidade social.

A construção do edifício da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) é concluída no ano de 1826, quando começa a funcionar sob organização de Grandjean de Montigny, que também organiza o primeiro curso de Arquitetura brasileiro, seguindo o modelo da Escola de Belas-Artes de Paris. Idealizada por Lebreton a princípio como uma Academia Francesa em miniatura e acrescida do estudo dos ofícios e do desenho, a AIBA partia, para Lília Schwarcz (2008, pp.212-13) de uma visão equivocada sobre o território brasileiro, bem como da clientela que por aqui encontraria, resultante da pouca vontade do francês de um contato real com a cultura local – pelo contrário, seu interesse estava em replicar a instituição francesa sem nenhuma alteração. Como conta a autora, no documento enviado à corte portuguesa, Lebreton chegou a recomendar, inclusive, “que o ensino não fosse, porém, gratuito, a fim de evitar que negros e mulatos livres nele se inscrevessem”.

Na AIBA, a cultura francesa torna-se a base de formação dos engenheiros e arquitetos – em sua maioria filhos de imigrantes (SCHWARCZ, 2008) – que aqui estudam a partir do século XIX. Essa influência é exercida tanto através dos professores franceses, como também pela bibliografia adotada para estudos, composta em sua maioria por livros e periódicos que chegavam ao Brasil diretamente das *écoles* (SEGAWA, 2014). A circulação de revistas e jornais europeus no ambiente acadêmico era uma

forma de aproximação rápida dos estudantes brasileiros a modelos e novidades trabalhados no outro continente, enquanto respondiam, por outro lado, à inexistência de publicações editadas ou impressas no Brasil sobre o tema.

O arquiteto Ricardo Stumpf Alves de Souza (1985), em uma crítica à Missão Francesa e sua atuação no Brasil, nos mostra como Montigny desprezou qualquer traço de construção nacional, através da recuperação do currículo da Academia, que espelhava aquele em curso na Europa, e pode ser caricaturalmente descrito pelo conteúdo da primeira exposição de trabalhos dos alunos, que ocorreu em 1829:

“Fachada do pórtico do Partenon de Roma, restaurada; Fachada do templo de Minerva; Pedestal da coluna trajana, em Roma; Fachada do Propileu em Atenas; Estudos dos arcos de triunfo antigos; Fachada da Catedral de S. Pedro de Alcântara ou o Partenon brasileiro” (SOUZA, 1985, p.20).

O estudo de modelos clássicos foi uma proposta de metodologia didática para a criação de uma *cultura* arquitetônica a qual o professor Grandjean de Montigny acreditava ainda não existir por aqui, o que mostra sua incapacidade de ler as diversas construções dos povos brasileiros. O grupo seletivo de futuros arquitetos bel-artistas aprenderiam, na AIBA, o conhecimento artístico necessário para atuarem na cidade do Rio de Janeiro (SOBRAL, 2016), em conformidade e paralelo ao estudo do pensamento racional, engajado no aprimoramento de técnicas construtivas e no uso de materiais “modernos”.

Mas enquanto o espelho da Europa poderia refletir a mesma imagem em certas partes das cidades, essa arquitetura caricatural de moldes estilísticos europeus jamais se consolidaria inteiramente no Brasil como previam os projetos, seja por questões pragmáticas, como a inexistência de material e a velocidade com que precisavam ser construídas, seja pela impossibilidade de esconder as diferenças sociais abissais que caracterizavam (e caracterizam) a sociedade brasileira. Essa arquitetura ensinada na Academia conformaria a vida das elites a partir de espacialidades ilusórias, como escreveu Sodré (2019, p.38), que partiam de simulações das referências europeias – “retrabalho de elementos deslocados, incapazes de gerar uma ‘constituição’ nacional própria” ou “uma totalidade coerente”. Tal representação meio caricatural se repetirá ao longo dos anos dos currículos dos cursos que surgem posteriormente: é este o neoclássico brasileiro.

Se, como escreve a historiadora Kátia Baggio (2009, p.32), “a afirmação da identidade deve se pautar pela recusa da semelhança e pelo realce da diferença”, o trabalho da Missão Francesa no Brasil define o que pode ser considerado arquitetura e assim o diferencia do que não pode, conceituando, institucionalmente, a questão da alteridade: as construções de estilo neoclássico ou eclético configuram arquitetura, as construções dos povos originários, dos povos negros – escravizados ou não –, e mesmo o barroco brasileiro, não. A fundação da AIBA, ainda que distante temporalmente de nosso tempo atual, marcou profundamente os modos de legitimação social da Arquitetura no Brasil, condicionando por um longo período o entendimento de quem pode ser arquiteto através de preceitos imperiais de cidadania.

O reconhecimento de certas práticas como artísticas ou não neste momento adquire especial relevância quando entendemos que este foi um momento da história em que o obturador imperial se abriu, para em seguida dar início à construção da imagem oficial do Estado-Nação Brasileiro. Assim, o diagnóstico da inexistência de práticas que poderiam ser consideradas artísticas aos olhos do império abre caminho para a o pioneirismo francês nas narrativas, cristalizando os critérios de classificação por eles estabelecidos. Trabalhando em diálogo, o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB) e a AIBA se empenharão no registro das práticas culturais e artísticas, formando uma imagem em muito definitiva do Brasil Império, mas que também repercute posteriormente: o modelo historiográfico construído pelo IHGB vai influenciar a produção de livros didáticos e o próprio ensino da História nas escolas durante muito tempo, fornecendo fontes históricas também para os artistas da AIBA, que as mobilizam na criação de pinturas, esculturas e monumentos nacionais. A criação de um Estado Nacional – que deve unificar a nação, em detrimento de comunidades menores que a integram – requer uma homogeneização radical dos imaginários de país, e para isso as narrativas históricas e pictóricas funcionam com intencionalidades similares.

Se formar artista ou arquiteto, nesses termos, garantiu a presença em um circuito narrativo, de reprodução das imagens oficiais, de mercado, da sociedade, e, principalmente integrado ao Instituto e à Academia que surgiram para preencher a dita lacuna cultural do país. Essa classificação delineia um circuito de visibilidade que ainda exerce influência sobre a interpretação da arquitetura no Brasil (todos aprendemos a história da Missão Francesa no Brasil ao estudar História da Arquitetura

Brasileira), e que mostra como ser reconhecido no momento de institucionalização significa, em outras palavras, entrar para a História. Assim, as artes e ofícios praticados pelas populações negras e indígenas se tornam invisíveis não apenas aos olhos europeus, mas também a uma grande parcela da população e das instituições brasileiras, sendo a historiografia uma das ferramentas responsáveis por isso.

Schwarcz (2008, p.188) conta que a “missão” se torna “Missão” posteriormente, justamente a partir dessa construção narrativa que procura explicar o passado por seus desdobramentos no presente. Ao desembarcarem no Brasil em 1816, os artistas são chamados de “colônia francesa”, ou “colônia Lebreton”. Missão Artística Francesa, assim, com letra maiúscula, é um reconhecimento que se constrói com o tempo, na História, e, segundo Schwarcz (2008, p.179), especialmente a partir da publicação do texto *A Missão Artística de 1816*, escrito por Afonso d’Escragnolle Taunay, neto do pintor Nicolas Taunay, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, em 1912. Segundo a autora (2008, pp.179-180), juntando “o prestígio da família Taunay com a tradição de uma instituição como o IHGB”, o que era uma “colônia de artistas em viagem” poderia ser visto como uma “missão”. Como missionários, os artistas “transformavam-se quase em religiosos da arte, portadores de uma nova ‘fé’, que, nesse caso, implicava trazer a própria civilização”. Esse momento da história perdura e influencia a arquitetura brasileira, em parte porque nossos historiadores adotam essa narrativa sem maiores problematizações – não reconhecendo que “a aplicação do gosto neoclássico” significava também o apagamento da cultura local, muitas vezes de forma violenta.

Arquitetura e alteridade na universidade

Enquanto nas Academias e Politécnicas organizadas nos moldes das academias ilustradas e das escolas europeias no século XIX a regra diferencial está clara, nas universidades públicas instituídas juridicamente ao longo do século passado – entre as quais a Universidade do Rio de Janeiro (URJ), criada no ano 1920 pelo presidente Epiácio Pessoa, foi a primeira oficial – a manutenção dessa diferença foi uma escolha. Por isso Maria de Lourdes Fávero (2006, p.19), estudiosa da história das instituições educacionais no país e seus atores, afirma que a universidade no Brasil “foi criada não para atender às necessidades fundamentais da realidade da qual era e é parte, mas pensada e aceita como um bem cultural oferecido a minorias”, o que

determina, também, o caminho percorrido na relação com a sociedade: distanciamento das necessidades sociais mais amplas e pouca preocupação em se tornar uma expressão da realidade nacional.

A fundação do Ministério da Educação e Cultura (MEC) na década de 1930 marca a institucionalização da educação no Brasil, representando, como escreve Roberto E. Santos (2002, p.12), um importante emblema ideológico do que então devia ser moderno. “E moderno era que o Estado assumisse o controle da Educação, fazendo dela uma área de política setorial e implantando essa política por meio de leis”. Nesse momento, como conta Santos (2002, p.12), surgem então “códigos para a equiparação e a uniformização pedagógica” que serão utilizados pelo Estado como mecanismo de controle dos parâmetros educacionais, dentre eles os currículos, como veremos adiante.

Essa educação normativa, baseada em deveres e obrigações, integra o que a escritora americana bell hooks (2018) considera uma universidade centralizada na civilização ocidental, comprometida única ou majoritariamente com seu modo de produção de conhecimento. No contexto brasileiro, o diagnóstico de Abdias do Nascimento (2016, p.113) é de que “O sistema educacional funciona como aparelhamento de controle nesta estrutura de discriminação cultural”. O autor, que formulou importantes críticas à exclusão de negros no Brasil, cita diversos episódios (em grupos de estudo, de pesquisa e apresentação de trabalhos acadêmicos a nível internacional) nos quais a universidade, e em especial seus membros, foram responsáveis por formular a separação entre negros e “brasileiros”, entre cultura brasileira e cultura africana, e até mesmo formular a inexistência da afro-brasilidade, separando o negro da formação da sociedade brasileira. Ele diz: “A ‘nossa sociedade’ evocada por Oliveira [Waldir Freitas Oliveira, então diretor do Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA em 1977] nada tem a ver com a ‘nossa sociedade’ dos afro-brasileiros” (NASCIMENTO, 2016, p.116). A universidade deve ser entendida, então, como um ambiente condescendente e em parte formulador dessa diferença conceitualmente.

 acesso à universidade é uma parte importante da construção das identidades profissionais no Brasil, e operam diretamente no entendimento da Arquitetura, profissão necessariamente antecedida por um diploma. Por muito tempo a “única instituição na produção de conhecimento de excelência”, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos (2007b, pp.58-59), a universidade define para a sociedade de forma mais

ampla o que é arquitetura, enquanto oficializa a interpretação, no Brasil, da arquitetura em seu conceito europeu. Capacitando seus frequentadores à atuação profissional, a instituição por muito tempo desvalida as práticas daqueles que não a frequentaram, criando uma segunda camada de restrições que na Arquitetura são muito bem marcadas. Referência formuladora do imaginário dos estudantes, profissionais e cidadãos em geral, a prática representa um posicionamento da profissão perante a sociedade, uma de suas principais faces públicas.

Considerando as barreiras de acesso à educação impostas sobre a população desde a fundação da primeira escola de Arquitetura, podemos entender que o contexto exclusivo em que se insere a especialização arquitetônica vai criar uma identidade de arquiteto “possível” em nosso imaginário, ou uma “persona imperial” do arquiteto, em uma extensão do argumento construído por Ariella Azoulay (2019, p.105), que fala dos artistas. Este paralelo pode ser feito tanto pelas origens compartilhadas entre as áreas de estudo – Arte e Arquitetura –, como também pela proximidade nos modos como se desenvolve o reconhecimento dos artistas e arquitetos no Brasil. Azoulay (2019, p.107) entende que o processo de institucionalização da arte passa por atos como “reivindicar a propriedade de objetos, eliminar as comunidades produtivas, destacar artistas individuais e inovadores, reduzir a fabricação a seus produtos finais e dominar a linguagem ‘universal’ da perícia”. Como vimos no capítulo anterior, não seriam estes facilmente traduzidos para o mundo da Arquitetura?

É somente como continuidade do projeto colonial que essa *persona* pode existir até hoje, pois se baseia primeiramente na especialização obtida através dos estudos universitários, que capacitam o arquiteto à produção de objetos inéditos – dotados de valor histórico pelo diálogo com questões históricas “relevantes”, como escrevem Argan e Fagiolo (1994) –, e, em segundo lugar, também à exclusividade de acesso, já que as práticas de outros grupos, não sendo consideradas arquitetura, ficam alocadas narrativamente no passado, como vestígio de uma história terminada, ainda que jamais tenham deixado de existir.

O reconhecimento como arquiteto no Brasil, que no século XIX e início do XX se restringia aos profissionais implicados com o poder político vigente, envolvidos em obras públicas ou encomendadas pela elite financeira, torna-se o modelo padrão, priorizado também nas narrativas históricas – mesmo aquelas escritas há pouco tempo atrás. Assim, os registros históricos da Arquitetura que estudam as construções que se destacam na linguagem dos peritos, historiadores ou críticos, acabam também

comprometidos com a criação e reprodução de uma imagem possível de arquiteto, aquela delineada por quem praticava, no Brasil, a arquitetura de cunho europeu.

Na mesa *Arquitetura e Alteridades*, parte do Seminário *Imersões: Arte e Arquitetura*, que aconteceu em março de 2021 e promoveu um diálogo entre Gabriela de Matos e Gabriela Leandro Pereira (2021, s.p.), esta última afirma que “o lugar construído para artistas e arquitetos negros no campo é um lugar sempre subalternizado e minimizado frente ao que é a presença historicamente pulsante negra na produção de Arte, Arquitetura e cidade”. Como vimos na pesquisa de Lilia Schwarcz (2008), e como hoje nos mostram diversos outros trabalhos – inclusive a revista *Arquitetas Negras*, cujo questionamento foi um dos disparadores desta pesquisa – o apagamento discursivo do trabalho da população negra, herdeiro e continuador de uma condição imposta desde sua chegada ao Brasil, relega ao esquecimento uma parte complexa e significativa da produção arquitetônica brasileira.

Mas, como falou Gabriela Leandro Pereira (2020b) em uma outra conversa, se a pouca presença de estudantes negros e negras nos cursos antes da implementação de políticas públicas focadas na inserção dessas pessoas no ensino superior fazia das ausências físicas e narrativas apenas um incômodo ou estranhamento, a entrada de uma quantidade maior de alunos e alunas negros, indígenas e periféricos nas universidades desloca os sentimentos individuais para uma instância política capaz de enfrentar essas lacunas e ausências. Programas de incentivo à entrada na universidade como o Fundo de Financiamento ao Estudante do Ensino Superior (FIES), que existe desde 1999; o ProUni (Programa Universidade para Todos), desde 2004 e a própria política de cotas, em vigor a partir de 2003, garantiram o acesso de uma quantidade significativa de estudantes à universidade, frequentemente pioneiros em suas famílias, e que vêm problematizando essas ausências e essencializações a partir de experiências de vida variadas.

Esse é, talvez, um primeiro passo para uma maior aproximação entre o perfil da população brasileira e o de frequentadores da universidade – e uma alteração no perfil histórico construído para arquitetos e arquitetas por aqui. Desviando nosso olhar do corpo discente ao docente, por outro lado, percebemos que a exclusão acontece numa escala estrutural, que tem um tempo próprio e estendido. Um vestígio disso é a baixa presença de professores negros ou indígenas nas universidades até hoje, um marcador pouco discutido no Brasil, como indica a *Análise da Distribuição Racial e de Gênero entre Docentes da UFBA*, o “primeiro

trabalho quantitativo, no Brasil, que intersecciona raça nas cátedras no ensino superior” (BRITO; SOUZA, 2018, s.p.).

Coordenada pela Dra. Ângela Ernestina Cardoso de Brito e pelo Dr. Anderson Luiz Ara Souza, docentes na UFBA, a pesquisa analisou a entrada de professores no ensino superior da universidade através de concurso público entre os anos de 2016 e 2017, utilizando como marcadores gênero e raça. Os dados referentes a esses marcadores foram coletados em uma longa pesquisa, que utilizou duas técnicas distintas, a heteroclassificação, na qual outra pessoa analisa e define o grupo ao qual alguém pertence, e a autoclassificação, na qual cada pessoa declara sua própria classificação. Após serem heteroclassificados como negros ou pardos, os professores e professoras foram contatados pelo grupo de pesquisa para informar sua autodeclaração, que, através de índices de paridade de gênero e racial, forneceram um número para análise da distância entre mulheres e homens, negros e brancos em cada área de ensino.

Os cursos de Arquitetura e Urbanismo e Arquitetura e Urbanismo Noturno foram alocados na área de análise 01, junto à Geografia, a dez Engenharias, e quatorze outros cursos de exatas, como Ciência da Computação, Estatística e Física. Analisando os resultados da pesquisa, a área referente à Arquitetura apresenta a maior disparidade de gênero em números, e um resultado inclusive mais alto de disparidade racial – que ainda não é o mais alto da universidade. “Os estudos destacam para a presença pontual e inexpressiva de homens e mulheres negros na docência do ensino superior da UFBA”, dizem os pesquisadores (BRITO; SOUZA, 2018, s.p.).

Uma aproximação entre os números da população e os da universidade poderia indicar mudanças radicais nos modos como percebemos e praticamos arquitetura. Vivemos então o desafio de aproximação da universidade ao contexto social em que se insere, à realidade das populações brasileiras. Como o não reconhecimento pela universidade ou pelas narrativas oficiais nunca impediu a existência de outras arquiteturas e outros arquitetos e arquitetas, temos exemplos – ou provas – diversos da insuficiência da experiência teórica para explicar o mundo, e um grande volume de material com o qual podemos questionar as narrativas oficiais.

Uma discussão curricular

 desde a criação do MEC, os currículos universitários vêm sendo entendidos como ferramentas potenciais de alteração qualitativa do ensino, “fonte de discussão

e alvo de disputa também no campo da arquitetura”, como escreve Roberto E. Santos (2002, p.12). Em *Atrás das grades curriculares: da fragmentação do currículo de graduação em Arquitetura e Urbanismo no Brasil*, pesquisa de mestrado apresentada ao NPGAU–UFMG, o autor desenvolve uma abordagem do campo da arquitetura no Brasil através da discussão curricular, a partir do entendimento de que “a educação do arquiteto e o ensino da arquitetura são agentes desse campo”, podendo operar como aqueles que o reconfiguram (SANTOS, 2002, p.14).

Vimos anteriormente que uma primeira institucionalização do ensino da Arquitetura no Brasil segue uma tradição das Belas-Artes. A exaltação dessa narrativa costuma esconder o fato de que alguns outros acontecimentos serão transformativos para os currículos, como a implantação da Escola Politécnica no Rio de Janeiro, vetor curricular de base tecnicista. Roberto Santos realiza uma retrospectiva desses momentos da história curricular, que aqui interessa menos que sua conclusão de que essas influências se sobrepõem e operam conjuntamente sobre o ensino de Arquitetura brasileiro:

“Estão hoje impressos no currículo de arquitetura: os modelos de ensino gerados na Beaux-Arts, na Polytechnique, na Bauhaus (que incidiram em métodos associados a conteúdos); os modelos de organização do ensino superior francês, americano, alemão (que incidiram nos códigos que organizam métodos e conteúdos); e também tudo o que com eles foi feito por aqui. Além disso, as atribuições profissionais definidas pelo Sistema CONFEA/CREAs determinam conteúdos de ensino para que os profissionais possam obter registro profissional, incidindo na seleção de conteúdos e na sua forma de organização” (Santos, 2002, p.21).

No *Mapa de agentes do currículo de arquitetura e urbanismo no Brasil*, Santos (2002, p.35) elenca os principais sistemas que atuam sobre os currículos: na esfera Federal, o Ministério da Educação, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e a prescrição curricular. Em uma esfera de autonomia intermediária em relação ao Estado – que se faz presente na “forma de controle fiscal, subsídios e financiamentos” – estão a capacitação docente e os conselhos, que delimitam a atuação profissional. Com maior ou total autonomia comparece a esfera do ensino, representada pela metodologia do ensino superior e pela criação de conteúdos nas disciplinas arquitetônicas (SANTOS, 2002, p.41).

Tão importantes quanto as influências que operam diretamente sobre os currículos são as influências indiretas, como diz Santos (2002, p.20), exercidas pelo modelo

de prática profissional, “que determinou e determina ainda um modelo de ensino de arquitetura”. Assim, a prescrição curricular se combina, ao traçar o perfil do arquiteto, à imagem profissional construída historicamente, narrativamente e hegemonicamente pelo campo da Arquitetura. Por isso é de grande importância a identidade profissional, e a história enquanto atuação sobre o presente: ela nos fornece modelos para o ensino e a prática, o que pode ser visto quando Santos (2002, pp.43-44) propõe a continuidade entre as diretrizes curriculares brasileiras e as recomendações teóricas formuladas por Vitruvius, afirmando que:

“O conhecimento arquitetônico, ou aquilo que deve ser levado em consideração pelo arquiteto durante a elaboração de projetos, já está pontuado desde Vitruvius. Aliás, as matérias descritas por Vitruvius são as mesmas que constam das atuais diretrizes curriculares para os cursos de arquitetura e urbanismo no Brasil. Entretanto, verifica-se uma evolução na ênfase e no arranjo desses conteúdos ao longo do tempo”.

Em uma longa trajetória que funciona mais como “hibridização amorfa” do que síntese (SANTOS, 2002, p.21), incidem ainda sobre os currículos importantes contestações à norma representadas tanto por práticas e discursos arquitetônicos quanto pelo tensionamento imposto pela presença gradual das populações não brancas e não elitizadas brasileiras no espaço da universidade, contaminadas por influências culturais também outras, e que tensionam essa persona imperial do arquiteto, o campo da Arquitetura e seus preceitos segregacionistas, através, inclusive do questionamento das relações desenvolvidas no ensino e aprendizagem.

Apesar da possibilidade de pensarmos um percurso curricular integrado e processual, Santos (2002, p.12) considera que no Brasil o currículo se tornou uma imposição de códigos ao ensino e à aprendizagem, assumindo um caráter administrativo que o distancia das questões cotidianas em torno do ensino. A discussão das grades de disciplinas (grade curricular) representa, para o autor (2002, p.16), uma estrutura aparente, que não consegue abarcar o cotidiano da sala de aula. O que ele quer dizer com isso é que, ainda que o trabalho com a grade de disciplinas subordinada ao Estado tenha se naturalizado, essa discussão não abrange completamente aquilo que é vivido na prática educacional.

Como dissemos anteriormente, o ensino é uma das instâncias do currículo que usufruem de maior autonomia em relação às prescrições Estatais: a autonomia

docente na escolha dos modos de produção e reprodução do saber, na escolha dos “materiais nos quais se baseia o currículo, como os livros-texto e os métodos pedagógicos”, na metodologia do ensino superior e nas disciplinas arquitetônicas (SANTOS, 2002, pp.42-43). Ainda que submetidos às grades curriculares, cabe aos professores e professoras a escolha dos modos como pensar e discutir o conteúdo, da metodologia de ensino, das indicações bibliográficas – em especial atualmente, quando experimentamos uma explosão na produção de fontes ou, como escreveu Michelle Perrot (2005, p.16), “a explosão da História” – e nos modos de ler e utilizar cada uma delas, ou seja, na forma de estimular os alunos a compreender a disciplina.

 ensino tradicional pode ser caracterizado através da imagem clássica de uma sala de aula: o professor à frente, sentado ou escrevendo no quadro, cada aluno em seu lugar, com livros e cadernos abertos, em uma dinâmica que explicita relações de poder. Os professores universitários, autônomos em relação à escolha das práticas pedagógicas, são responsáveis pela proposição da dinâmica em que estarão envolvidos com seus alunos em sala de aula, o que muitas vezes implica na adoção automática daquela descrita acima. Baseada em longas horas de monólogo por parte do professor – que implicam em longas horas de escuta passiva por parte dos alunos –, o ensino se complementa com a indicação de um pequeno conjunto de referências bibliográficas formado por livros clássicos, ou canônicos, que serão utilizados ao longo da disciplina ou curso de modo simplificado, o que geralmente acontece através de sua leitura completa.

Essa experiência integra a memória de aprendizado de grande parte das gerações que cursaram Arquitetura e Urbanismo no Brasil, especialmente nas áreas ligadas à História, no qual a manutenção dessa metodologia e repertório estão ligados à própria autoridade do conhecimento. Em conversa com o filósofo Ron Scapp, bell hooks (2018, p.184-186) diz que tem uma percepção de maior controle sobre sua sala de aula quando está parada atrás de sua mesa do que quando coloca seu corpo em movimento. O corpo parado, para ela, se alinha à ideia de que o professor, dono de uma mente onisciente, lá está para “passar fatos neutros e objetivos, fatos que não dizem respeito à pessoa que partilha a informação”. Como completa seu interlocutor, “estranhamente isso lembra o corpo de conhecimento firme e imóvel que integra a imutabilidade da própria verdade”.

Aquele currículo caricato empregado por Montigny enquanto lecionou na AIBA continuou organizando as grades disciplinares de outros cursos de Arquitetura e Urbanismo implementados posteriormente. Em um artigo que discute o ensino na Escola de Arquitetura da UFMG, criada em 1930 como “a primeira escola de Arquitetura do Brasil”, Cléo de Oliveira e Maini Perpétuo (2005) relatam que sua primeira geração de professores mantiveram uma metodologia de ensino tradicional e hierarquizada, que não envolvia os estudantes – em depoimento, um ex-aluno que frequentou a escola entre os anos de 1955 e 1959 diz que os professores “tinham aquela postura dos professores de antigamente, de ficar num trono, num pedestal, os alunos abaixo. Não para punir ninguém, mas porque era assim” (OLIVEIRA; PERPÉTUO, 2005, s.p.). A disciplina de Arquitetura Analítica, parte teórica do curso, apresentava aos alunos uma evolução dos estilos arquitetônicos restrita àqueles antigos, “enfatiando exageradamente alguns deles, como é o caso do gótico, que era subdividido em 6 categorias: francês, inglês, alemão, italiano, espanhol e português” (OLIVEIRA; PERPÉTUO, 2005, s.p.) – currículo criticado por diversos alunos, como levantam as autoras. Nesse contexto, o período em que Sylvio de Vasconcellos lecionou na disciplina de Arquitetura no Brasil, apresentou uma oportunidade pouco usual de pesquisa e debate entre os alunos.

A Arquitetura Moderna Brasileira representa um marcante ponto de inflexão no discurso arquitetônico pelo embate com o currículo organizado pela Missão Francesa – e a crítica ao modo como era reproduzido na universidade. Uma breve experiência didática acontece durante o curto período no qual o arquiteto-engenheiro Lúcio Costa assumiu a direção da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro (antiga AIBA), afastando professores de abordagem tradicionalista e contratando profissionais ligados às ideias modernas. Esse momento marca, para Silvana Rubino (2009), a fundação da Arquitetura Moderna por aqui. O embate durou pouco dentro da universidade – Costa não completa nem mesmo um ano à frente da ENBA –, e a Arquitetura Moderna se desenvolve à parte dela, chegando ao seu auge nos anos 1960, com a inauguração de Brasília e a consolidação de uma imagem oficial internacionalmente. É apenas após ter sua imagem consolidada fora da universidade que essa narrativa será absorvida pelas instituições, o que indica o conservadorismo da universidade, que dificulta o questionamento do que foi estabelecido enquanto arquitetura.

A década de 1960, período de solidificação da Arquitetura Moderna Brasileira internacionalmente, testemunha o surgimento de novos cursos que expandem

consideravelmente a quantidade de profissionais no mercado e trazem “novos parâmetros para a pesquisa em história, além de formar um expressivo contingente de professores para os cursos de mestrado que serão fundados a seguir em outras universidades públicas brasileiras” (GUERRA, 2017, p.22). As gerações posteriores de estudantes integram uma universidade que, pelos depoimentos encontrados, torna-se bastante enaltecida da narrativa moderna, mostrando que a alteração na afiliação teórica não é acompanhada por uma alteração nos meios de ensiná-la, que continuam similares ao modo que sempre foram.

Em depoimento, a arquiteta Ruth Verde Zein (2001, p.17) diz que “Em meados dos anos 1970, quando cursávamos a Universidade, não se discutia arquitetura, embora estivéssemos nos formando arquitetos”; aquilo que se passava no ensino deveria ser tomado como verdade, não era um conhecimento passível de construção conjunta. A autora também chama atenção para a forma como as disciplinas históricas, por muito tempo, ensinaram um conteúdo deslocado do presente – e, no caso da Arquitetura Brasileira, se mantiveram fixados em uma versão narrativa do triunfo do moderno. Ainda na década de 1970, como conta Zein (2001, p.17):

“Os cursos de história nos contavam do triunfo da arquitetura moderna europeia sobre o ecletismo do início do século, sua implantação em nosso país, as obras-símbolo dessa modernidade brasileira e, por fim, Brasília – interrompendo seu relato em 1960, deixando-nos sem quaisquer ligações com o presente”.

Hugo Segawa (2014, p.13), que completou sua graduação entre os anos de 1975-1979, escreveu:

“Sou de uma geração de arquitetos brasileiros à qual, nos bancos escolares, se ensinou que existe uma maneira de fazer arquitetura, de apreciar arquitetura, de usufruir as cidades. Que o arquiteto tem uma missão messiânica ao exercer a sua profissão na sociedade. Nossos professores mandavam ler Pevsner, Hitchcock, Giedion, Zevi e semelhantes – autores que escreveram retratos totalizadores, mostraram interpretações amparadas em grandes modelos de explicação, que esgotavam quaisquer dúvidas do saber ver e fazer arquitetura”.

Esse breve retrato do ensino a partir do depoimento de ex-alunos ainda se descola da realidade de grande parte dos estudantes atuais, os grupos diversos que estão entrando nas escolas de Arquitetura nos últimos anos. A crítica apresentada pelos autores acima permanece inserida no campo da Arquitetura, sem abandonar

o que bell hooks (2018, p.110) entende como a institucionalização da diferença de valor entre saberes, que marca a continuidade de arranjos coloniais no espaço educacional. Essa forma de ler a arquitetura colabora para a manutenção das estruturas sociais vigentes, reiterando desigualdades e afastando dos lugares de saber os integrantes de grupos de diversas minorias étnicas. Atualmente, as críticas à universidade tornaram-se mais abrangentes, não se restringindo apenas aos conteúdos no ensino.



Arquiteta e Urbanista Social Ester Carro (2021, s.p.), graduada em 2017 pelo Centro Universitário FIAM – FAAM e mestre pela mesma instituição (2019), atualiza e aprofunda essas críticas: “Nunca tive uma referência de arquiteto ou arquiteta durante minha graduação, nem mesmo durante o mestrado. Sempre admirei vários arquitetos, mas nunca houve um com o qual pudesse me identificar, que visse como uma fonte de inspiração”.

Nascida no Jardim Colombo, bairro do complexo de Paraisópolis situado na Zona Oeste de São Paulo, Ester Carro conta que decidiu ser arquiteta a partir da indicação de uma amiga, ainda na adolescência. A partir desse momento começou a receber as revistas de decoração antigas da patroa de sua avó, *Casa Vogue* e *Casa Claudia*. Com uma infância pautada pela escassez – como todos os vizinhos e vizinhas de Paraisópolis –, Ester procurava uma profissão que a capacitasse a atuar em sua comunidade, a mudar a vida das pessoas. Na universidade, o que encontrou foi um grande distanciamento das questões que para eles eram básicas: “rapidamente percebi que não teria contato com projetos específicos para favelas. Simplesmente não se falava sobre esse assunto. Todos os arquitetos que estudávamos eram grandes arquitetos ou arquitetos de fora do Brasil, e era muito sucinta a forma com que eram discutidas as comunidades” (CARRO, 2021, s.p.).

A maioria de seus colegas e professores não entendia a realidade da vida em comunidades, e também não tinha vontade de conhecê-la melhor. “No máximo, passávamos pelo tema de forma ampla e distanciada nas aulas de planejamento urbano, sem estudar nada sobre elas em outras escalas, nem era considerado estar de fato no território” diz Carro (2021, s.p.). Boa parte de sua experiência veio de trabalhos e práticas com outros arquitetos, que mostraram para ela que a arquitetura pode sim atuar sobre, e afetar, a vida das pessoas.

Atuando como docente pesquisadora no Instituto de Ensino e Pesquisa de São

Paulo (Insper) e também pesquisadora no Arq. Futuro, e além disso participando de muitos eventos promovidos por arquitetos e escolas de Arquitetura no país, Ester Carro vem mostrando, através da prática, exemplos de uma atuação que foge ao modelo ensinado pelas universidades.

“É preciso falar sobre isso, mostrar nas universidades que nem todos precisam construir casas de 400m², que nem todo mundo vai trabalhar com decoração. Hoje não podemos olhar a cidade informal e a cidade formal de forma separada. Elas são uma coisa só, e precisamos estudar os dois lados. É preciso ter disciplinas que tratem desses assuntos. É preciso também tornar visível o trabalho de arquitetos que atuam diretamente com favelas, que pensam o empreendedorismo social” (CARRO, 2021, s.p.).

Diante de seu potencial, para a arquiteta a universidade deixa a desejar em sua relação com as demandas reais das pessoas e comunidades, o que se relaciona diretamente ao público historicamente homogêneo, que não compreende as complexas experiências de vida no Brasil. O lugar do saber técnico não é suficiente como mediador dessas relações, porque se mantém imbuído de um referencial muito distante da realidade – o que só será resolvido a partir da diversidade cultural na universidade; tanto a bibliográfica quanto a de alunos. “Quero ver cada vez mais pessoas como eu entrando nas universidades. Quero ver jovens retribuindo para suas comunidades, se formando, mas não se esquecendo de suas origens”, diz a arquiteta (CARRO, 2021, s.p.).

bell hooks (2018, p.57) entende que a negação da centralidade do Ocidente e a sensibilidade ao multiculturalismo obriga “os educadores a centrar sua atenção na questão da voz. Quem fala? Quem ouve? E por quê?”. À medida que o questionamento às dinâmicas excludentes se amplia, questões como a ausência de minorias em sala de aula são também amplificadas, trazendo essas reflexões para uma dimensão cotidiana em um movimento que nos obriga a politizarmos nosso corpo – quem somos – para questionarmos a partir de qual ponto de vista o conhecimento que consumimos é produzido:

“Todos nós somos sujeitos da história. Temos de voltar a um estado de presença no corpo para desconstruir o modo como o poder tradicionalmente se orquestrou na sala de aula, negando subjetividade a alguns grupos e facultando-a a outros.

Reconhecendo a subjetividade e os limites da identidade, rompemos essa objetificação tão necessária numa cultura de dominação” (hooks, 2018, p.186).

Nesse contexto, os professores devem ser considerados cúmplices “na aceitação e perpetuação de todos os tipos de parcialidade e preconceito” vai dizer hooks (2018, p.63), e a eles também cabe uma parcela importante do potencial de alteração do modo como acontecem as dinâmicas em sala de aula. No Brasil, como disse Gabriela Leandro Pereira (2020b), uma maior problematização dessas dinâmicas ocorre com a entrada de alunos de diferentes origens na universidade, o que chama nossa atenção à importância da presença e do papel do aluno no questionamento da passividade de certos professores e também dos programas dos cursos.

“O clamor pelo reconhecimento da diversidade cultural, por repensar os modos de conhecimento e pela desconstrução das antigas epistemologias, bem como a exigência concomitante de uma transformação das salas de aula, de como ensinamos e do que ensinamos, foram revoluções necessárias – que buscam devolver a vida a uma academia moribunda e corrupta” (hooks, 2018, p.45). Para hooks, enquanto a percepção multiculturalista já está movimentando discussões na educação, poucos são os desdobramentos disso na prática, e são restritas, ainda, as soluções testadas na transformação pedagógica da sala de aula. A proposta de Grada Kilomba (2015) de considerarmos a sala de aula enquanto espaço de aprendizagem performático se torna especialmente interessante nesse contexto. O professor, alterando a dinâmica tradicional, consegue criar em sua sala de aula espaços de experimentação decoloniais, antirracistas, feministas e não homofóbicos – ou seja, espaços inclusivos.

Não devemos nos esquecer que a experiência de nenhum estudante – como a de nenhum professor – é absoluta, e sua vivência não consegue resumir a vivência de todos na universidade. O importante, entretanto, é nos atentarmos para quem não estava sendo ouvido, ou quem, até mesmo, não havia sequer conseguido adentrar a universidade para participar das (e questionar as) dinâmicas educacionais. Voltando à recomendação e uso de livros, como pensar uma dimensão performativa de interação com eles, especialmente levando em conta que sabemos como os discursos são pouco abrangentes?

A autonomia dos professores na indicação de referências bibliográficas se amplia aos poucos, à medida que sua produção aumenta e gera uma maior quantidade de abordagens possíveis. Isso se dá especialmente a partir dos anos 1990, quando a

produção historiográfica se desloca para conteúdos menos abrangentes e mais plurais: como aponta Ricardo Paiva (2008, p.02), contribuições mais recentes à historiografia da arquitetura brasileira se limitam a contextos específicos, “não possuindo um caráter mais amplo de manual”. O ensino não deixa, porém, de ser centralizado e excludente apenas com o surgimento de novas bibliografias. O controle dos currículos, assim como do acesso à universidade, opera na manutenção de um discurso único, comprometido com o conhecimento de base ocidental e, por isso mesmo, como veremos adiante, esses dois são também formas possíveis de desafiá-lo.

Diagnóstico 2020

Ao longo dos anos, são diversos os fatores que incidem sobre as recomendações bibliográficas. Um apanhado dos livros indicados pelos professores dos muitos cursos de Arquitetura e Urbanismo espalhados pelo Brasil representa, sem dúvidas, a hibridização amorfa da qual fala Santos (2002). Ao propor diferentes modos de ler, partimos do entendimento de que as produções, ainda que contenham seus limites, não devem ser descartadas – representando exemplares importantes do modo como se construiu o pensamento em seu tempo – pelo contrário, devem continuar sendo indicadas, mas devidamente localizadas temporal, geográfica e subjetivamente, como propõe hooks, de modo a relativizar seu discurso em diálogo com outros.

Para elaborarmos uma proposição de diferentes e possíveis modos de ler, buscaremos primeiramente o entendimento do que é que estamos lendo. No contexto desta pesquisa, uma parte específica dos currículos universitários é de maior interesse: as referências bibliográficas indicadas nas disciplinas promovidas por departamentos de História e afins dos cursos de Arquitetura e Urbanismo das universidades públicas brasileiras. Uma melhor noção de como a transmissão de conhecimento se materializa nesse contexto universitário foi possível através da sistematização, ao final do ano de 2019, de informações que indicassem características desse ensino atualmente.

Como já foi dito na Introdução, essa amostragem, realizada dentro dos limites disponíveis nos respectivos websites, não pretende dar conta de uma totalidade da História, nem reduzir o potencial de ensino nas universidades ao estudo único dos livros referenciados, mas, pelo contrário, elaborar uma forma de acessar estas informações que poderá informar a discussão bibliográfica tangenciada pelos currículos dos cursos. Assim, essa sistematização se pretende menos um panorama do ensino de história da arquitetura que um modo de gerar um material para debate, análise conjunta, entendimento de processos, elaboração de críticas e também de alternativas.

Levantamento das universidades

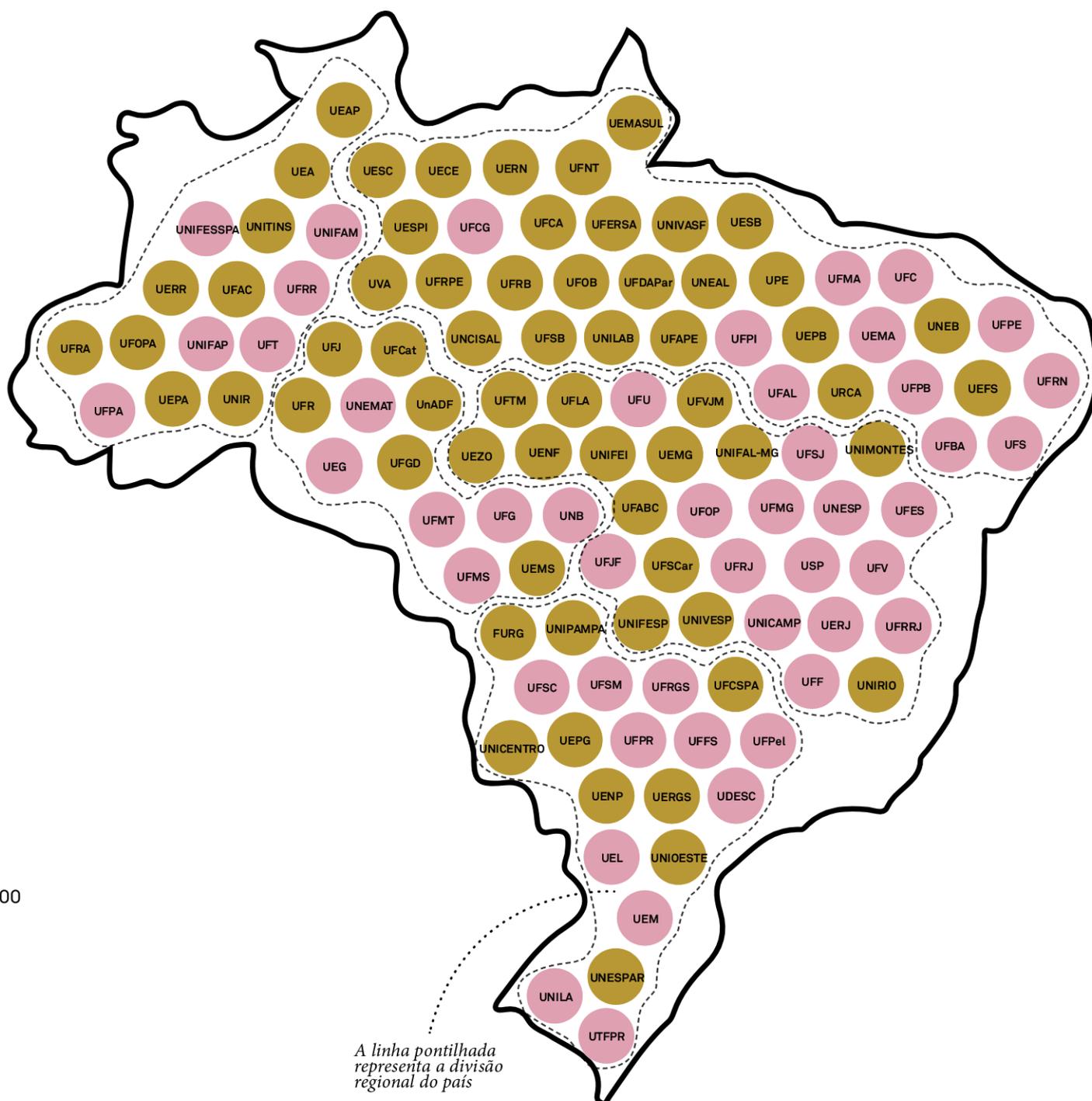
As informações acerca das universidades públicas no Brasil não estavam disponíveis no site do Ministério da Educação e assim, a partir de dados coletados principalmente na plataforma Wikipédia, encontramos um total de 111 universidades públicas no país, sendo: 15 na região Norte, 12 na Centro-Oeste, 36 na Nordeste, 28 na Sudeste, 20 na Sul.

A partir dessa lista, procurei pelo website de cada uma das universidades e, neles, pelas seguintes informações: oferta de cursos de Arquitetura e Urbanismo, ementas de disciplinas disponíveis, referências bibliográficas listadas. Dentre elas, 48 ofertam cursos de Arquitetura e Urbanismo, das quais: 06 na região Norte (12,5%), 06 na região Centro-Oeste (12,5%), 11 na região Nordeste (23%), 14 na Sudeste (29%) e 11 na região Sul (23%). Muitos websites de universidade não disponibilizam as informações de seus cursos, e, quando disponibilizam, frequentemente estão incompletas ou desatualizadas.

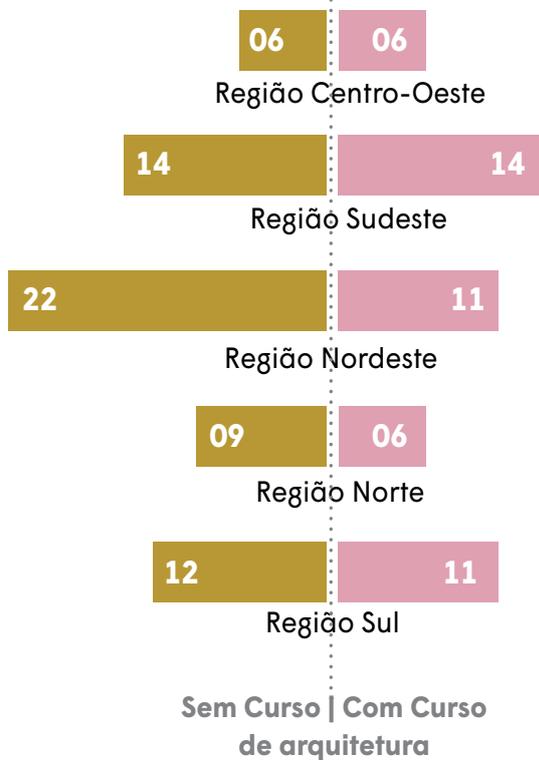
Todas as 48 universidades possuem website próprio, ainda que a quantidade de informações disponibilizadas não seja a mesma: 45 disponibilizam a grade de disciplinas, 35 disponibilizam ementas, 30 disponibilizam as ementas com as referências bibliográficas, entre as quais 26 estão completas. Assim, os dados a partir dos quais construo esta pesquisa partem de referências bibliográficas coletadas nos próprios websites de todas as universidades que oferecem cursos de Arquitetura e Urbanismo e que as disponibilizaram online. Por isso insistimos que qualquer análise panorâmica está, na verdade, baseada em um recorte de dados disponíveis.

Universidades, cursos, ementas e bibliografia indicada

No Brasil, temos atualmente 111 universidades públicas federais e estaduais

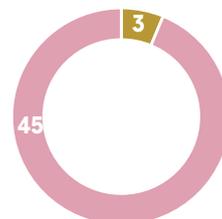


Dentre elas, 48 oferecem cursos de Arquitetura e Urbanismo

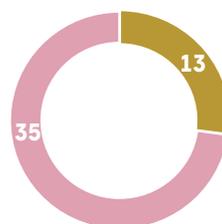


Todas as 48 universidades possuem website próprio, mas as informações disponibilizadas variam:

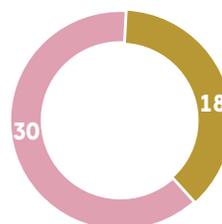
disponível *indisponível*



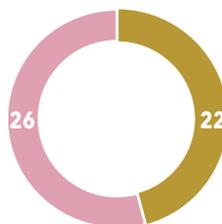
Grade de disciplinas



Ementa de disciplinas



Ementas com referências bibliográficas



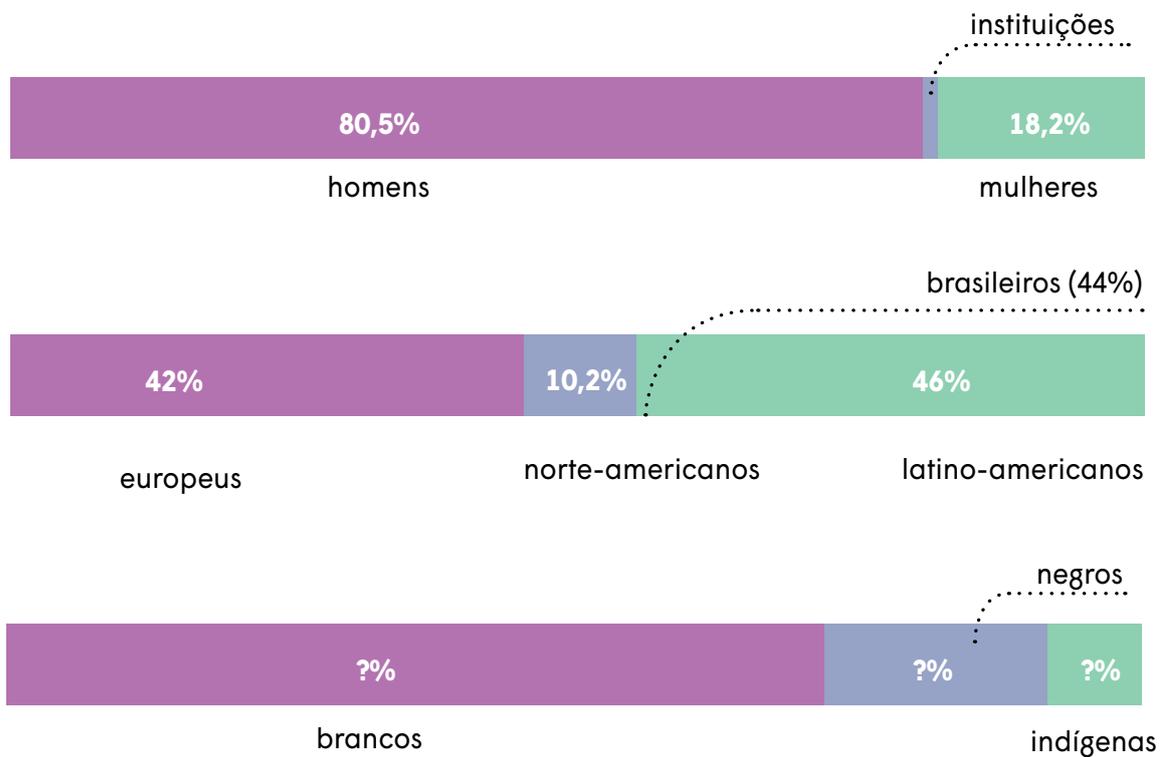
Ementas com referências bibliográficas completas

Isso significa que as análises realizadas estão, baseadas em um recorte de dados disponíveis.

Bibliografia

A partir das ementas disponíveis foi possível catalogar as indicações bibliográficas de cada curso de Arquitetura e Urbanismo público do Brasil. De um total de 2.813 referências, 1.215 representam títulos diferentes

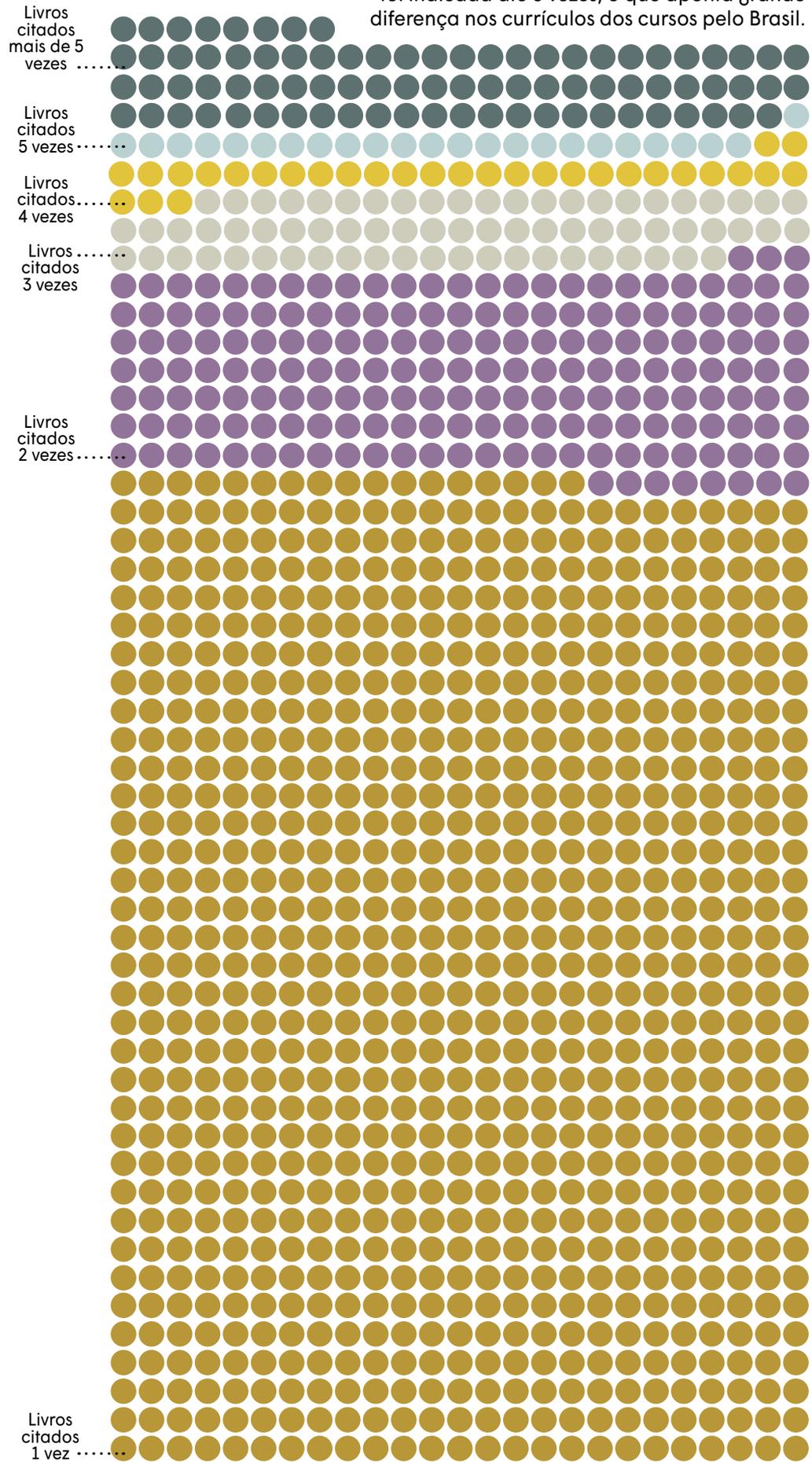
Dentre eles, os autores se dividem em:



Pesquisando o gênero dos autores e autoras, me deparei com fotografias que não saberia classificar quanto à raça. Seja através de auto-classificação ou heteroclassificação, essa divisão racial/étnica é certamente complexa (além de muito trabalhosa), e não me senti confortável para realizá-la.

**lembrar que alguns livros possuem mais de um autor
os autores foram contabilizados por seus títulos: cada título representa um autor diferente, ainda que se repitam.

Entre os 1.215 títulos encontrados, a maioria foi indicada até 5 vezes, o que aponta grande diferença nos currículos dos cursos pelo Brasil.



Os livros mais indicados

Indicações bibliográficas mais frequentes nos cursos de Arquitetura e Urbanismo públicos do Brasil.

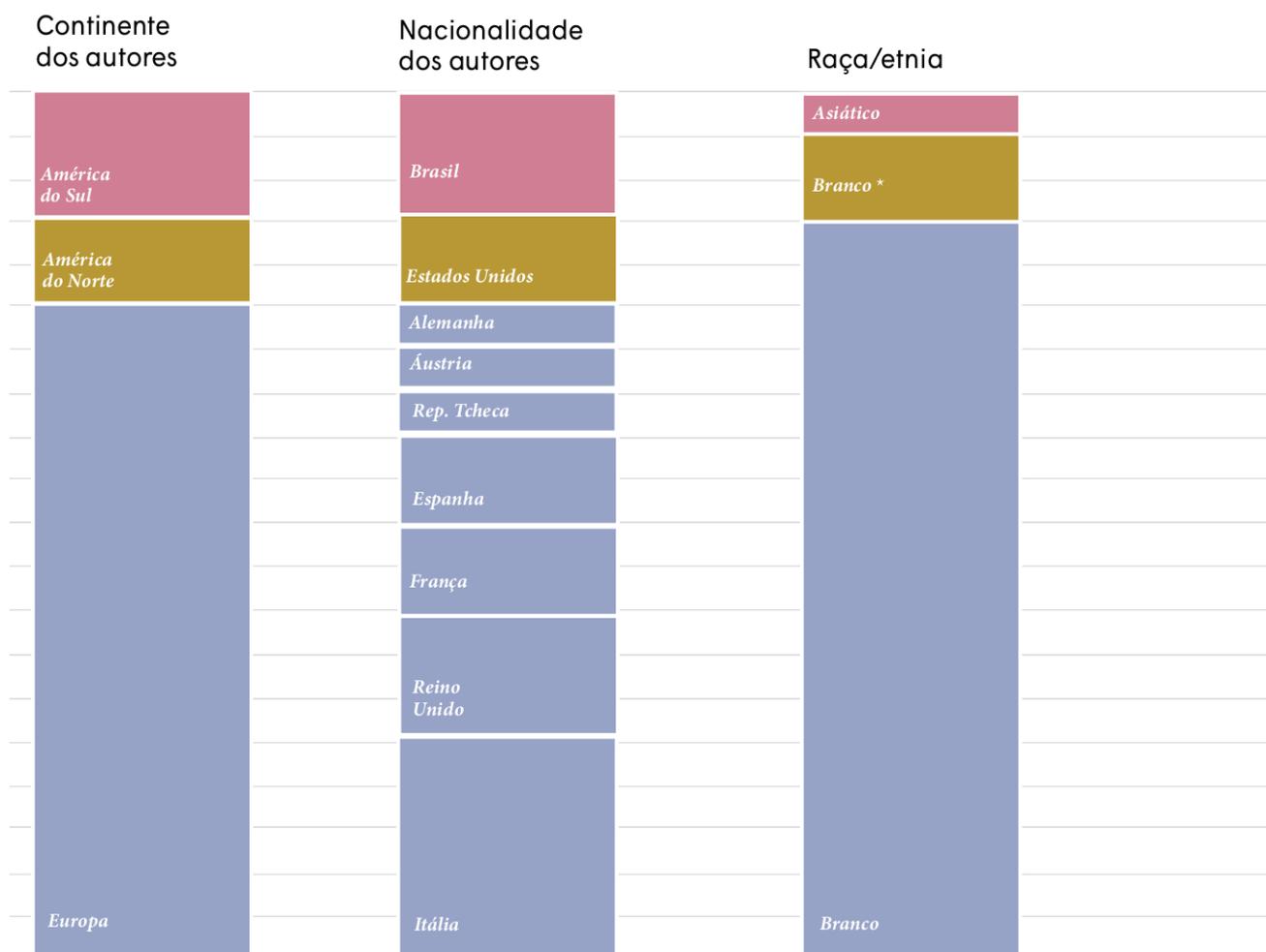


Quanto mais à direita o livro está no gráfico, mais vezes ele foi indicado como referência. O livro *História da Cidade*, por exemplo, foi o mais indicado entre eles.

58	BENEVOLO, Leonardo. História da Cidade. São Paulo: Perspectiva, 1999.	30	MONTANER, Josep M. Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da Segunda Metade do Século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
45	BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1981.	28	CHOAY, Françoise. O Urbanismo. São Paulo: Perspectiva, 1992.
44	MUMFORD, Lewis. A cidade na história. São Paulo: Martins Fontes, 1998.	25	GOITIA, Fernando Chueca. Breve história do urbanismo. Lisboa: Ed. Presença, 1989.
43	FRAMPTON, Kenneth. História Crítica da Arquitectura Moderna. São Paulo: Martins Fontes. 1999.	25	GOMBRICH, Ernst H. A História da Arte. São Paulo: LTC, 2000.
41	BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. São Paulo: Perspectiva, 1976	23	CURTIS, William J. R. Arquitetura Moderna Desde 1900. São Paulo: Bookman Editora, 2008
36	NESBITT, K. (Org). Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965–1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.	23	ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
34	SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. São Paulo: Edusp, 2002.	20	PEVSNER, Nikolaus. Panorama da Arquitetura Ocidental. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
32	ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.	19	GIEDION, Sigfried. Espaço tempo e arquitetura: desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
32	REIS FILHO, Nestor Goulart. Quadro da Arquitetura no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1978.	19	SUMMERSON, John. A linguagem clássica da arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
30	ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1998	18	REIS FILHO, Nestor Goulart. Evolução Urbana no Brasil 1500/1720. São Paulo: Pini, 2000.

Títulos mais indicados

As indicações bibliográficas mais frequentes indicaram um perfil de autores e editoras para análise mais aprofundada.

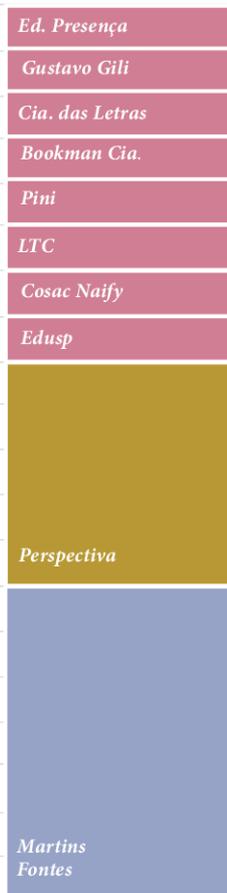


**Yves Bruand e Kate Nesbitt, de quem não encontrei imagens na internet, mas que, através do processo de heteroclassificação, podem ser lidos como brancos*

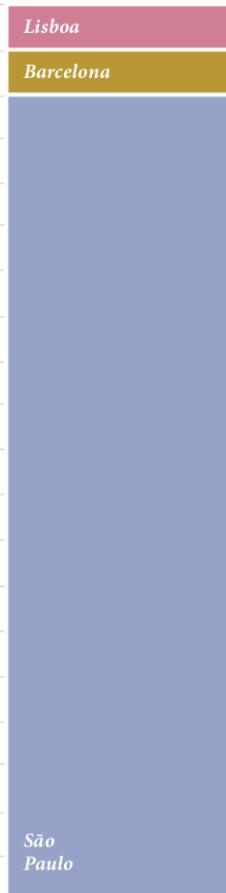
Gênero



Editoras



Cidade de publicação



— 20
— 19
— 18
— 17
— 16
— 15
— 14
— 13
— 12
— 11
— 10
— 9
— 8
— 7
— 6
— 5
— 4
— 3
— 2
— 1
— 0

Levantamento de dados bibliográficos atuais

A partir das ementas disponibilizadas, foi possível catalogar as indicações bibliográficas de cada curso de Arquitetura e Urbanismo. A lista de referências e sua recorrência foi criada a partir das indicações de bibliografia básica para cada disciplina relacionada às áreas de História da Arquitetura, da Arte e do Urbanismo, Teoria da Arquitetura, Crítica da Arquitetura e afins. Os títulos foram dispostos em uma tabela à medida que foram aparecendo nas ementas e, para cada curso de Arquitetura de cada universidade a frequência de indicação foi anotada. Quando um livro apareceu em edições diversas, optei por referenciar a edição publicada no Brasil, quando um livro foi publicado no Brasil por mais de uma editora, escolhi apenas um dos títulos – entendendo que a quantificação das variedades de livros é mais importante para a pesquisa que a variação nas edições¹⁹.

Também optei por inserir os dados bibliográficos existentes mesmo que as grades do curso não tivessem integralmente disponibilizadas. Em conformidade com Bruno Moreschi, Amália dos Santos e Gabriel Pereira (2019, p.30), organizadores do projeto História da Arte, “mais do que delinear nossas decisões metodológicas como embasadas no pensamento científico-acadêmico, a intenção do projeto sempre foi se colocar reflexivamente e criticamente frente a estes processos”.

Cataloguei um total de 2.813 referências sendo que, entre elas, 1.215 representam títulos diferentes, indicados majoritariamente até 5 vezes, o que nos mostra a grande diferença entre os currículos dos cursos pelo Brasil. A seguir, apresentaremos e discutiremos dois tipos de dados: as indicações bibliográficas mais frequentes e o perfil dos autores referenciados.

19. Depois de ter realizado o levantamento da forma como descrevo aqui, percebi que seria também muito interessante uma catalogação das diferentes edições de cada livro, das publicações de uma mesma obra por editoras diferentes e, até mesmo, do modo como os livros são atualizados ao longo do tempo na publicação de edições revisadas. Infelizmente, dada a complexidade da tarefa, fica como sugestão para estudos posteriores.

Dados de representatividade dos autores

Na lista de mais indicados, de um total de 20 títulos, temos: 18 autores e 02 autoras; 17 brancos, 02 não identificados (Yves Bruand e Kate Nesbitt, que certamente são brancos, mas de quem não encontrei imagens na internet – critério utilizado para a classificação) e 01 asiático²⁰; 15 europeus, 03 brasileiros e 02 estadunidenses (nota-se que nenhum de outros países latino-americanos). As editoras se distribuem entre a publicação de 07 livros pela Martins Fontes, 05 pela Perspectiva, 01 publicado pela LTC, Edusp, Pini, Cosac Naify, Ed. Presença e Cia. das Letras, todos em São Paulo, 01 publicado pela Gustavo Gili em Barcelona e um pela Bookman Cia. Editora em Lisboa, totalizando 18 no Brasil (todos em São Paulo) e 02 na Europa.

Já no levantamento de autores e autoras realizado a partir de cada um dos 1.215 títulos, encontramos: 80.5% homens, 18.2% mulheres, 1,3% instituições; 42% europeus, 46% latino-americanos (dentre os quais 44% são brasileiros), 10,2% norte-americanos. Cada título contabiliza uma indicação de autoria, ainda que autores se repitam. Além disso, alguns livros possuem mais de um autor, e assim, a quantidade de autores contabilizada não é numericamente igual à quantidade de livros. A separação dos autores e autoras entre negros, brancos e indígenas não foi realizada, dada a complexidade de execução de tal levantamento de dados no tempo estabelecido para esta pesquisa – e mais que isso, a dificuldade de encontrar até mesmo informações em texto sobre grande parte dos autores; e mais ainda fotografias e imagens²¹.

20. A indicação racial adotou as mesmas categorias listadas no projeto *História da arte*, também com intenção de sugerir um diálogo entre as pesquisas.

21. Talvez seria menos complicado encontrar imagens das obras ou profissionais retratados nos livros que de seus autores – inseridos em outro circuito de visibilidade, até alguns anos atrás bem negligenciado.

Com uma longa trajetória pelo campo da Arquitetura, o britânico Kenneth Frampton, nascido em 1930, publica *História crítica da arquitetura moderna* – o 4º livro mais indicado em nossa lista – já com 50 anos de idade, em um momento no qual sua imagem de arquiteto, crítico, historiador e professor já se encontrava mundialmente consolidada. O livro tinha como objetivo atingir um público diverso e, por apresentar um panorama da produção do século passado, rapidamente se tornou referência para o estudo do tema. Escrito a partir do convite de Robin Middleton, editor da Thames & Hudson, o trabalho foi entregue em capítulos publicados individualmente na revista *World of Art*, que depois foram compilados em formato de manual. Com tamanha demanda, o livro tornou-se um clássico de abrangência mundial, o que possibilitou a publicação de mais três edições inglesas revisadas pelo autor, bem como traduções para 11 idiomas, incluindo o português. Lançado no Brasil pela Editora Martins Fontes, sua primeira edição é de 1997, e uma reedição foi publicada em 2015.

Como os livros que escrevem história de maneira panorâmica, *História crítica da arquitetura moderna* não consegue abarcar a produção na escala em que se compromete a fazer. Mais de 30 anos após a primeira edição, o autor reconhece: “Deixamos de lado uma grande parte do mundo. Que você não conheça algo não quer dizer que essa coisa não exista” (FRAMPTON, 2017, s.p.). No Brasil, o discurso de Frampton alcançou certo impacto midiático, especialmente diante da afirmação inédita, pelo autor, do pioneirismo de Gregori Warchavchik, “o imigrante russo que trouxe a modernidade para o Brasil e ergueu em São Paulo a primeira casa modernista. Le Corbusier chegou 10 anos mais tarde” (FRAMPTON, 2017, s.p.). Para nós, o valor de seu reconhecimento está mais no modo como ele exemplifica a centralidade da Europa na pesquisa dos historiadores e arquitetos europeus, confirmando a crítica elaborada por autores de diversos campos, do que realmente no pioneirismo do Brasil em qualquer coisa, dado que o pioneirismo é um daqueles mitos que, por aqui, estamos tentando combater.

O reconhecimento do modo como os autores de livros que integram a narrativa oficial deixaram de lado uma grande parte da produção artística mundial – com um recorte específico – é também o tema do trabalho realizado por Bruno Moreschi, Amália dos Santos e Gabriel Pereira no projeto *História da arte* (2016), que produziu um levantamento qualitativo e quantitativo da presença de artistas e seus trabalhos em uma lista de referências bibliográficas comuns aos cursos de Artes no Brasil.

Partindo do reconhecimento de que estudar História da Arte no Brasil significava estudar majoritariamente a produção de homens, brancos, europeus ou estadunidenses, o projeto dá forma a um mapa de ausências traçado por esta História, disponibilizando essas informações a um público amplo através da distribuição gratuita de um panfleto que compila os dados em circuitos culturais e também online.

Trabalhando com uma seleção de livros mais indicados como bibliografia nas ementas de disciplinas de História da Arte de cursos brasileiros, as seguintes informações foram levantadas sobre os artistas citados: anos de nascimento e morte; onde nasceu, trabalhou e morreu; gênero; raça; e técnica principal utilizada. “Apesar de sabermos que a exclusão existe, não imaginávamos que ela fosse tão grande: dos 2.422 artistas citados nos livros, apenas 207 são mulheres e 21 são negras e negros”, comenta a curadora Ananda Carvalho (2019).

Em um artigo no qual relatam as etapas do projeto, Ananda Carvalho, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira (2019, p.29) apontam a importância de elaborar um modo de lidar corretamente com as categorias de raça e gênero. A solução, encontrada em diálogo com as professoras Caroline Cotta de Mello Freitas, Claudia Mattos Avolese e Vera Lúcia Benedito, que compuseram um conselho externo de especialistas criado para o projeto, se deu da seguinte forma:

“Inicialmente, Freitas sugeriu o critério de autoidentificação para as artistas e os artistas, mas os livros não oferecem essa informação de maneira clara, já que quem fala ali são os autores, não os artistas. Assim, Benedito sugeriu que encarássemos o processo de tabulação como algo não totalmente isento de ideologias. Sempre consultando o conteúdo do dicionário *Oxford Art Online*, isso nos fez optar por preencher as células de *gênero* e *raça* das tabelas dos livros somente quando identificássemos que se tratava de negras/negros e mulheres em geral” (CARVALHO *et al*, 2019, p.29).

Daí o número tão baixo de mulheres e negros, que para os organizadores, é pedagógico: enquanto sugere ao leitor que a imagem historicamente construída para artistas é de homem branco, garante que as poucas pessoas reconhecidas receberão uma boa visibilidade, subvertendo o modo como esse circuito costuma funcionar.

A professora Claudia Avolese, integrante do conselho editorial, recomendou que a lista contasse não com 10, mas com 11 livros, evitando a interpretação de que haveria um único “top 10” de livros de Arte. Coincidentemente, o último livro

referenciado, *História da Cidade*, do italiano Leonardo Benevolo, é também o livro mais indicado na lista compilada por esta pesquisa. A sistematização de dados feita pelo projeto *História da _rte* para o livro de Leonardo Benevolo indica que o autor cita apenas o trabalho de arquitetos homens, em sua maioria brancos e europeus: no total de 156 referências a artistas/arquitetos, Benevolo cita 01 mulher (Marianne Brandt), 01 pessoa com gênero não identificado e ao menos 154 homens, dentre os quais 04 com o local de nascimento não identificado; 01 nascido na Ásia, 04 nascidos na Anglo-Saxônia (EUA) e ao menos 147 na Europa; sendo, em geral, todos brancos, exceto 03 sobre os quais não se obteve informações.

“Desenha-se aos nossos olhos uma súbita geografia da arte, omitida pela primazia de uma história da arte”, escreveu a pesquisadora Renata Marquez (2017, p.06) sobre este trabalho. Como indica o levantamento realizado pelos curadores, uma geografia da Arquitetura – esse campo historicamente vizinho ao da arte – talvez não seria tão diferente assim. Que os livros europeus, como o de Frampton ou Benevolo, apresentem uma perspectiva eurocêntrica não é, para nós, surpresa alguma. Diversos são os autores que vêm identificando como isso se dá, para além da questão da representatividade, e por isso não será este o foco desta pesquisa.

Considerando a dificuldade em transpor conhecimentos produzidos em contextos tão distantes, essa provocação nos leva a questionar se o conceito de arquitetura que adotamos realmente condiz com a realidade brasileira, ou se essa seria apenas mais uma forma da universidade se distanciar da realidade, se engajando em questões elitistas, como escreveu Maria de Lourdes Fávero (2006). O que significa, nesse contexto, utilizar um conceito de arquitetura importado – e priorizar referências bibliográficas que se apoiam nele? Qual parcela da população consegue acessar essa arquitetura? E qual seria, por outro lado, um conceito interessante ao contexto brasileiro? Como isso se manifesta nos livros de arquitetura brasileira?

Assim como os currículos dos cursos de Arquitetura e Urbanismo foram construídos em continuidade com os currículos europeus e americanos, os dados levantados apontam para uma aproximação também bibliográfica à arquitetura como vista pelo pensamento Ocidental. O Brasil, como as demais colônias, inserido discursivamente na linha do tempo desenhada pelos europeus, está submetido à hierarquia que ela impõe e que, como diz o sociólogo Walter Mignolo (2002, p.66-67), designa o pioneirismo a eles, de modo que qualquer produção considerada “arquitetura” esteja

10. sobre

10.1.

1.060 IMAGENS DOS
LIVROS CONTÊM MULHERES
(44,3% ESTÃO NUAS OU
SEMINUAS)

765 IMAGENS DOS LIVROS
CONTÊM HOMENS
(18,9% NUS OU SEMINUS -
DESSES, 48,2% JESUS)

“A mulher está presente enquanto imagem (...) passiva, disponível, possível, impotente. O homem está ausente da imagem, mas o que esta significa é sua fala, sua opinião e sua posição de domínio”
(*Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, de Rozsika Parker e Griselda Pollock, I. B. Tauris, 2013, p. 116, tradução nossa).



FRINÉ DIANTE DO AREÓPAGO (C.1861),
JEAN-LÉON GÉRÔME.

10.2.

5.516 IMAGENS (TOTAL DOS 11 LIVROS)

* É provável que esse seja um dos objetos mais representados nas imagens das publicações estudadas (inclui tronos, encostos ou similares).

564
IMAGENS
COM CADEIRAS* (10,2%)



Fragmento do panfleto *História da RTE*

em continuidade com o pensamento europeu – e que, por esta autoridade, deve ser sempre referenciado.

Um exemplo de como isso acontece, ainda hoje, pode ser lido na forma como a quantidade de livros estrangeiros indicados em nossa lista é maior que a de livros brasileiros. Também podemos ler estes números de outra maneira; quantidades muito próximas de livros brasileiros e europeus é recomendada atualmente como bibliografia, apontando que o termo “estrangeiros”, utilizado anteriormente, não pode ser tomado como “diversos”. O projeto *História da _rte* levanta uma questão bastante pertinente para essa discussão. Vera Lúcia Benedito, “professora, doutora em sociologia, mulher, descendente da diáspora africana, como prefere se definir e, como já dito, do conselho deste projeto” chama atenção para como essa prevalência de referenciais europeus nada mais é que uma forma de “ver o mundo pelos olhos que os outros nos olham” (CARVALHO *et al*, 2019, p.34). Uma formatação que vem sendo construída desde os tempos coloniais, que oficializa nossa submissão conceitual à Europa enquanto nos afasta dos outros países latino americanos, e também (e talvez principalmente) da própria população brasileira.

A publicação de uma edição revisada desses livros de história por seus autores (sejam europeus ou brasileiros) trazendo “novos” exemplos de arquiteturas não resolveria essa questão, que não diz respeito apenas à representatividade: relembrando o que escreveu Agrippina Manhattan (2017), a elaboração da crítica, e mesmo a escrita de outras histórias, em nosso caso, é vazia se não estiver em conjunto à elaboração de modos de trazer as pessoas que sempre estiveram de fora para dentro da universidade, para que tenham a oportunidade de escrever suas próprias histórias. Como dissemos, políticas públicas adereçando uma entrada diversa na universidade já existem, mas elas se mostram frágeis ao dependerem do governo vigente para sua efetivação e manutenção e, ao mesmo tempo, insuficientemente abrangentes, em especial em um momento no qual cresce a desigualdade social no Brasil.

Além disso, é interessante notar que nem todas as pessoas querem ou precisam estar na universidade; a validade de seus conhecimentos não depende diretamente disso. Esse lugar de referência do conhecimento moderno, pertencente a um modelo de universidade europeu, que valoriza a especialização disciplinar e os saberes científicos – e abissais – está sendo relativizado pelas próprias universidades brasileiras, que elaboram formas de inserir na academia os saberes que a ciência vem excluindo e por muitos anos também destruindo. O pensamento pós-abissal é justamente aquele

que “confronta a monocultura da ciência moderna com uma ecologia de saberes”, que diz respeito ao reconhecimento da diversidade epistemológica do mundo e “da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico”, vai dizer Boaventura Sousa Santos (2007a, p.22-23).

Na ecologia de saberes, áreas de conhecimento e de ignorância são reconhecidas como interdependentes, e os processos de aprendizagem podem levar ao “esquecimento ou desaprendizagem” de conhecimentos obtidos anteriormente (SANTOS, 2007a, p.25). Isso não quer dizer que o conhecimento científico deve ser desconsiderado, pelo contrário, diz respeito à integração de conhecimentos outros no conjunto de saberes, a um conhecimento transversal, que não se restringe às fronteiras disciplinares. Essa ecologia de saberes ainda está por afetar os livros didáticos, menos para criar versões alternativas, como escreve Ariella Azoulay (2019), do que para corrigir a versão imperial, ou abissal. Como pensar, então, alianças editoriais?

 apoiados na grande quantidade de livros indicada, entendemos que é importante não tomar o regime de indicações bibliográficas coletadas como razão para esquecer as pequenas iniciativas, locais ou regionais, que fogem a esse formato. Esse número alto de livros indicados aponta para a diversificação no mercado editorial e nas referências (não só) bibliográficas que vivemos atualmente. O diagnóstico do limite da história nos leva a considerar outras fontes bibliográficas que, no caso do Brasil, podem ser encontradas na produção cultural mais ampla, lugar de resistência das populações que foram privadas do acesso à universidade e ao ensino formal, como escreveu Lélia Gonzalez (2020).

Dessa forma, como ainda discutiremos ao longo da pesquisa, os livros se tornam fontes cada vez mais relativas de conhecimento. Seus limites como fontes de aprendizado aparecem, e também o modo como seu saber é localizado, pertencente a um regime de direitos e privilégios que nos permite hoje subverter seu conteúdo. Veremos que existem outras formas de lidar com as referências canônicas que não a reverência.





circuito editorial



EvaMarie Lindahl e Ditte Ejlerskov
Assunto: páginas em branco (2019)
páginas 118-120

19 Você pode nomear alguma mulher artista publicada na série *Taschen Basic Art*?, questionaram EvaMarie Lindahl e Ditte Ejlerskov em 2010. Ensaçando uma interação com o leitor, as artistas complementam: “Sua resposta é *Frida Kahlo*? Você está certo, ela é uma das cinco mulheres que *Taschen* publicou nesta série, que consiste em cerca de 100 livros” (MALMÖ KONSTHALLS, 2014).

Fundada em Colônia, na Alemanha, em 1980, a *Taschen* foi primeiramente uma editora de quadrinhos, desenhados pelo próprio Benedikt Taschen, seu criador. No website da editora temos acesso à seguinte história: poucos anos após a abertura, Benedikt comprou de outro selo editorial aproximadamente 40.000 cópias de um livro do pintor René Magritte, em inglês, e as revendeu por um preço muito abaixo do original. Questionando o entendimento de que cultura e arte deveriam chegar apenas a quem conseguisse pagar por elas, Benedikt começou a publicar obras a preços acessíveis, numa iniciativa que contribuiria para democratizar o mercado de livros de arte. O primeiro deles, inaugurando a série *Basic Art*, foi Pablo Picasso.

Basic Art foi pensada para introduzir o leitor comum na história da arte, selecionando artistas “cujas práticas moldaram o desenvolvimento da arte e do design” (TASCHEN, c.2015). Seu preço acessível (€10), a tradução para cerca de vinte idiomas e a grande tiragem impressa de cada edição fazem dessa “a coleção de livros de arte mais vendida do mundo” (TASCHEN, c.2015), presente em diversas bibliotecas, museus e livrarias, e fazem também de *Taschen* “uma das editoras mais bem-sucedidas e exclusivas do mercado global, distribuída em todo mundo” (TASCHEN, c.2015).

Tamanho sucesso mundial não foi, porém, um fator de democratização suficiente: bastou uma contagem rápida para EvaMarie Lindahl e Ditte Ejlerskov classificarem *Basic Art* como mais um operador do “sistemático apagamento de mulheres artistas na história da arte” (MASP, 2019). Como indicaram na resposta a seu imaginado interlocutor, entre os 97 títulos publicados na coleção, apenas cinco abordavam o trabalho de mulheres: *Frida Kahlo*, *Jeanne-Claude*, *Tamara de Lempicka*, *Georgia O’Keeffe* e a portuguesa *Maria Helena Vieira da Silva*.

Esses dados levaram a dupla a uma investigação mais profunda sobre os critérios de seleção envolvidos nessa escolha que, em síntese, é também a escolha determinante de quem será imortalizado pela história da arte – e quem será colocado, de forma cruel e quase sempre definitiva, no passado. Para isso, entraram em contato com a *Taschen*. Lindahl e Ejlerskov entenderam a extensão do problema de percepção da editora a respeito da história da arte quando ouviram, como uma tentativa de

justificar a disparidade de gênero nas monografias publicadas, a seguinte observação: “As artistas femininas não podem ser gênios” (FREDERIKSEN, 2014). O ano era 2010.

Estamos de volta à discussão promovida por Linda Nochlin, Agrippina Manhattan e outras; porém desta vez o critério da genialidade, que até então excluía as mulheres da profissão artística, opera como uma barreira que impede a publicação de seu trabalho em livros de arte. Não seria essencialmente a mesma coisa?

A edição de livros sempre coexistiu com a de outros impressos variados, mas o acabamento de qualidade superior e sua impressão e distribuição em escala industrial costumam garantir aos primeiros, respectivamente, uma maior resistência ao tempo e uma maior quantidade de leitores, melhor distribuída geograficamente. Com um processo de produção mais demorado, o livro é usualmente precedido por publicações mais efêmeras, especialmente considerando conteúdos a serem inseridos no circuito acadêmico. Essa velocidade na edição permite que elas funcionem como campo de teste para tal conteúdo que, ao chegar ao livro, deverá estar mais sedimentado, o que também deveria significar melhor selecionado. Esses fatores vêm há algum tempo contribuindo para a manutenção da autoridade desse formato como referência para transmissão de informações confiáveis, porque verificadas.

O alargamento das perspectivas de estudo dos historiadores resulta em uma ampliação também da história do livro, que passa a abranger toda a cadeia de edição. Como escreve o historiador André Belo (2013), os impressos carregam informações sobre o contexto temporal e geográfico em que foram publicados, e a pesquisa histórica em torno deles explora sua relação enquanto veículo de ideias em diálogo com o meio social em que esteve presente.

Esse circuito integrado abrange as diversas fases de produção, desde a escrita à distribuição e venda, e nos permite estudá-lo a partir do contexto de sua edição (editoras, autores, remuneração, relações pessoais), das técnicas de sua materialidade (impressão, matérias primas, design gráfico), de suas dinâmicas de mercado (financiamento, fabricação artesanal ou industrial, distribuição, comercialização), entre outros. Trata-se, sem dúvida, de um campo de estudos interdisciplinar (BELO, 2013).

Podemos também ver os livros como operadores dentro de estruturas maiores, como é o caso do sistema das artes, ou um possível “sistema da arquitetura”, pensando na gradual expansão, ao longo do século XX, das atribuições do arquiteto, que se insere, cada vez mais, em uma dimensão cultural ampla – o que envolve publicações, exposições, debates públicos, entre outros –, como nos conta Eduardo

Costa (2021). As tipologias são variadas, mas entre os que se ligam à disciplina histórica podemos citar, por exemplo, os manuais, enciclopédias, compêndios, panoramas, tratados e coleções de artistas. Ao seu lado se encontram operadores como as exposições, a curadoria de (e o acesso a) acervos e arquivos, os eventos acadêmicos, as publicações em formatos variados e a veiculação de notícias. Entender a história de sua publicação, e o modo como se desenvolve a relação dos livros entre si e com outros agentes desse sistema é, sem dúvidas, uma importante forma de avaliar criticamente o que eles representam para nós hoje.

Enxergando um padrão nos artistas e obras que o sistema das artes visuais apresenta, o artista e pesquisador Bruno Moreschi examinou a tipologia das enciclopédias de arte no projeto *ARTBOOK* (2014). Dissecando seus componentes padrão (formato, textos e imagens) a partir do estudo de 10 exemplares diferentes, ele produziu um simulacro “no estilo das mais vendidas como *Art Now*, publicada pela editora alemã Taschen, ou a série *Vitamin*, da inglesa Phaidon” (MORESCHI, 2014, p.04).

As enciclopédias, coleções que surgem com o objetivo de descrever e exaltar artistas e suas obras, possuem um imenso poder: “de Vasari a *Art Now*, as páginas de uma enciclopédia de artistas almejam ser documentos de autenticação: o que o artista fez, como, onde, para quem fez. Quando existem, as imagens ali inseridas passam a ser registros de obras de arte. E seus criadores, artistas de fato” (MORESCHI, 2014, p.11). Elas têm esse efeito mesmo atualmente, quando já podemos desconstruir boa parte de suas narrativas, e passaram, com o tempo, de referência em conteúdo histórico a um dos importantes mecanismos de legitimação dos artistas no sistema que envolve a arte, diluindo a autoridade desta tipologia, que deveria estar vinculada também à autonomia na seleção e produção dos conteúdos. Mesmo que as enciclopédias sejam um modelo de publicação antigo, Moreschi (2014, p.10) entende que suas características gerais perduram nos dias de hoje, com a diferença de que “o que era um tom de homenagem virou propaganda nas enciclopédias de artistas contemporâneos”.

A investigação de EvaMarie Lindahl e Ditte Ejlerskov teve como objeto a série *Basic Art*, da editora alemã, mas como ressalta o site do Malmö Kunsthall (2014), onde o trabalho das artistas foi primeiramente exibido, poderia muito bem ser feita com qualquer outra grande editora. *Assunto: Páginas em branco* “serviu como um lembrete de que a luta pela igualdade de gênero na história da arte também deveria se preocupar com as publicações populares, como as representadas pela editora alemã Taschen e suas séries Taschen Art” (FREDERIKSEN, 2014).

Como escreveu a socióloga Ana Paula Simioni (2007),

“O direito a figurar entre os sujeitos que fazem a história da arte não é, nesse sentido, evidente ou determinado apenas por critérios puramente formais, como a ‘qualidade e genialidade’ das produções de indivíduos dotados, como usualmente acredita-se; mas depende, em grande parte, daqueles outros sujeitos responsáveis pela escrita da história, a saber, o historiador da arte, o crítico, o museólogo e o curador, personagens determinantes na construção de um destino para obras de arte e seus criadores, aquilo que se denomina ‘cânone’.”

A partir do século XIX, arte e arquitetura apresentam, entre si, maiores diferenças operativas, o que não nos impede, entretanto, de tecermos uma reflexão em que as duas disciplinas dialoguem. Se falamos então de uma exclusividade no universo dos livros, não devemos creditá-la apenas aos historiadores, responsáveis pela escrita do texto, mas, possivelmente e com igual peso, aos editores e às editoras que os selecionam para publicação. Ouvir em 2010 de uma editora mundialmente reconhecida e também especializada em artes que a razão para não publicação de trabalhos realizados por mulheres se deve ao fato de que elas não podem ser gênios destaca a importância de pensarmos as práticas editoriais: quem está selecionando os livros de história para publicação? Quais critérios baseiam sua seleção?

Um breve texto do ano de 1950 nos permite complexificar essa discussão: *O que os editores brancos não publicarão (What white publishers won't print)*, da americana Zora Neale Hurston, veiculado na revista *Negro Digest*. Antropóloga, folclorista, roteirista, cineasta e escritora, Hurston nasceu em 1891 no Alabama. Ela escreveu textos de gêneros variados, mas sempre marcados pela reflexão sobre a luta dos negros nos Estados Unidos, e em especial das mulheres negras. O texto do qual falamos foi escrito pois a autora se encontrava espantada com a falta de curiosidade dos americanos sobre a vida de qualquer povo não-anglo-saxão dentro das fronteiras de seu país, o que implicava, entre outras coisas, na inexistência absoluta de literatura sobre esses povos.

Mesmo estando inserida em um contexto bastante diferente do que vivemos no Brasil contemporâneo, a autora elabora uma reflexão sobre as editoras, e o papel que desempenham nesse apagamento, interessante para a pesquisa. Seus dizeres continuam atuais: ainda que os editores não façam parte do grupo de pessoas que se recusam a acreditar na humanidade dos outros povos, uma editora é, antes de tudo,

um negócio e deve, em quase todos os casos, ser capaz de alcançar faturamentos significativos. Assim, espera-se que um editor escolha conteúdos para publicação que entenda como possíveis de retorno financeiro, ou seja, capazes de interessar uma quantidade significativa de pessoas e gerar demanda para seus produtos.

Hurston (1979, p.170) nos diz que os editores “sentem que conhecem a indiferença pública” sobre os temas dos quais trata, podendo estabelecer o limite de aceitação de seu público para conteúdos mais ou menos inclusivos, mais ou menos desafiadores daquele conteúdo hegemônico, e adverte: eles “assumem a posição de que não estão no negócio para educar, mas para ganhar dinheiro”. Apesar de muitos editores estarem prontos para avançar, sua percepção do interesse do público geral será sempre fundamental como medida para seu engajamento na criação de conteúdos que poderão ajudar a formar uma nova mentalidade no “cidadão médio”.

A publicação de um livro é frequentemente uma aposta, uma oportunidade cedida pelas editoras, que controlam a seleção com parâmetros próprios, visto que são negócios privados. Na introdução de *Os silêncios da história*, Michelle Perrot (2005, p.124) relata a experiência de quando o grupo com quem trabalhava recebeu seu primeiro convite para publicar o título *Histoire des femmes en Occident* através de uma pequena editora italiana:

“Era uma oportunidade que corríamos o risco de não encontrar novamente e que, aliás, nenhum editor francês nos havia proposto, o meio de sair de uma semiclandestinidadade, de fazer a síntese (provisória) de quinze anos de trabalhos que, conseqüentemente, ganhariam visibilidade”.

Os livros devem ser entendidos, então, como importantes operadores dentro dos complexos sistemas e campos disciplinares, o que deixa evidente que sua produção é mediada por relações de poder. Se os historiadores andam fazendo seu trabalho na identificação de um modelo grande e tradicional de relatar os acontecimentos e objetos há algumas décadas, e a crítica historiográfica nos leva a repensar os modos de escrever e receber essa história, seria difícil afirmar o mesmo sobre o mercado editorial, no qual essa crítica aparece segmentada em nichos específicos, obtendo mais ou menos força de acordo com os títulos publicados em determinado momento. Afinal, editoras ainda dependem, da mesma forma, da venda de livros. Assim, esta pesquisa também procura entender o modo como a ausência de autores, autoras e conteúdos na história da arquitetura pode ser

relacionada a um sistema editorial conduzido de forma não inclusiva, e até mesmo discriminatória – e o que isso pode nos dizer sobre o campo da Arquitetura, sobre o uso dos livros e as práticas de resistência.

A resposta de Lindahl e Ejlerskov à conversa com a Taschen foi dar início a um trabalho de pesquisa com duração de quatro anos e que gerou, como resultado, uma lista de 100 artistas mulheres em qualificação equivalente aos homens cujos trabalhos integram a série *Basic Art*. A seleção cumpriu os critérios da editora, preenchendo os pré-requisitos estabelecidos para que um novo artista integre a coleção: ter participado de exposições em museus e ter também representação em importantes coleções. Essa lista de livros a serem potencialmente publicados foi enviada à editora em abril de 2014, como anexo em um e-mail adereçado à Petra Lamers-Schütze: “Assunto: As páginas em branco”.

Além do e-mail, Lindahl e Ejlerskov editaram, em formato idêntico ao da coleção *Basic Art*, um livro para cada uma das artistas listadas. As 100 mulheres são capas de edições que contêm o miolo preenchido por páginas em branco, uma “deixa” para Taschen preenchê-las com história. Em seu formato expositivo, os livros são dispostos em duas estantes, em meio aos outros já publicados pela coleção, de modo que o público possa acessá-los sem diferenciar conteúdos. Em 2019 este trabalho integrou a exposição *Histórias feministas*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

História imperial dos livros

Em *Comunidades Imaginadas*, o cientista político Benedict Anderson (2013, p.66) escreve que “num sentido bem específico, o livro foi a primeira mercadoria industrial com produção em série ao estilo moderno”, inaugurando o que o autor chama de capitalismo editorial, o encontro da produção manufatureira tipográfica com a lógica do capital.

A invenção da prensa de tipos móveis pelo alemão Johannes Gutenberg inaugura-se com a impressão mecânica de seu famoso exemplar da Bíblia, em 1450, através da tipografia, modo fundante do que se torna a produção manufaturada de impressos. Como sabemos, a tipografia permite que o processo seja realizado por máquinas movidas pela força de alguns operários, em pequenos ateliês que rapidamente se espalham pela Europa. Acolhida (e controlada) pelo poder monárquico, essa tecnologia fica sob a chancela dos reis e de seus aparelhos de censura,

FROM: Ditte Ejlerskov, EvaMarie Lindahl

April 23rd 2014 08.45

TO: Petra Lamers-Schütze, Taschen

SUBJECT: About: The Blank Pages

Dear Dr. Petra Lamers-Schütze, or whom it may concern involved with Taschen's Basic Art Series,

In March 2010 we had a conversation over the phone about Taschen's unequal selection of artists for the Basic Art Series. You asked if we were able to mention any female artists that we thought were missing. We mentioned a few that you did not acknowledge as potential candidates for Taschen's version of art history. We hereby hand over our entire compilation of the nearly 100 missing female artists that we consider qualify for the Basic Art Series alongside the 92 men and 5 women, already published.

It took us almost four years to complete your request, since we wanted to make sure that the facts provided are adequate and useful to you. Our purpose is to highlight the relevance of equality at all levels of art history. We are willing to argue that "misspellings", wherever they appear, are important to pay attention to and correct.

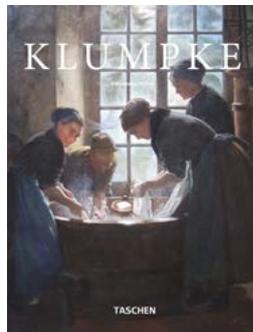
You claim that you lack women in art history to pick from. However, you have to admit that Cindy Sherman, Agnes Martin, Louise Bourgeois and Artemisia Gentileschi are not exactly obscure artists. These are of course added to our list. To illustrate our work we decided to introduce all the missing book covers in an installation, where all artists are displayed with a glossy front cover, both the published and the unpublished, both the men and the women, some unpublished and therefore not yet written. We are now waiting for your expertise to fill the blank pages with content.

In close communication with artists, scholars, art historians, art critics and librarians, the Basic Art Series is now checked for errors and we hereby send the edited list back to you for correction.

With hope of a future collaboration.

Sincerely,

Ditte Ejlerskov & EvaMarie Lindahl



Capas de livros a serem integrados na coleção *Basic Art* criadas pelas artistas.



Reprodução do e-mail enviado à Taschen pelas artistas; distribuído em formato de pôster na exposição e também disponível para download em pdf.

obrigando os ateliês a se registrarem perante as coroas. “Calcula-se que, nos quarenta e poucos anos entre a publicação da Bíblia de Gutemberg e o final do século XV, tenham sido impressos na Europa mais de 20 milhões de volumes. Entre 1500 e 1600, a quantidade impressa atingiu algo entre 150 e 200 milhões de exemplares” (ANDERSON, 2013, p.66).

Ainda assim, o historiador Roger Chartier (2014, p.104) afirma que ao menos entre os séculos XVI e XVII os livros constituíam uma parte menor das impressões realizadas nesses ateliês. Os textos cuja presença foi multiplicada pela impressão foram, muito mais, impressos efêmeros e de serviços, como “folhetos, panfletos, petições, cartazes e anúncios públicos, formulários, bilhetes, recibos, certificados e muitos outros”. Assim, Chartier (2014, p.104) afirma: “A impressão multiplicou objetos que eram desconhecidos ou pouco familiares na era do manuscrito e os tornou familiares”, se referindo a sua grande propagação na vida compartilhada das cidades da época.

Em *Calibã e a bruxa*, a filósofa Silvia Federici (2017, p.299) traz um exemplo desses impressos, dizendo que “uma das primeiras tarefas da imprensa foi alertar o público sobre os perigos que as bruxas representavam, por meio de panfletos que publicizavam os julgamentos mais famosos e os detalhes de seus feitos mais atrozes”. Assim, a caça às bruxas – essas “bibliotecas de oralidade”, tomando emprestado o termo de Carla Akotirene (2019, p.39) – “foi a primeira perseguição, na Europa, que usou propaganda multimídia com o objetivo de gerar uma psicose em massa entre a população” (FEDERICI, 2017, p.299). Ao que parece, a construção discursiva de que mulheres são “inimigas naturais dos livros”, como diagnosticam as autoras Maryam Fanni, Matilda Flodmark e Sara Kaaman – o coletivo MMS – em seu livro homônimo (*Natural Enemies of Books*), lançado em 2020 pela editora britânica Occasional Papers, pode muito bem ter se iniciado aí, e a passagem de Federici nos mostra quão pouco natural essa construção histórica é.

A importância de retornar ao evento inicial do capitalismo tipográfico, como propõe Ariella Azoulay (2019), reside no fato de que, como um dos primeiros empreendimentos capitalistas, a produção editorial está ligada ao processo de colonização, sendo uma das razões para a busca de mercado além-mar. Em um primeiro momento, conta Anderson (2013, p.72), o mercado foi a própria Europa, com um público de leitores de latim – segunda língua de uma elite letrada. Após cerca de 150 anos, com a saturação do mercado intra-europeu, a expansão apontava para os mercados

de língua vernácula – grego, italiano, espanhol, alemão, inglês, português–, faladas pela grande massa monoglota, não coincidentemente apontadas por Walter Mignolo (2008, p.290), como idiomas a partir dos quais se constroem o “conhecimento ocidental e razão imperial/colonial”.

Em uma nota de rodapé, Anderson (2013, p.67) escreve: “o livro sempre se distinguiu dos outros bens de consumo duráveis pelo seu mercado intrinsecamente limitado. Qualquer pessoa com dinheiro pode comprar carros tchecos, mas apenas quem lê tcheco comprará livros escritos neste idioma”. Em um momento em que a busca por mercados vai além da própria Europa, para vender livros nessas línguas seria preciso que cada vez mais pessoas as falassem, assim, o esforço conjunto entre a procura de mercados e a colonização da população também pode ser visto como algo que favoreceria a produção europeia de livros. Essas línguas vernáculas nas quais eram feitas as edições foram, aos poucos, ascendendo à condição de línguas nacionais (ANDERSON, 2013, p.73). Os livros devem então ser entendidos como mais uma tecnologia imperial, que, como aponta Azoulay (2019), participa do processo de colonização a serviço do poder, e não para interrompê-lo.

É apenas indiretamente, por via da expansão da cultura europeia, que a prática editorial impressa se torna relevante às colônias, como nos conta o historiador André Belo (2013, p.81). É esse o cenário das Américas, onde a imprensa foi implantada e desenvolvida em uma condição imperial, ao passo que a “interessante exceção” apresentada pela monarquia no Brasil, pauta também seu desenvolvimento por aqui.

A imprensa é uma das instituições que chegam ao Brasil junto à Família Real portuguesa, no século XIX, dando início à produção de jornais, gazetas, entre outros formatos; alguns de ampla circulação e outros nem tanto, mas todos inicialmente submetidos ao órgão de censura do poder, o que só termina em 1821, quando o fim da censura prévia abre espaço para o surgimento de vários periódicos de curta duração. Como em muitos regimes de controle político, à Imprensa Régia – ou aos discursos favoráveis ao regime – atribui-se a criação de jornais de maior porte, sustentados em grande maioria através de publicidade, enquanto os impressos que contestavam o governo eram publicados em formatos alternativos, como os pasquins.

O monopólio português, no entanto, não dura muito, e a produção, de contornos artesanais, é gradualmente absorvida pelas elites, assumindo características

industriais que a aproximam aos padrões empresariais de uma sociedade burguesa, em especial após a independência do Brasil, como escreve Nelson Sodré (1977, p.298). Transforma es na vida econ mica, social e política da segunda metade do século XIX e no início do XX, como a expansão da agroindústria cafeeira, a aboli o da escravidão e a proclama o da República, acompanham o início da ascensão da “grande imprensa”.

As inova es técnicas que levam a imprensa   uma estrutura industrial chegam principalmente em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, representadas pela importa o de prelos cada vez mais potentes (como um *Derriey* italiano que imprimia 5.000 exemplares por hora, comprado em 1895), e pela chegada inédita de clich s   produ o enquanto, como diz Sodré (1977, p.304), por muito tempo a distribui o desses impressos continuou a ser realizada por carroças. Os equipamentos da imprensa artesanal eram levados às cidades do interior, onde também surgiam uma série de jornais (SODRÉ, 1977, p.313): alguns dados colhidos no Observatório da Imprensa Brasileira apontam para o surgimento de 343 jornais no Brasil entre os anos de 1890 e 1920, sendo cerca de 150 produzidos em São Paulo, 100 no Rio de Janeiro e o restante espalhado pelo país (LOPES, 2008). Além disso,   notável que cerca de 60 desses jornais eram editados em outros idiomas, principalmente em italiano.

O desenvolvimento da imprensa no Brasil apresenta, ao mesmo tempo, interessantes particularidades. As elites muitas vezes nem letradas eram, e o controle da imprensa passa a ser compartilhado entre uma burguesia que, segundo Sodré, era formada majoritariamente por portugueses²² e latifundiários pr -capitalistas, em um arranjo bastante similar àquele do passado colonial. Como escreve Ana Paula Ribeiro (2015, p.279), “No que diz respeito   imprensa, a grande contradi o   justamente essa: o jornal era uma empresa capitalista que servia um poder que correspondia a rela es predominantemente pr -capitalistas”.

A imprensa de arquitetura e a constru o de um cânone

Falar de arquitetura e imprensa na primeira metade do século XX  , certamente, adentrar as narrativas da história oficial brasileira. Essa discussão será abordada brevemente, no intuito de mostrar como a imprensa per dica   fundamental para a constru o da versão oficial da história da arquitetura

22. “A forma assumida pelo capital comercial no Rio de Janeiro, cidade em que a maioria do comércio estava nas mãos dos portugueses, deu características de nacionalidade a um problema de ordem econ mica: o capital, em seu conteúdo, eram comercial; em sua forma, era português” (SODRÉ, 1977, p.319).

brasileira. Ao longo desse período os arquitetos brasileiros retratados pela história se engajaram majoritariamente em uma produção textual de pequeno porte voltada aos jornais e às revistas especializadas que surgiam e que, por muitos anos, serviram como local de diálogo e registro de sua produção (GUERRA, 2017; SEGAWA, 2014). Essas publicações trouxeram a eles autonomia inédita, sendo reconhecidas hoje como importantes agentes “formadores do campo disciplinar tanto por seus anseios iniciais quanto por seu impacto posterior” (TORRENT *apud* GONZAGA, 2016, p.32).

Uma discussão esparsa em torno de questões arquitetônicas pontuais, centralizada especialmente entre Rio e São Paulo, foi inicialmente guiada pela publicação de colunas nos periódicos não-especializados que estavam em circulação. As transformações urbanas pelas quais vinha passando a capital do país mobilizavam opiniões distintas, que desde a virada do século eram, volta e meia, levadas aos jornais. A visibilidade trazida pela troca de textos na grande imprensa tornou este curto período “marcante o suficiente para que uma geração de futuros arquitetos tivesse consciência das transformações em curso na arquitetura mundial – consciência impensável numa estrutura conservadora como a que prevaleceu” (SEGAWA, 2014, p.79).

A tomada do poder por Getúlio Vargas em 1930 marca a possibilidade de experimentar na prática o que estava sendo discutido neste meio pouco abrangente, institucionalizando a arquitetura moderna como linguagem de Estado²³. No Brasil, os edifícios pioneiros da arquitetura moderna foram obras propostas como alternativa àquele repertório europeizado difundido e ensinado pela universidade – em contrapartida essa seria uma arquitetura verdadeiramente nacional, e que, ao mesmo tempo, afirmaria a “modernização em curso” no país, como escreve Carlos Eduardo D. Comas (2010, p.208).

A Feira Mundial de Nova York, de 1938, é o momento em que essa fusão entre modernidade e tradição brasileiras é apresentada para o mundo, alcançando uma repercussão internacional que tem efeito, também, internamente, como escreve Segawa (2014, p.93). Gradualmente vão surgindo algumas publicações especializadas em arquitetura. Uma das primeiras a ser editada foi *PDF*, a *Revista da Diretoria de Engenharia* publicada pela Prefeitura do Distrito Federal (RJ), seguida por *Acrópole*, *América Magazine*, *Architectura no Brasil*, *Arquitetura*, *Arquitetura e Construção*, *Arquitetura e Decoração*,

23. Um fato marcante na implantação do movimento moderno no continente latino-americano diz respeito, para Hugo Segawa (2014), justamente ao seu envolvimento direto com os governos autoritários ou populistas.

Arquitetura e Engenharia, AD – Arquitetura e Decoração, Brasil Arquitetura Contemporânea, Brasília, Cadernos Brasileiros, Casa & Jardim, DI – Design & Interiores, I. A. B. Guanabara, Módulo, Mirante das Artes, Revista Municipal de Engenharia, Revista Polytechnica, Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (S.P.H.A.N.), entre outras ²⁴.

Com modelos de funcionamento pouco complexos, as revistas veiculavam textos obtidos, em grande parte, mediante colaboração – possivelmente devido à falta de dinheiro para remunerar os profissionais (MIRANDA, 1998) –, estabelecendo-se a partir de um circuito cultural relativamente fechado. Muitas eram editadas pelos próprios arquitetos e pessoas próximas a eles, funcionando como meio para difusão de seu próprio trabalho. Focadas em uma discussão mais técnica de projetos – representados por desenhos e, às vezes, também fotografias – e permeadas por alguns ensaios curtos, essas revistas formalizaram o espaço de diálogo, ajudando também a ampliar o público a par dessas discussões. Yves Bruand (2010, p.385) diagnostica certo desequilíbrio nas publicações, que divulgavam arquitetos de maior destaque e aqueles que se interessavam em expor sua obra – possivelmente em forma de parcerias pagas –, o que resultava na presença quase exclusiva de profissionais do Rio de Janeiro e de São Paulo, em detrimento aos que estavam trabalhando em outras cidades do Brasil, que foram, por um tempo, basicamente desconsiderados. Esse modelo de publicação é, sem dúvidas, uma forma de consolidar nacionalmente o conceito de arquitetura como “grande obra”, ou trabalho de “grandes homens”, propagando os projetos e seus autores em uma operação similar àquela iniciada por Vasari em *Vida dos Artistas*.

 Como escreveu Heloisa Espada (2014, p.86), “No Brasil, a divulgação da arquitetura moderna aconteceu, como nos países europeus e na América do Norte, por meio de publicações especializadas, das feiras internacionais, que visavam a difusão cultural e o aquecimento do comércio exterior, e de exposições de arquitetura, muitas vezes de caráter oficial”. O engajamento dos arquitetos brasileiros com publicações periódicas nesta fase abre espaço para que primeira narrativa formulada sobre a produção arquitetônica brasileira em formato de livro seja realizada a partir de uma demanda externa: *Brazil Builds* (1943), é um catálogo publicado com textos em inglês e português pelo MoMA, registro de uma exposição fotográfica homônima.

24. Citadas por Hugo Segawa (2014), Yves Bruand (2010) e Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein (2011). Lista adaptada da minha pesquisa de graduação (LOBATO, 2018).

Procurando tecer um recorte da arquitetura que estava sendo feita no Brasil até então, tanto a tradicional quanto a moderna, e na inexistência de material que catalogasse a produção arquitetônica brasileira da forma desejada, o arquiteto Philip L. Goodwin, então vice-presidente executivo do museu, realizou uma viagem pelo país junto ao fotógrafo G. E. Kidder Smith na qual passaram por diversas cidades registrando edificações “importantes”. Segundo Heloisa Espada (2014, p.86), *Brazil Builds* traçava “relações estéticas entre a arquitetura colonial e moderna do Brasil, de forma semelhante à interpretação histórica já proposta por Lucio Costa”.

Servindo para aumentar a autoestima dos arquitetos brasileiros nacionalmente, *Brazil Builds* também foi responsável, no contexto internacional, por uma popularização da arquitetura praticada aqui. Nasce o termo *Brazilian School*, atribuído pelos estudiosos internacionais – norteamericanos e europeus – à arquitetura feita no Brasil entre os anos 1930 e a construção de Brasília, acompanhando uma fase de consolidação internacional.

Se até os anos 1950 o público das publicações de arquitetura era escasso, como escreve Clara Miranda (1998), esse número começa a crescer no início dos anos 1960 também a partir da implementação de novas faculdades de Arquitetura pelo país. É apenas a partir da construção de Brasília, segundo Segawa (2014) que a arquitetura se torna um tema de discussão e debate público e cotidiano. O número de livros vai, gradualmente, aumentar: buscando fontes historiográficas para compor uma certa história da arquitetura brasileira, autores encontrarão as revistas e textos publicados por arquitetos em jornais, além de catálogos como *Brazil Builds* e *Modern Architecture in Latin America*, utilizados enquanto documento de época. Como este era um circuito relativamente restrito, os livros vão contar uma história bastante homogênea.

Autores como Zein (2020), Guerra (2017) e Puppi (1998) entendem que a narrativa histórica da arquitetura moderna brasileira já estava solidificada na conjunção

de fatores distintos que marca o início da produção de livros de história da arquitetura no Brasil. Em um diagnóstico publicado em 1998, por exemplo, o arquiteto Marcelo Puppi (1998, p.09) diz que a historiografia da arquitetura brasileira até então se concentrava em “momentos de exceção da arte no país”, dedicando-se a “construir uma interpretação nacionalista do conjunto da arquitetura brasileira, cujo objetivo quase exclusivo é a valorização histórica das criações modernas locais”²⁵.

25. Sua indignação estava no modo como a arquitetura eclética desenvolvida no Brasil foi interpretada a partir da crítica de Lucio Costa, tornando-se pouco celebrada nessa narrativa exclusivista da arquitetura moderna brasileira. Não compartilhamos esta indignação, mas o diagnóstico realizado por Puppi continua sendo importante para a pesquisa.

Um bom exemplo está no depoimento de Sylvia Fischer e Marlene Acayaba (2010, p.08), autoras de *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1982), publicado pela editora Projeto. As arquitetas empreenderam uma viagem por algumas cidades do Brasil à procura de arquiteturas diversas, “porém todas inescapavelmente modernas, todas reconhecíveis pelo gene comum, todas direta ou indiretamente fruto da difusão do modernismo pelo país”. Ao chegar a hora da sistematização do que encontraram, as autoras contam que:

“escrever as duas primeiras partes não foi problemático. Simplesmente recontamos a versão heróica que nos havia sido transmitida pela tradição oral das aulas de história da FAU, em especial aquelas do Eduardo Kneese de Mello: ‘desde o começo’, ou seja, o Warchavchik, passando pelo Corbusier no Brasil, pelo Ministério e pelo fenômeno Niemeyer, fechando em Brasília” (Fischer; Acayaba, 2010, p.08).

Desse contexto de produção bibliográfica surge uma série de livros, como *Quadro da Arquitetura no Brasil* (1970) de Nestor Goulart, publicado pela editora Perspectiva; *Quatro séculos de Arquitetura* (1977) de Paulo F. Santos, lançado pelo Editorial Valença; *Arquitetura contemporânea no Brasil* (1981), de Yves Bruand, publicado pela editora Perspectiva; o de Marlene Acayaba e Silvia Fischer; e posteriormente, com formato parecido, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* (1998), de Hugo Segawa, lançado pela editora da USP (EdUSP)²⁶. As consequências dessa afiliação à matriz histórica moderna, para Puppi (1998, p.09), “foram, de um lado a exclusão, no passo artístico nacional, dos períodos que não se adequassem a tal construção teórica, e do outro o desestímulo à pesquisa, posto que nossa verdade histórica estaria assim de uma vez por todas estabelecida”.

As editoras especializadas

 sociólogo John B. Thompson (2013, p.10), que em seu livro *Mercadores de cultura* estuda as dinâmicas comuns ao mercado editorial contemporâneo (em especial o britânico e o americano), nos convida a entender o mundo editorial como uma composição plural, de modo que é fundamental, hoje, distinguir as publicações comerciais das monográficas acadêmicas, das publicações para o ensino superior, dos livros ilustrados de arte, das diversas outras. Cada uma

26. Notemos que os autores, à exceção de Paulo Santos e Bruand, são graduados pela FAU-USP.

delas delimita seu determinado campo, sendo que todos possuem afinidades e também particularidades que, para o autor, são igualmente importantes. Esta diferenciação é indispensável nos dias de hoje, pois aquelas pessoas que trabalham em algum desses campos tendem a se tornar especialistas nele, o que também significa que não devem conhecer as particularidades de outros ramos editoriais.

As ações de cada um dos editores, agentes, empresas, organizações e livrarias se orientam pelas de outros integrantes do campo, como diz Thompson (2013, p.10), o que nos leva a um melhor entendimento da editoração enquanto prática relacional. Companheiros ou competidores, o que sabemos é que são frequentemente interdependentes e, assim, podemos perceber como este é um campo organizado, também, por relações de poder, que por sua vez estão distribuídas de acordo com os tipos e a quantidade de recursos ou capital que cada integrante possui:

“O poder não é uma propriedade mágica que algum indivíduo ou organização possui; é a capacidade de agir e de garantir que as coisas sejam feitas que está sempre arraigada e dependente dos recursos que o agente ou organização têm à sua disposição – e também é dependente deles” (THOMPSON, 2013, p. 11).

Cada editora será composta por uma trama de recursos importantes, que a fará única em meio a um mercado cada vez maior. Entre eles, o autor indica os mais relevantes: recursos econômicos, para cobrir os riscos que envolvem a publicação de um livro; recursos humanos, que dizem respeito principalmente à força de trabalho que se engaja na produção editorial, em especial os editores; recursos sociais, também conhecidos como as relações que a editora cria com potenciais parceiros comerciais; recursos ou propriedades intelectuais, o conteúdo do qual a editora negocia o direito de publicação, e, por fim, o capital simbólico que uma editora consegue construir para si, ou o reconhecimento, pelo mercado, pelos clientes e distribuidores:

“Trata-se de um daqueles bens intangíveis extremamente importantes para editoras, pois elas não são apenas empregadoras e passíveis de riscos financeiros; elas são também mediadoras culturais e parâmetros da qualidade e do gosto. Seu selo é uma ‘marca’, um sinal de distinção em um campo altamente competitivo” (THOMPSON, 2013, p. 14).

A acumulação desses diferentes tipos de capital não está necessariamente

vinculada. Thompson (2013, p. 14), inclusive, entende que os processos que levam à acumulação de cada um deles, em especial o econômico e o simbólico, são bastante diferentes. Isso também quer dizer que o tamanho da editora não determina tudo: “há muitas maneiras de pequenas empresas conseguirem concorrer de forma competente, superando outras maiores ou encontrando nichos especializados nos quais podem prosperar” (THOMPSON, 2013, p. 15).

Para refletir sobre a produção e as editoras de livros de arquitetura, partiremos das indicações mais frequentes no levantamento bibliográfico apresentado no capítulo anterior. Os livros mais citados como bibliografia se distribuem entre grandes editoras, que Thompson (2013) classificaria como editoras comerciais, e também em um segundo nicho, representado pelas editoras universitárias, no qual se destaca a EdUsp. As editoras que hoje vemos como fundamentais para o estabelecimento do campo da arquitetura no Brasil começaram a surgir pouco depois da segunda metade do século XX, uma das razões pela qual os cursos de arquitetura adotaram, por muito tempo, os livros estrangeiros em sua língua original.

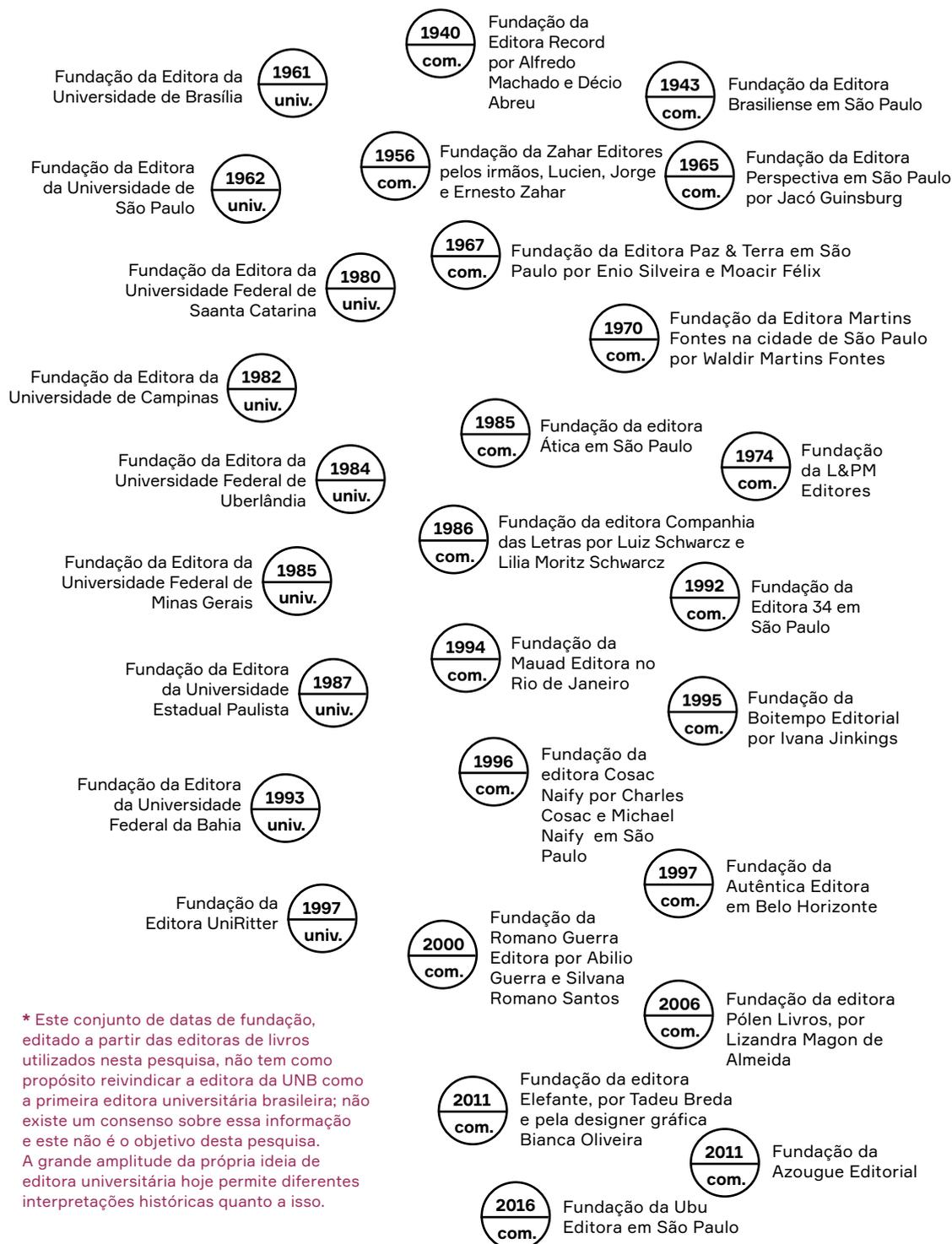
Editoras comerciais nada mais são que empresas e, ainda que muitas vezes tenham nascido de uma paixão de seu fundador, estão sujeitas à lógica de operação do mercado como qualquer outra. Essa própria lógica nos diz que as editoras vão investir na produção de livros passíveis de retorno financeiro – são menos frequentes editoras livres dessas amarras e que, assim, podem assumir riscos maiores. Para a arquitetura, essa condição assume a forma de um catálogo de livros que esteja alinhado ao que nossa sociedade entende, interpreta e aceita, conceitualmente, como definição da disciplina: espaços singulares projetados por homens talentosos (KAPP, 2021).

Esse conceito opera como filtro de conteúdos, como nos explicou anteriormente Zora Neale Hurston (1979), fornecendo para os editores parâmetros sobre o que o público espera. Assim, eles escolhem o que querem contar, privilegiando certas narrativas sobre outras. Em entrevista recente, o editor da Edusp Plínio Martins Filho afirmou: “Cada década teve uma editora marcante: nos anos 1980, foi a Brasiliense; nos 90, a Companhia das Letras; nos 2000, a Cosac Naify. Nos 1970, foi a Perspectiva” (WERNECK, 2013, s.p.). Vamos analisar este caso, uma das editoras que oferece maior quantidade de informações para os “errantes digitais”²⁷, curiosos flanes da internet à procura de histórias não muito difundidas.

27. Termo utilizado pela editora em seu website para se referir àqueles que o acessaram em uma época ainda pouco usual (PERSPECTIVA, c.2021).

Fundação de editoras no Brasil

Conjunto de editoras comerciais (com.) e universitárias (univ.) que publicam títulos relacionados à Arquitetura e Urbanismo



* Este conjunto de datas de fundação, editado a partir das editoras de livros utilizados nesta pesquisa, não tem como propósito reivindicar a editora da UNB como a primeira editora universitária brasileira; não existe um consenso sobre essa informação e este não é o objetivo desta pesquisa. A grande amplitude da própria ideia de editora universitária hoje permite diferentes interpretações históricas quanto a isso.

Fundada por um grupo de amigos em 1965, como conta um texto de Jacó Guinsburg (c.2015) publicado no site da editora, a Perspectiva inaugurou a publicação de livros a partir da coleção Judaica, que traduziu para a língua portuguesa uma série de títulos inéditos. O jornalista Paulo Werneck (2013), em um texto que comemorava a publicação do milésimo livro da editora veiculado na Folha de São Paulo, nos conta que o dinheiro para a abertura da Perspectiva veio de uma espécie de “pré-venda”, a venda antecipada de mil unidades de uma coleção de livros que só assim começou a existir.

Com um programa editorial ambicioso, segundo Guinsburg (c.2015), a próxima coleção, Debates, teve início logo após as primeiras publicações. Dedicada à veiculação ensaística nas áreas de Arte e Ciências Humanas, a coleção atinge o marco de 100 títulos em menos de dez anos (WERNECK, 2013), sendo muitos deles traduções inéditas de autores internacionais ou publicações inéditas de autores brasileiros. Na área da Arquitetura, a coleção Debates publicou os seguintes títulos:

Quadro da Arquitetura no Brasil, de Nestor Goulart (volume 18 da coleção); *Bauhaus: NovArquitetura*, de Walter Gropius (volume 47 da coleção); *Morada Paulista*, de Luís Saia (volume 63 da coleção); *A Arte na Era da Máquina*, de Maxwell Fry (volume 71 da coleção); *Cozinhas, Etc.*, de Carlos A. C. Lemos (volume 94 da coleção); *Os Três Estabelecimentos Humanos*, de Le Corbusier (volume 96 da coleção); *Vila Rica*, de Sylvio de Vasconcellos (volume 100 da coleção); *Território da Arquitetura*, de Vittorio Gregotti (volume 111 da coleção); *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*, de Reyner Banham (volume 113 da coleção); *A construção do Sentido na Arquitetura*, de J. Teixeira Coelho Netto (volume 144 da coleção); *Arquitetura Italiana em São Paulo*, de Anita Salmoni (volume 173 da coleção); *A cidade e o arquiteto*, de Leonardo Benevolo (volume 190 da coleção) e *Conversas com Gaudí*, de Cesar Martinell Brunet (volume 307 da coleção).

Outra coleção importante é a Estudos, que surge em 1975 e compila títulos em áreas distintas, variando entre filosofia, psicanálise, crítica, literatura, arquitetura e semiótica. Com a proposta de uma abordagem mais profunda dos conteúdos, como escreve o editor (c.2015), publica livros “que aprofundam e ampliam seus temas”. Em relação à arquitetura, temos os títulos:

Por uma arquitetura, de Le Corbusier (volume 27 da coleção); *O espaço da arquitetura*, de Evaldo Coutinho (volume 59 da coleção); *O urbanismo*, de Françoise Choay (volume 67 da coleção); *A regra e o modelo*, de Françoise Choay (volume

88 da coleção); *Arquitetura pós-industrial*, de Raffaele Raja (volume 118 da coleção); *Cidades do Amanhã*, de Peter Hall (volume 123 da coleção); *Nos Jardins de Burle Marx*, de Jacques Leenhardt (org.) (volume 150 da coleção); *Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira*, de Maria Alice Junqueira Bastos (volume 190 da coleção); *Metrópole: abstração*, de Ricardo Marques de Azevedo (volume 224 da coleção); *A idéia de cidade*, de Joseph Rykwert (volume 234 da coleção); *História do urbanismo europeu*, de Donatella Calabi (volume 295 da coleção), e *O interior da história: Historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*, de Marina Waisman (volume 308 da coleção).

Seguindo um modelo de “edição universitária” instaurado pela Perspectiva no Brasil, essas duas coleções tornaram-se referências para outras editoras ao longo do tempo, segundo Paulo Werneck (2013). Elas alcançaram também um importante status na bibliografia brasileira, “uma presença nada descartável” notada por Guinsburg (c.2015). É muito importante contextualizar o surgimento da Perspectiva durante o período de ditadura militar no Brasil, seu trabalho de produção de bibliografia ligada às Ciências Humanas foi relevante e, como escreveu Werneck (2013), inseriu no debate brasileiro temas novos, inéditos, “temas que eram tabus até para as cabeças mais esclarecidas”. Durante toda sua existência, a editora procurou se manter fiel à proposta inicial de publicações de cultura, como escreveu Guinsburg (c.2015), que ocupou o cargo de diretor-proprietário até 2018, quando veio a falecer:

“A Perspectiva representou e representa, para seus diretores, colaboradores intelectuais e técnicos, bem como todos os profissionais que a fazem diuturnamente, uma opção antes de tudo cultural. De fato, com escolhas pouco ditadas por tendências de mercado, esta editora tem dado continuidade aos valores de suas escolhas e à consistência de suas programações. Dos mais de mil títulos até agora publicados, pode-se dizer que, em sua esmagadora maioria, eles são de interesse permanente e de inclusão necessária na bibliografia e na ampliação do espectro de conhecimento de seu público: estudantes, professores e leitores que podem encontrar nessas obras análises aprofundadas, visões abrangentes e subsídios enriquecedores que definem a modernidade no cultivo do homem de hoje, no Brasil de hoje”.

Além desses títulos, ao longo dos mais de cinquenta anos de existência, a Perspectiva publicou também outras coleções de livros, voltadas a campos mais

específicos e em diálogo próximo com a universidade. Da editora também são *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, de Yves Bruand; *História da Cidade* e *História da Arquitetura Moderna*, de Leonardo Benevolo; *Brasil: Arquiteturas Pós-1950*, de Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein; entre outros.

Na seleção de títulos para publicação, Jacó Guinsburg (c.2015) ressalta a importância dada a um projeto cultural humanista, que guiava suas escolhas inclusive arquitetônicas: “a área da Arquitetura e Urbanismo, por exemplo, é um dos destaques, contando com títulos fundamentais para uma visão mais humanista e menos técnica dessa atividade criativa, com clássicos como *História da Arquitetura Moderna* e *História da Cidade*, de Leonardo Benevolo, ou que visam rever a produção recente, como *Brasil: Arquiteturas Pós-1950*”.

No catálogo da Perspectiva, o conteúdo ligado à arquitetura se alterna entre a tradução de autores e títulos internacionais reconhecidos e a publicação de estudos brasileiros inéditos, como podemos ver. Aqui parece ser importante retornar ao que Thompson (2013, p. 16) nos explica sobre o modo como se dão as escolhas de publicação pelas editoras, pensando em termos de negócios. Um livro pode despertar interesse de publicação por duas razões distintas, primeiro, seu potencial de vendas, e segundo, o que o autor chama de “sua qualidade”, que diz de sua capacidade de reconhecimento no circuito cultural em que for inserido. Em geral, esses critérios andam juntos – é apenas na produção das editoras maiores (os conglomerados editoriais) que podemos pensá-los separadamente.

No diagnóstico de Thompson (2013, p.207), os livros mais fáceis de negociar são aqueles de escritores já consagrados. A opção pela tradução de títulos para o português é uma escolha estratégica: são livros que asseguram à editora a garantia de um mercado, especialmente no que diz respeito a livros já adotados nas universidades em sua língua original. Além disso, a Perspectiva também se comprometeu com a produção de livros de arquitetura brasileira inéditos, que tiveram longa duração no mercado e nos currículos, e são reconhecidos até hoje – tomemos o exemplo do *Arquiteturas no Brasil*, de Yves Bruand. Outra questão importante na escolha de títulos a serem publicados diz respeito justamente a essa garantia (ou necessidade) de que um mesmo exemplar seja vendido em maior número possível; pois assim todo o investimento em sua produção, depois de recuperado, torna-se lucro para a empresa.

Não podemos deixar de comentar certa prevalência de abordagens históricas panorâmicas, como a do próprio Benevolo, em âmbito internacional, ou a de Bruand e Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein, no Brasil. Também considero importante notarmos que essa seleção, em especial de títulos brasileiros, parece acompanhar a oferta de pesquisas que vai aos poucos sendo construída no país após o início dos cursos de pós-graduação. Um exemplo emblemático é o livro *Arquitetura Italiana em São Paulo*, de Anita Salmoni, que hoje, sabemos, é uma narrativa que operou discursivamente no apagamento da expulsão de comunidades negras desses bairros, dos quais não existem muitos registros na história da arquitetura brasileira. Escolhas, inocentes ou não, operam apagamentos, em especial quando não são acompanhadas de uma pluralização dos discursos ou versões da história.

Por fim, é também importante notarmos que, apesar do grande volume de publicações empreendido ao longo de todos esses anos, Jacó considerava a Perspectiva uma editora de pequeno porte, como vemos em sua entrevista para Werneck (2013, s.p.), na qual comenta a concentração pela qual passava o mercado editorial: “Está certo. Uma editora como a Companhia das Letras faz uma edição de mercado, mais adequada. Eu não seria capaz de fazer, tanto que não fiz. Não porque não queria, porque não pude fazer. O resto é papo, é mentira.”.

As editoras universitárias acompanham a própria criação das universidades, que, como sabemos, aumenta rapidamente – em números – na segunda metade do século passado. O surgimento da primeira editora universitária, como nos conta Leilah Bufrem (2015), costuma ser atribuído ao projeto da Universidade de Brasília concebido por Darcy Ribeiro e implantado em 1961; seguida pela editora da USP, implementada em 1962.

Para Paulo Franchetti (2018, p.12), ex-diretor da Editora da Unicamp, essas duas editoras são representativas dos modelos organizacionais mais comuns às instituições editoriais vinculadas às universidades públicas brasileiras, que diferem principalmente no grau de autonomia em relação à instituição. Constituída como uma Fundação, a UNB rapidamente se inseriu no mercado editorial com um perfil competitivo, “tanto na disputa de títulos e espaços com editoras privadas, quanto na distribuição comercial de seus produtos”. Esse perfil garantiu à editora a possibilidade de composição de um catálogo com títulos de renome, ou “relevância”. Já a EdUSP, “diretamente vinculada à universidade, submetida portanto aos entraves e à lentidão



Discussão bibliográfica da ocupação
do território por populações negras em
diferentes períodos históricos na cidade
de São Paulo; livro não publicado.

da burocracia para compras, recebimentos e alocação de recursos, bem como à fiscalização e à auditoria dos órgãos públicos”, surge com um posicionamento claro de não pretender disputar o mercado com as editoras privadas, funcionando, primeiramente, apenas como coeditora. Aberta a propostas de editoras privadas, ao aceitar uma obra, a EdUSP comprava os direitos autorais da porcentagem adquirida, diminuindo o custo de produção para a editora parceira, enquanto em seu regimento interno impedia a venda de seus exemplares fora de seus campi: um projeto que, enquanto fomentava a impressão de títulos acadêmicos, claramente favorecia as editoras privadas. A partir de 1989 a EdUSP passa por uma grande reformulação, sob a diretoria de Plínio Martins Filho, que esteve à frente da editora até 2016.

Existem também modelos híbridos, como nos conta Franchetti (2018, p.13), adotados por editoras como a da UFMG e a da Unicamp, que “administrativa e academicamente fazem parte da estrutura da universidade a que pertencem, enquanto, para efeitos comerciais, contratação de serviços e mesmo pessoal, passaram a dispor da mediação de uma fundação não exclusiva, vinculada à universidade”.

Maria do Carmo Guedes e Maria Eliza Pereira (2000, p.78), então diretora e vice-diretora da editora da PUC-SP, levantaram as diferentes possibilidades de inserção das editoras na estrutura das universidades. Elas podem ser:

“ligadas a uma das pró-reitorias (acadêmica, administrativa ou de extensão) ou subordinadas ao reitor, diretamente ou por intermédio da chefia de gabinete, ou, mais raramente, ao diretor de uma unidade, acadêmica (um Conselho Editorial ou um dos Centros) ou não (uma coordenação de órgão suplementar); setor administrativo, tipo ‘imprensa universitária’, ou setor acadêmico, dirigido por professor, ou, ainda, de responsabilidade de um diretor subordinado a uma fundação; dirigidas por pessoal da área acadêmica ou administrativa da Universidade, ou por editores especialmente contratados; setor exclusivo para edição de livros e/ou revistas ou integrado à gráfica, respondendo por toda a papelaria da instituição; ou atividade voltada ao ensino e pesquisa em editoração”²⁸.

Muitas editoras surgem subsidiadas pelo governo ainda da década de 1980, através de políticas como o Programa de Estímulo à Editoração do Trabalho Intelectual nas Instituições de Ensino Superior Federais (Proed), que auxiliou sua estruturação nas novas instituições de ensino (BUFREM, 2015). O rápido fim do

28. Levantamento realizado a partir do catálogo elaborado para Bienal Internacional do Rio de Janeiro de 1987 – ano em que as editoras universitárias participaram do evento pela primeira vez.

programa – em 1988 – é, porém, um exemplo do modo como as políticas culturais são instáveis no país, impedindo “a implementação de projetos editoriais e de políticas editoriais consistentes em âmbito interinstitucional”, diz Bufrem (2015, p.441). Esse problema não ficou restrito ao período do Proed, pelo contrário, é contínuo e, para a autora, ainda pauta a atuação do cenário editorial nacional (BUFREM, 2015).

Assim, o perfil de uma editora universitária não pode ser traçado através de um conjunto fechado de características. “Há vários tipos, com objetivos e funções diferentes”, diz Franchetti (2012, s.p.). Um rápido acesso à página da Associação Brasileira de Editoras Universitárias (ABEU) nos apresenta editoras vinculadas a outras instituições de ensino que não as universidades, como faculdades e institutos, bem como a órgãos públicos um pouco mais genéricos. Essa classificação talvez seja relativa, principalmente, ao modo como a editora se insere no mercado. Como editoras organizadas em torno de Fundações são menos frequentes que aquelas vinculadas à operação interna das universidades, ao tratarmos da escolha de conteúdos para publicação, falaremos principalmente a partir dos casos de vínculo total a essa estrutura.

Ainda que não tenhamos uma definição específica para a operação das editoras universitárias, a distinção mais importante continua sendo aquela entre as funções das editoras comerciais – cujo funcionamento, privado, está ligado diretamente ao mercado, como vimos anteriormente – e aquelas das editoras universitárias: as obras universitárias não têm como premissa a obrigação de um retorno financeiro, sua publicação serve também – e talvez principalmente – como fomento à educação. O impacto acadêmico alcançado, que Franchetti (2018, p.20) entende como “o impacto da obra na consolidação, na expansão ou no aprimoramento de um determinado campo do saber” é, para as editoras universitárias, um valor com grau de importância superior ao do financeiro. Em uma entrevista cedida ao Jornal da Unicamp, o editor diz:

“O mais importante, no que diz respeito à relação entre editoras universitárias e mercado, dessa forma, não é o lugar que ocupam nele, e sim o lugar que elas ocupam e o mercado não ocupa: o de formar catálogos especializados, de retorno financeiro baixo ou de longo prazo, mas de relevante impacto científico e educacional” (FRANCHETTI, 2012, s.p.).

Livros acadêmicos possuem certas especificações: para que obtenham reconhecimento por instituições de regulação do ensino como a Capes, que tomaremos aqui como exemplo, as editoras universitárias devem seguir requisitos de avaliação como os da classificação Qualis para livros publicados com finalidades acadêmicas, controlando rigorosamente todas as etapas do processo através de seu conselho editorial, usualmente formado por um conjunto diverso de membros internos à universidade. Esse processo começa pela definição mesma do que é um livro; para a Capes (2016), o “produto impresso ou eletrônico, com ISBN, ficha catalográfica e mínimo de 50 páginas, publicado por editora pública ou privada, associação científica e/ou cultural, instituição de pesquisa ou órgão oficial”.

A qualidade do livro universitário é avaliada por indicadores distribuídos entre três quesitos, como especificado pela agência:

“O primeiro quesito refere-se às características formais da obra extraídas das informações prestadas pelos Programas sobre cada obra, ou extraídos dos dados bibliográficos enviados à CAPES. O segundo quesito engloba um conjunto de indicadores indiretos de qualidade decorrentes do exame da obra em si. O terceiro quesito envolve indicadores de avaliação direta de qualidade para as Áreas que, preferencialmente, mantiverem a leitura completa da obra como elemento do processo de avaliação” (CAPES, 2019).

Para a avaliação direta do livro, são tomados como indicadores a natureza do texto, que deve ser científica; o perfil de leitor esperado, estipulado através do nível de complexidade do tratamento dos assuntos pelos autores, e a origem da obra, que deve indicar a articulação de uma rede de produção de conhecimento. Assim, a escolha dos títulos e a formação dos catálogos das editoras envolve uma seleção rigorosa, usualmente realizada através da avaliação por pares, que garante um exame metucioso do conteúdo e informa a decisão do conselho editorial. Para Franchetti (2012, s.p.), “a aferição rigorosa da qualidade do que publicam” é uma característica particular de grandes editoras universitárias. “Num mundo de produtos abundantes, de crescimento enorme na oferta de títulos, essas editoras funcionam como filtros, [...] tudo o que publicam e chega às prateleiras das livrarias vêm com a marca da excelência acadêmica”.

A principal característica da produção a partir da universidade é, então, o modo como ela está marcada pela “facilidade de acesso a especialistas das diversas áreas

do conhecimento”, que possibilitam à editoras “fazer da excelência do material a ser publicado o critério primeiro para sua aceitação”, dizem Guedes e Pereira (2000, p.81). Sua presença e participação no processo editorial é importante também, porque o diálogo com professores especialistas em suas áreas informa a seleção de conteúdos a partir de diagnósticos das lacunas existentes. Assim,

“Por não visar ao retorno imediato, uma editora universitária pode contemplar de modo diferente a publicação de obras de um campo do saber já consolidado e de um campo do saber ainda em formação no país, assumindo os custos de fazer livros para leitores potenciais que só existirão a partir do momento em que um conjunto significativo de livros daquela área específica estiver disponível no mercado” (FRANCHETTI, 2018, pp.20-21).

A publicação de conteúdos Científicos, Técnicos e Profissionais conforma o principal nicho de trabalho das editoras universitárias, também conhecido pela sigla CTP. O tratamento rigoroso, nem dúvidas necessário e fundamental para atestar a qualidade do que entra no catálogo, por outro lado replica, muitas vezes, o modo como a própria universidade se compromete com o conhecimento de base científica moderna, operando de forma excludente e reiterando o lugar da crítica de Grada Kilomba (2015) quanto aos saberes considerados ou não possíveis a essas instituições de conhecimento, diante da multiplicidade epistêmica existente. Esse exclusivismo reforça o discurso científico como o único possível acerca de áreas distintas do saber.

 conjunto formado pelas editoras dos livros de Arquitetura e Urbanismo indicados como referência bibliográfica – em especial os mais frequentes – está localizado principalmente no estado de São Paulo, polo de produção cultural, econômica, e também editorial do país. Também encontramos muitas editoras do Rio de Janeiro, algumas de Belo Horizonte, Porto Alegre, Brasília, Salvador e demais capitais.

O editor Brad Haylock (2018, p.13), organizador de *Distributed*, um conjunto de textos de diferentes colaboradores acerca do tema da distribuição de conhecimento – especialmente de edições – entende que o poder das ideias de dar forma ao nosso mundo, ou o impacto sociopolítico do conhecimento, depende de sua circulação. Assim, “a distribuição do conhecimento é, então, um problema político, e um que é também inseparável dos aspectos práticos da disseminação”. No mesmo volume, Neil Cummings (2018, p.19) trata a distribuição como criação de vetores: “para um

recurso ser distribuído ele precisa ser um vetor. Tecnicamente, um vetor é qualquer valor, dada magnitude e direção. Vetores distribuem. Vetores transformam recursos comuns em valores, dão-lhes magnitude e direção”.

Para o mercado editorial, sabemos, a impressão de um título traz maior retorno financeiro quanto maior a quantidade de cópias vendidas. Assim, quitado o investimento para a produção do livro – que envolve a compra de direitos autorais, edição de texto, preparação de texto, projeto gráfico e diagramação, revisão ortográfica, impressão, entre outros –, todo o valor obtido com as vendas retorna para a editora em forma de lucro. Por essa razão, a produção de livros contempla financeiramente as editoras em detrimento de seus autores. Considerando que cada editora imprime seus títulos e os guarda na cidade onde está instalada, para que eles atinjam um público amplo é necessário um investimento considerável de trabalho e verbas na organização de sua distribuição: livrarias, representantes comerciais, distribuidoras, transportadoras, entre outros. Quanto maior a rede construída, maior público cada título poderá alcançar.

Para as editoras universitárias, a distribuição dos livros é um grande problema. Como nos conta Franchetti (2018, p.13) grande parte dessas editoras não é contemplada pelo circuito de distribuição comercial, por não conseguirem cumprir com requisitos básicos como a emissão de notas fiscais. Assim, os principais lugares de distribuição de seus conteúdos costumavam ser a Bienal e Feira do Livro, encontros presenciais entre as editoras em diferentes estados do Brasil (FACCHINI, 2020). Ainda na década de 1980, o Programa Inter-universitário para Distribuição do Livro (PIDL), organizou a troca de livros entre editoras universitárias, procurando lidar com a impossibilidade de venda para outros estabelecimentos. “Responsável pela instalação de uma grande parte das livrarias universitárias das IES federais (condição para participação no Programa)”, como reconhecem Guedes e Pereira (2000), o PIDL continua sendo um importante ponto de venda externa para editoras de pequeno e médio porte, que ainda não conseguem emitir os documentos fiscais (FRANCHETTI, 2018). Diante do cenário pandêmico, as editoras experimentaram modelos virtuais, oficializando um circuito de vendas online que até então continuava pouco expressivo.

Já as editoras privadas têm experiências de distribuição mais heterogêneas. As grandes editoras são responsáveis por monopolizar a presença em livrarias pelo Brasil, as médias editoras estão presentes em algumas cidades, enquanto pequenas

editoras dificilmente participam de uma rede complexa de distribuição intermunicipal/ interestadual. Tomando como exemplo a organização de vendas da Editora 34, paulistana: seus livros estão distribuídos por todo o território nacional, em uma rede de representantes, distribuidores e livrarias que contém, no total, 216 diferentes estabelecimentos (incluindo as livrarias universitárias), divididos da seguinte forma: Regiões Norte e Nordeste: 48; Região Centro-Oeste: 19; Região Sul: 53; Região Sudeste: 96 (EDITORA 34, c.2020). Além disso, contam também com livros em quatro livrarias virtuais e com distribuição no exterior do país.

Assim, como as grandes editoras e as editoras universitárias de maior porte se encontram em São Paulo, o conteúdo produzido no Estado encontra maior presença através das cidades do Brasil, criando um vetor de distribuição do conhecimento que parte sempre dele. Este lugar de produção circunscreve um ponto de vista que muitas vezes está implícito, como veremos no próximo capítulo.

Livro, um objeto da cultura ocidental

Uma das primeiras historiadoras a analisar a questão dos livros e da cultura do impresso no ocidente, a estadunidense Elisabeth Eisenstein, considerou a imprensa como um “instrumento de transformação cultural sem precedentes na história da sociedade ocidental, tendo dado origem a uma revolução nos meios de comunicação na Europa dos séculos XV a XVII” (BELO, 2013, p.23). Em continuidade com o pensamento do canadense Marshal McLuhan, para quem “a invenção de Gutenberg constituiu uma ruptura fundamental na história da cultura, dando origem a um novo modo de percepção, a do ‘homem tipográfico’”(BELO, 2013, p.24), Eisenstein entende que a imprensa foi responsável por uma ruptura cultural, definindo uma “cultura original, qualitativamente diferente da cultura manuscrita que existia anteriormente” (BELO, 2013, p.23). Para a autora, devemos entendê-la como meio tecnológico fundamental para a implantação do Humanismo, das Reformas religiosas e do pensamento científico moderno: a imprensa “multiplicou o número de textos em circulação, tornou-os mais baratos e acessíveis, permitiu a cada leitor ler mais obras e a cada obra chegar a mais leitores” (BELO, 2013, p.23).

O historiador Roger Chartier também entende que a invenção de Gutenberg resultou na cultura do impresso, porém não considera a existência de uma ruptura entre ela e a cultura do manuscrito, mas uma sucessão. Procurando desvelar os processos,

mais que eventos isolados, Chartier (2014, p.116) insere a técnica tipográfica na sociedade que se desenvolve com a modernidade, e a “cultura da impressão dentro do paradigma que governa a nova história das ciências”. Essa premissa dialoga com a proposta fundamental de Ariella Azoulay (2019), que nos convida a desaprender as datas, eventos e histórias do modo como foram imperialmente desenvolvidas – e divididas em disciplinas especializadas – e unificá-las, à procura de uma narrativa que seja ativamente crítica aos modos imperiais de existência. Nesse caso, o desenvolvimento da imprensa deve ser lido como uma das invenções possibilitadas pela configuração exploratória transcontinental que se instaura com a modernidade, e o homem tipográfico talvez seja o próprio homem moderno (também branco e europeu), mas aquele inserido no contexto de produção e consumo de livros²⁹.

O filósofo, escritor e liderança indígena Ailton Krenak (1999, p. 29), participando de um evento acadêmico ainda em 1999, diagnosticou: “Quase não existe literatura indígena publicada no Brasil. Até parece que a única língua no Brasil é o português e aquela escrita que existe é a escrita feita pelos brancos”. Alguns anos depois, o xamã yanomami Davi Kopenawa (2015, p.455) nos apresenta um profundo diagnóstico de nossa sociedade em seu livro *A queda do céu*, em meio ao qual diz que a edição de livros é uma das principais formas através da qual os brancos “estudam apenas seu próprio pensamento e, assim, só conhecem o que já está dentro deles mesmos”.

Autorizações e proibições podem ser “expressas” ou “implícitas”, mas “a proibição implícita é a mais poderosa”, segundo o escritor mexicano Octavio Paz (2017, p.13), pois “é o que ‘por sabido se cala’, aquilo a que se obedece automaticamente e sem refletir”. Através da pesquisa *Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro*, coordenada pela professora Regina Dalcastagnè (2018), temos mais uma vez uma amostra daquilo que, neste ponto, já parece óbvio: o levantamento de dados aponta para uma recorrência de autores homens, brancos, de classe média e nascidos principalmente no eixo Rio-São Paulo na composição dos catálogos literários de editoras brasileiras.

Para além da publicação em si, é importante notarmos que os livros inserem seus autores (ao mesmo tempo em que são inseridos) em um circuito de visibilidades: eventos de lançamento, publicidades, divulgação nas redes sociais, resenhas em colunas de jornais e revistas, presença física nas livrarias e também em diversas lojas online, divulgação por influenciadores... O consumo dessas formas de divulgação desempenha, sem dúvidas, um importante papel educativo para o público amplo, em especial àqueles que não estão inseridos em um

29. São sempre homens. Também podemos lembrar, aqui, do Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci, e o próprio Modulor, imaginado por Le Corbusier.

circuito editorial, e nem estão a par do modo como se dão essas seleções. Segundo Dalcastagnè (2018, s.p.), ao escolherem seus autores, as editoras “estão dizendo ao leitor o que é considerado literatura e quem pode ser chamado de escritor no Brasil. A presença dentro das livrarias e dos jornais é um carimbo do que é considerado literatura: se você quiser ser escritor, tem que se parecer com *isso*.”

Essa não é, porém, uma condição estática, e se altera constantemente diante do público, em especial atualmente – nos últimos cinco ou dez anos – quando esse incômodo, que para muita gente sempre existiu, começou a ser adereçado por editoras de maior porte. Ainda assim, não podemos deixar de considerar esta como uma importante força atuando sobre os autores – tanto literalmente, enquanto obstáculo para publicação, quanto também de modo simbólico, tratando o trabalho de quem consegue driblar essas barreiras de forma estigmatizada, essencialista.

Uma quantidade enorme de pessoas considerada “fora” de possibilidade, ainda mais quando a população brasileira é, em sua maior parte, formada por esses *outros* – negros e negras, indígenas, imigrantes, mulheres, queers – que tiveram de lutar muito para serem vistos como autores. “No mundo moderno, o sistema de autorizações e proibições implícitas exerce sua influência sobre os autores por meio dos leitores. Um autor não lido é vítima da pior censura: a indiferença” (PAZ, 2017, p.14). A seguir, dois exemplos de como isso se manifestou no mercado editorial de arquitetura.

Marcel Gautherot é um dos mais conhecidos fotógrafos da arquitetura moderna brasileira. O francês, que chegou a estudar arquitetura e decoração de interiores na Escola Nacional Superior de Artes Decorativas de Paris sem obter um diploma, desembarcou no Rio de Janeiro em 1940 como fotógrafo. Influenciado por sua experiência de trabalho no Museu do Homem de Paris, praticava uma fotografia de base antropológica atenta “aos detalhes da vida social observada, às instruções da pesquisa etnográfica”, como escreve Lygia Segala (2010, p.77). Trabalhando sem contrato de exclusividade, viajou por diversas regiões do país, em trajetos “com tempos e extensões particulares, paradas negociadas, [...] em função de encomendas recebidas, de serviços fotográficos arranjados durante percursos de viagem ou ainda de projetos pessoais do fotógrafo, desenvolvidos por conta própria” (SEGALA, 2010, p.77).

Heloisa Espada (2014), artista visual e curadora do Instituto Moreira Salles (IMS) nos conta que trabalhando “sob encomenda”, Gautherot produziu imagens

regularmente para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), dirigido por Rodrigo de Mello Franco, registrando o recém-conceitualizado patrimônio brasileiro, bem como para a Comissão Nacional de Folclore, para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e para empresas particulares, como a Sul América, companhia de seguros. O instituto possui, atualmente, as fotografias produzidas entre os anos 1930 e 1970 pelo francês, um conjunto de 25.000 negativos.

Ao fotografar o complexo da Pampulha nos anos 1940, Gautherot inicia uma colaboração de longa data com Oscar Niemeyer. Comissionado pelo arquiteto e também pela Novacap, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital – da qual Niemeyer também era membro –, o fotógrafo realizou, entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960, com sua câmera, diversas viagens a Brasília, comissionado para registrar a construção, os monumentos e os primeiros anos da cidade, produzindo, segundo Heloisa Espada (2014, p.82), cerca de 3.500 negativos:

“Gautherot fotografou o aeroporto, o palácio da Alvorada, o Brasília Palace Hotel, o Catetinho e diversas vistas aéreas mostrando o início das obras do eixo monumental. O Congresso Nacional, a Esplanada dos Ministérios, a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, a praça dos Três Poderes, o Palácio do Planalto, o Supremo Tribunal Federal, o Teatro Nacional Cláudio Santoro e a Universidade de Brasília foram registrados durante a construção e depois de prontos. Produziu uma longa série sobre o canteiro de obras e outra menor, com cerca de 70 imagens, sobre os acampamentos conhecidos como Sacolândia, onde famílias de operários viviam em barracos feitos com sacos de cimento vazio. Há alguns poucos registros da festa de inauguração e séries sobre as superquadras, o palácio do Itamaraty e o Palácio da Justiça”.

Enquanto a Brasília de Juscelino Kubitschek, Lucio Costa e Oscar Niemeyer era construída narrativamente como a capital de uma nação que se desenvolvia rapidamente, na prática, não houve um momento sequer no qual a regra diferencial não estivesse posta. Tomava forma uma cidade que serviria apenas aos importantes homens da nação, onde não caberiam, de modo algum, aqueles que, em um movimento de migração em escala nacional, se dirigiam a tal centro “vazio” do país para construí-lo. Esse descompasso inicialmente provisório não termina ao final de sua construção.

Quando chegavam a Brasília, homens jovens, solteiros e saudáveis, empregados pela Novacap, se instalavam em alojamentos na chamada Candangolândia. Mas a

promessa de emprego garantido e condições mínimas de vida fez, da cidade que viria, o lugar escolhido por um grande número de outros migrantes, como as famílias que fugiam da seca que atingiu a região Nordeste no ano de 1958. Grande parte dessas pessoas (e seus arranjos familiares) não cabiam no modelo de habitação em alojamentos, nem conseguiam pagar o valor dos aluguéis na região e, por isso, parte dos trabalhadores começa a construir suas próprias moradias ao redor do Plano Piloto, como nos conta Heloisa Espada (2014, p.101), ocupando áreas irregulares.

Paralelamente aos registros das obras oficiais no Plano Piloto, seu movimento pela cidade em construção levou Gautherot à Vila Amaury, ou Sacolândia, como é popularmente conhecida, um assentamento produzido a partir de sacos de cimento vazios e outros restos das obras que cobriam o espaço, sobre o qual produziu um conjunto de aproximadamente 70 fotografias. Alternando registros tipicamente arquitetônicos – com enquadramentos frontais e sem a presença humana – e fotografias que mostram os moradores em suas atividades cotidianas, as fotos de Gautherot registram a vida na Sacolândia com a crueza de quem se propõe a criar documentos para a posteridade.

Podemos ver que, ainda que seu foco se direcionasse ao percurso arquitetônico moderno, uma parte significativa das imagens capturadas por Gautherot não veio de encomendas institucionais, mas de seu interesse e engajamento com as diversas culturas brasileiras, como nos conta Espada (2014, p.82), que levava-o a embarcar nessas “digressões fotográficas”, buscando o que estava ao seu redor, olhando para o lado, e extrapolando suas comissões.

Gautherot concedeu uma entrevista a Lygia Segala no Rio de Janeiro, no ano de 1989, na qual contou que pretendia fazer um fotolivro com seus registros da Sacolândia: “eu quis ir muito longe, eu quis mostrar as favelas, as cidades-satélites. Teriam a possibilidade de fazer um livro sobre Brasília com isso [...] recusaram por que era muito feio”³⁰. A vontade de editar as fotografias de Sacolândia não foi levada à frente, porque, segundo Gautherot, não houve editores interessados no projeto à época, pelo contrário, as fotografias de arquitetura que despertavam interesse editorial e arquivístico eram aquelas que documentavam o moderno.

O trabalho de Gautherot em Brasília integrou, ao longo dos anos, publicações nacionais e internacionais, em especial a *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, sob a direção de Oscar Niemeyer e com a qual o fotógrafo colaborava periodicamente. As fotografias também integraram reportagens

30. Trecho tirado da resenha do catálogo *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo* de Heliana Angotti-Salgueiro, escrita por Ana Maria Mauad (2008, p.272). A entrevista não foi publicada na íntegra, e não está disponível na internet.



Livro com registros da Sacolândia
por Marcel Gautherot; não publicado.

em revistas internacionais, como as norte-americanas *The Architectural Forum* e *Arts & Architecture*, as francesas *Aujourd'hui Art et Architecture* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*, diversos livros e exposições, entre as quais se destaca uma série promovida pelo Ministério das Relações Exteriores em outros países que procurava, gradualmente, historicizar a construção da nova capital, como conta Espada (2014, p.97).

Se hoje é especialmente difícil para arquitetos imaginarem Brasília sem lembrar das imagens de Gautherot, devemos nos atentar à importância de sua divulgação na construção da percepção não só de Brasília, mas da arquitetura moderna brasileira de forma mais ampla. As fotografias que receberam esta ampla divulgação são, para Heloisa Espada (2012, p.166) aquelas que possuem “um sentido edificante característico de uma parcela significativa da fotografia moderna”. Imagens que conformariam não apenas uma história da arquitetura, mas também, e talvez principalmente, um novo capítulo da história do Brasil. Por outro lado, “as grandes áreas de sombra de suas fotos de Brasília comprometem essa positividade, sobretudo [...] em fotos que não foram divulgadas nos contextos das revistas de arquitetura e exposições”, condenando-o a ser, por muito tempo, reconhecido através de seu olhar para o moderno, enquanto suas fotografias antropológicas, que se atentavam a uma faceta do país menos ou pouco presente nas narrativas oficiais, ficariam guardadas em gavetas.

Essa seleção, ou curadoria exercida sobre as imagens produzidas por Gautherot foi parte fundamental da produção de discurso e narrativa sobre a nova capital do país: tanto a super-exposição de imagens dotadas de sentido edificante quanto a supressão das imagens outras, de uma Brasília que extrapola o discurso oficial. Ainda em 1959, sob ordens de Juscelino Kubitschek, a Sacolândia torna-se lago Paranoá, uma barragem inserida no curso do Rio Paranoá que inundou toda a região. O evento de fechamento da barragem contou com a presença de uma enorme multidão, como conta o jornal *Correio Brasiliense* (2019), em uma matéria de comemoração dos 60 anos do lago. Os moradores – cerca de 100 famílias – foram transferidos para outras regiões, em um processo, que como disse recentemente Paulo Tavares (2021a), continua até hoje marcando profundamente a relação entre a arquitetura e gestão pública brasileiras.

Apenas recentemente os registros da Sacolândia vieram a público, como nos conta Heloisa Espada (2014, p.103) “em edições recentes que redimensionaram as leituras sobre a atuação de Gautherot na nova capital”. Para a curadora, “sua coleção de 3.500 fotografias sobre o assunto permanece como um material sujeito a

releituras e re-significações”, capaz de nos mostrar que a Sacolândia e as outras ocupações são Brasília tanto quanto o Plano Piloto ou os edifícios de Niemeyer, ainda que o discurso oficial não as reconheça como tal.

Nascida na cidade de Sacramento em 1914, a escritora mineira Carolina Maria de Jesus deslocou-se por muito tempo pelo interior de Minas Gerais e de São Paulo, em companhia de sua mãe, na busca de um lugar onde pudesse trabalhar e viver dignamente, como nos conta Gabriela Pereira (2019). É apenas em 1930 que Carolina se assenta de forma duradoura na promissora São Paulo, que no início do século passado já se adorna com uma imagem de cidade do progresso, onde vai morar até quase o final de sua vida. Diferentemente do que esperava, Carolina experimenta uma vida às margens, na periferia, compartilhando o dia-a-dia com a população também pobre que chamava de vizinhança na favela do Canindé.

Catadora de papel, Carolina pôde vivenciar a cidade na medida de seu movimento, que acompanhava suas vontades e ditava seus caminhos. Entre uma volta e outra escrevia seus diários, dos quais alguns recortes compõem *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, seu primeiro livro, publicado ainda em 1960. Por meio dele conhecemos mais de suas andanças:

“Quando eu vou na cidade tenho a impressão que estou no paraíso. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com suas úlceras. As favelas” (JESUS, 2014, p.85).

Ainda que não fosse recomendável, como lhe aconselhou certo dia um sapateiro³¹, Carolina escrevia sobre a realidade, sobre as experiências que vivia na cidade, que lhe era usualmente pouco generosa, como escreve Gabriela Pereira (2019). Aqui temos um exemplo: “No sexto andar o senhor que penetrou no elevador olhou-me com repugnância. Já estou familiarizada com estes olhares. Não entristeço” (JESUS, 2014, p.111). Acostumada a driblar estes tratamentos, é na escrita de “Uma narradora imprevista, de um lugar improvável, cujo discurso soa estranho” que Carolina rasura a cidade, como escreve Gabriela (2019, p.25), provocando “um deslocamento no enunciante e nos enunciados sobre o urbano produzidos até então”.

31. “Um sapateiro perguntou-me se o meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever a realidade” (JESUS, 2014, p.108).

E assim, insistindo em afirmar quem era, sem medo de escrever sua realidade no papel – e mais, fazendo dos cadernos os seus cúmplices –, Carolina vai tecendo, aos poucos, uma antropologia reversa (como propôs Roy Wagner) da vida na metrópole do Brasil de Juscelino Kubitschek. Através dos olhos e da escrita de Carolina, porém, o que vemos é que esse progresso não era para todos: “Eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (2014, p.32).

Carolina escreveu durante a maior parte de sua vida, produzindo também diversas outras tipologias literárias que ainda hoje carecem de um olhar mais atento. Pobre, mulher e negra, viveu sujeita às estruturas excludentes as quais sustentam o Brasil dominante, expressas também nas barreiras enfrentadas para entrar no mercado editorial – que Hélio Menezes (2021, s.p.) atualmente nomeia como “racismo editorial e literário”. Sobre isso, a autora fala abertamente em *Quarto de despejo*, em meio a uma conversa:

“– Pois é, Toninho, os editores do Brasil não imprime o que escrevo porque sou pobre e não tenho dinheiro para pagar. Por isso eu vou enviar o meu livro para os Estados Unidos” (Jesus, 2014, p.133). “Fui no Correio retirar os cadernos que retornaram dos Estados Unidos. (...) Cheguei na favela. Triste como se tivessem mutilado os meus membros. O *The Reader Digest* devolvia os originais. A pior bofetada para quem escreve é a devolução de sua obra” (JESUS, 2014, p.154).

A publicação de seu primeiro livro veio através do jornalista Audálio Dantas, na época repórter da *Folha da Manhã* e da revista *O Cruzeiro*, quem conheceu em 1958 e a quem cedeu acesso aos seus manuscritos. Como condição para sua publicação, Audálio empreendeu um rigoroso processo de edição, a partir de acréscimos, substituições e supressões, como nos conta Elzira Perpétua (2011), que em sua pesquisa de doutorado em Estudos Literários estudou a gênese, tradução e recepção de *Quarto de despejo*.

O jornalista comenta esse processo no prefácio escrito para o livro de Carolina, indicando que o fez para evitar que “a repetição da rotina favelada” fosse “exaustiva” ao leitor (DANTAS, 2014, p.03). Perpétua (2011, pp.64-66) diz, porém, que as supressões eliminavam também traços eruditos da linguagem de Carolina, substituindo-os pelo linguajar comum, de modo a adequar sua imagem à sua condição social. O mesmo ocorre com os cortes, que suprimem não apenas os atos repetitivos

do cotidiano, mas também, e principalmente, suas digressões: a “riqueza discursiva de observações lúcidas, carregadas de violência, humor, amargura, revolta ou resignação”, bem como “a maior parte das observações que apontam o posicionamento político de Carolina e que acompanham seus comentários sobre os acontecimentos locais, nacionais e internacionais”. Assim, Audálio transforma a personagem e seu texto em “um ato intencionalmente predeterminado de conferir à publicação um valor de representação coletiva e não particular da miséria e do abandono do favelado”.

Para Gabriela Pereira (2019, p.25), que em sua pesquisa de doutorado problematiza a cidade a partir das obras de Carolina, a escritora consegue reverter “a expropriação de sua existência”, recuperar “sua condição de cidadania”, e trazer “para o visível não só o território da favela, mas [...] inesperadas – e por isso incômodas – ideias de cidade, portanto, de sociedade”. Através da forma como a escrita de Carolina foi tratada não só pelo mercado editorial, mas também pelo público, reiteramos nosso entendimento, agora também junto a Pereira (2019, p.24), de que “embora a cidade seja concebida discursivamente por múltiplos agentes, essa construção se dá de forma assimétrica e hegemônica, pautada na ‘legitimação’ de determinados saberes e narradores autorizados a delimitar, marginalizar, deslegitimar e subjugar narrativas, territórios e sujeitos que não ocupem lugares privilegiados na hierarquia social”.

Devemos aqui lembrar os tipos de conteúdo veiculados na imprensa de arquitetura à época: em 1960 também se inaugurava Brasília, havia um *boom* na produção de revistas de arquitetura e “arquitetura moderna brasileira” era um termo conhecido em escala mundial. A publicação de Carolina, neste meio, foi um agente menos de questionamento daquele prometido progresso que de invalidação de seu próprio modo de vida, avesso ao que se prometia nos discursos oficiais. Como nos conta Pereira (2019, p.34), a publicação serviu inclusive como referência na elaboração e execução do primeiro Plano de Desfavelamento organizado pela prefeitura de São Paulo, do qual a favela do Canindé foi alvo: “Todos os moradores da favela do Canindé foram removidos, pulverizados, sobretudo, nas bordas da cidade, e mesmo para além delas”. Outro exemplo de como os livros são também ferramentas imperiais, neste caso, utilizados como razão ou justificativa para a destruição do modo de vida de todos no Canindé, como citado na publicação do Plano:

O impacto causado pela publicação do já famoso ‘Quarto de Despejo’, de Carolina Maria de Jesus, a extinção da Favela do Canindé pela Prefeitura, através



Impressões de Carolina Maria de Jesus
sobre as cidades; livro não publicado.

dum plano pelo qual 60% dos seus moradores adquiriram casa própria, a ampla divulgação e interpretação dos problemas que vem sendo dada pelo Movimento Universitário de Desfavelamento (MDU) marcaram o despertar da cidade de São Paulo para esse grave problema humano e social – a favela (SÃO PAULO, 1962, p.03, *apud* PEREIRA, 2019, p.34).

Sabemos bem o que significa o despertar do poder público para “o problema” das favelas. A falta de credibilidade dos relatos de Carolina enquanto escritora à época, quando vista hoje, nos ajuda a tensionar as questões por ela postas então, reconhecendo como impossível o estabelecimento de um diálogo quando as vozes de quem se encontra às margens não estão integradas (PEREIRA, 2019, p.35). Tivesse outra recepção pelo público, a obra de Carolina conseguiria informar, melhor que a maioria dos arquitetos, modos de solucionar os verdadeiros problemas em torno da moradia.

Modos de subverter: outros circuitos culturais, outros cânones

“Instituições não podem impedir o que não podem imaginar”. Com essa frase de abertura, a publicação *Faça ou Faça você mesmo*, organizada pela editora par(ent)esis e distribuída sob uma licença *creative commons*, propõe ao leitor que não espere suas ideias serem validadas por outros para torná-las públicas. Como incentivo, apresenta uma coleção de iniciativas de autores de diferentes lugares, tempos históricos, situações financeiras e contextos sociais que, sem financiamento de editoras, trouxeram ao mundo suas publicações de outras maneiras, em especial através da autopublicação. O interessante, para além da variedade de desfechos (exitosos ou não muito) para os livros, é que frequentemente o conteúdo das publicações obteve reconhecimento posterior, recebendo prêmios variados que incluem o Nobel de literatura, títulos como “obra fundamental da vanguarda”, “um dos maiores romances do século XX”, entre outros.

Como exemplo, o brasileiro Lima Barreto:

“Nascido exatos sete anos antes da abolição da escravatura no Brasil, o escritor Lima Barreto, descendente de africanos escravizados e de europeus, lançou *Triste fim de Policarpo Quaresma* primeiramente em formato de folhetim, dividido em 52 fascículos publicados na edição vespertina do *Jornal do Commercio*, entre agosto e outubro de 1911. Apesar do sucesso no folhetim, *Policarpo*

Quaresma virou livro no final de 1915, numa edição cujos custos, 442 mil-réis, foram pagos pelo próprio escritor (tendo que emprestar de amigos boa parte do valor). Considerado hoje um dos mais importantes romances da literatura brasileira, foi a única edição em livro publicada enquanto Lima estava vivo” (MELIM *et al*, 2018, p.15).

O mesmo ocorre, atualmente, com a obra de Carolina Maria de Jesus, vítima da “resistência do mercado editorial brasileiro na promoção de uma literatura produzida por negros, sobretudo mulheres” (PEREIRA, 2019, p.51). Enquanto escrevia sua pesquisa, concluída no ano de 2015, Pereira (2019, p.55) ainda experimentou um cenário no qual pouco se falava sobre a autora: “Sobre as obras publicadas por Carolina, verificamos que existe dificuldade em encontrá-las nos dias atuais. Muitas estão esgotadas há décadas e não aparenta haver interesse em sua reedição por parte das grandes editoras”. Hoje, seis anos depois, a obra da escritora integra um novo circuito. Não apenas *Quarto de Despejo*, mas também outros de seus títulos receberam edições, foram tema de seminários, exposições e debates, e Carolina tornou-se Doutora Honoris Causa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (CAROLINA...,2021).

O curador Hélio Menezes, em uma palestra proferida para a Universidade de Yale, procurou elaborar possíveis modos de lidar com a potência de Carolina atualmente, sessenta anos após a publicação de *Quarto de despejo*. Menezes (2021, s.p.) fala sobre a forma como “Carolina insere dentro da textualidade literária brasileira lugares de enunciação que lhe eram até então inéditos”, driblando não só o racismo editorial, “mas também o racismo da própria classe literária”. Enxergando, na companhia de Conceição Evaristo, o modo como a escritora funda uma nova tradição na literatura brasileira, Menezes (2021, s.p.) diz: “Tenho para mim que Carolina não só ressignifica a ideia de cânone como ela [...] alarga a noção de cânone, e obriga a utilizarmos [...] a expressão ‘cânone’ no plural”.

nifica a ideia de cânone como ela [...] alarga a noção de cânone, e obriga a utilizarmos [...] a expressão ‘cânone’ no plural”.

A afirmação de que Carolina funda um novo cânone, ou amplifica a ideia de cânone literário está baseada em alguns vestígios encontrados através da obra da autora, em especial o protagonismo dado aos aspectos da vida à margem³². “*Quarto de Despejo* obriga o sistema literário brasileiro como um todo, seja dos literatos, seja dos consumidores, seja dos críticos, seja do mercado editorial, a rever as suas fundações, a rever

32. O curador destaca uma frase do diário de Carolina: “O nosso mundo é a margem”. Podemos ver exemplos disso na forma como Carolina trabalha personagens “pobres, negros, periféricos”, que à parte da obra de Lima Barreto, não são muito frequentes na literatura brasileira até então; no cenário em se que passam seus escritos, a favela do Canindé, as ruas e a periferia da cidade; e no modo como a autora amarra, em suas observações cotidianas, reflexões sobre a situação do país (MENEZES, 2021).

as suas fundamentações. Carolina é aquela que vai, me parece, não só elaborar um contra-cânone, não só um contra-discurso, mas requisitar a ideia de cânone para aquele tipo de escrita que está sendo desenvolvido de maneira absolutamente inaugural” (MENEZES, 2021).

Pluralizar o cânone, ao invés de simplesmente negá-lo, parece ser um modo de enfrentamento potencial, que nos permite “alargar o seu sentido, de modo a entender e qualificar outros cânones literários” (MENEZES, 2021) que não os habituais.

A Literatura não está confinada ao seu tempo, assim como não estão as demais produções culturais: as artes, o cinema, a música, etc. Para Octavio Paz (2017, p.15), qualquer obra vai estar sempre relacionada a outras, sejam do passado ou do presente, assim como estabelecerá uma relação específica com seus leitores: uma obra que sobrevive ao tempo, como é o caso da obra de Carolina, vai ser lida por pessoas distintas, “que lhe impõem outros sistemas de leitura e interpretação”. Segundo Paz (2017, p.15), “Os leitores terríveis desaparecem e em seu lugar surgem outras gerações, cada uma dona de uma interpretação distinta. [...] Interpretações que são, na verdade, ressurreições: sem elas não haveria obra. A obra ultrapassa sua história só para se inserir em outra história”.

Essa abordagem trans-temporal, nos permite, com Azoulay (2019, p.XV), considerar certa possibilidade de rebobinar o tempo, abortando o futuro de violências que aconteceram no passado. A autora propõe o retorno a momentos decisivos de violência na história, e o seu desfazimento, ou seja, a dissolução das consequências desses gestos, o que hoje possibilitaria novas configurações em diferentes escalas. Pereira (2019, p.51), em sua pesquisa, escreveu: “Há de se pensar o quanto de narrativas se perderam, e ainda se perdem, por não encontrarem espaços e meios para circular. Negar o espaço de fala, da possibilidade de se inscrever no mundo, é uma forma de negar também a apropriação da história e relegar um mundo de gente ao esquecimento”. Pensar em formas de se contrapor, hoje, à violência exercida sobre a obra desses tantos e tantas autorxs, no passado, nos permite recuperar vozes que à época de escrita não foram selecionados por uma indústria literária “miope”, como escrevem Melim *et al* (2018). Esse gesto não se restringe, porém, apenas ao campo da literatura, mas compõe um circuito cultural amplo em torno de narrativas expressas em diferentes meios, que podem igualmente confrontar verdades estabelecidas no passado.

Felizmente, podemos então dizer que o cenário editorial tão hostil à Carolina Maria de Jesus já foi bastante relativizado: “os narradores das periferias multiplicaram-se, estão aos milhares. Conectados, ainda que nem sempre articulados, proferem discursos polifônicos, dispostos a disputar espaços, narrativas e a se afirmarem política e afetivamente no embate pela cidade” (PEREIRA, 2019, p.36). Isso não significa que as barreiras deixaram de existir, elas continuam lá, mas sua existência já não determina tanto o rumo das coisas como determinava nos anos 1960.

Se as grandes editoras comerciais ainda possuem diversos filtros que impedem a publicação de uma variedade de conteúdos, existem, por outro lado, formas também diversas de relativizar essa produção. Muitas são as formas possíveis de se escavar essas histórias, ou mesmo de produzir outras, fugindo à lógica determinante do mercado editorial – e principalmente da dependência que ela cria, no conteúdo, de ser rentável –, formas de ativar produções culturais do passado que podem ter diferentes relações com o hoje. Enquanto a impressão em larga escala se caracteriza também por uma distribuição de maior alcance geográfico, aquela de menor escala, mais regional que nacional, talvez não atinge um público tão grande, mas não deixa de ser uma ferramenta para relativizar os discursos do circuito hegemônico.

No capítulo seguinte, apresentamos alguns exercícios de deslocamento do lugar canônico construído, com o tempo, para o conteúdo dos livros de arquitetura brasileira mais indicados como referência.

Livros não publicados (2021)

Fabulações acerca de outras arquiteturas possíveis; outras realidades que poderiam ter se instaurado a partir de disparadores impressos. Projeto imaginativo para expansão do conceito de Arquitetura comumente aceito e mais utilizado.



CONSTRUÇÃO BRASILEIRA

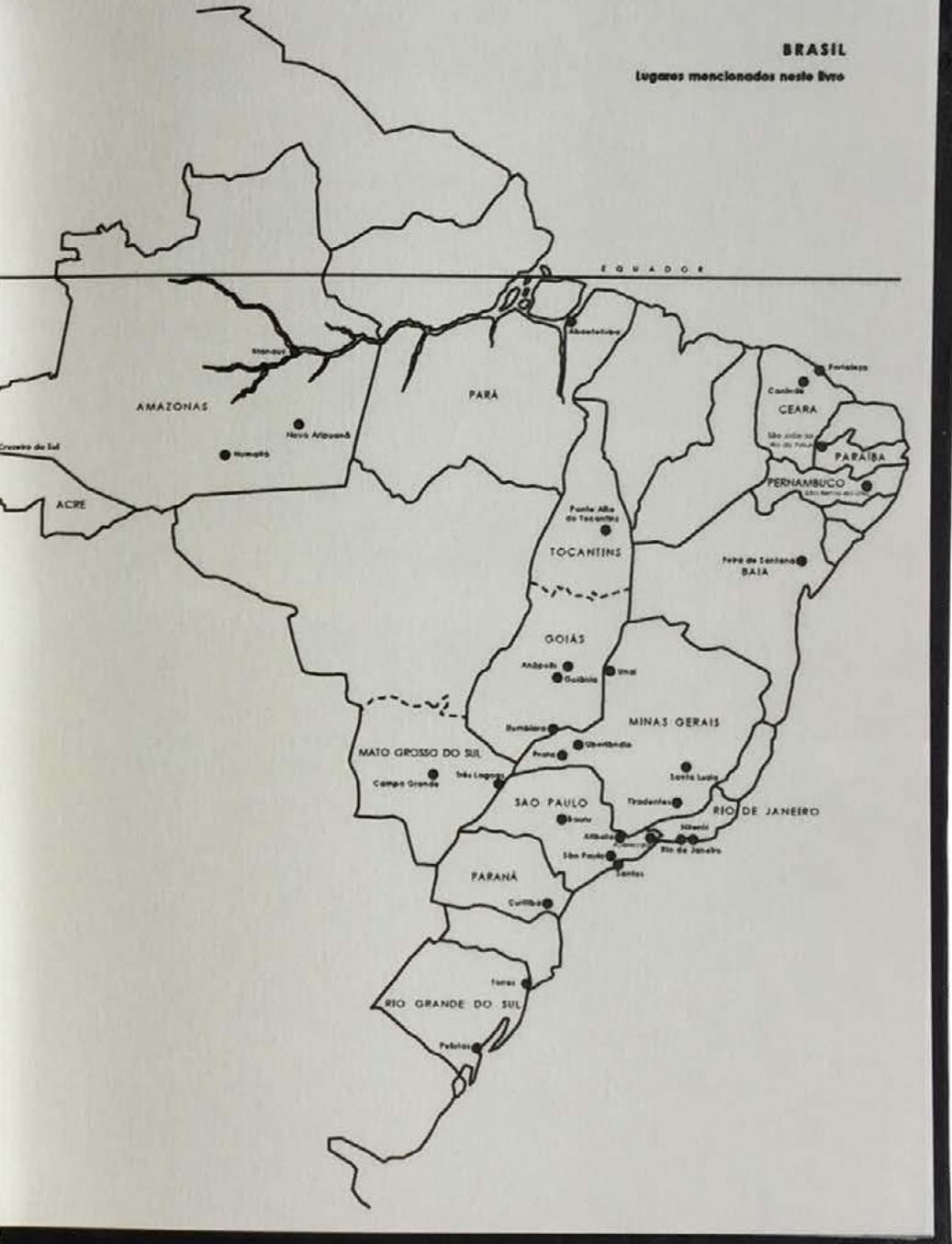
ARQUITETURA MODERNA E ANTIGA 1958 - *

POR TALLES LOPES

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE GOIÁS, 2018

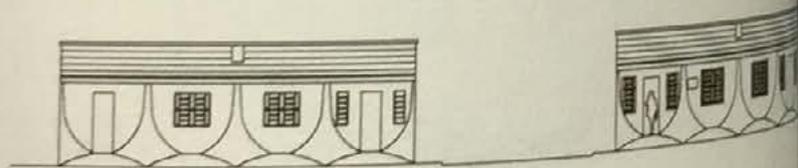
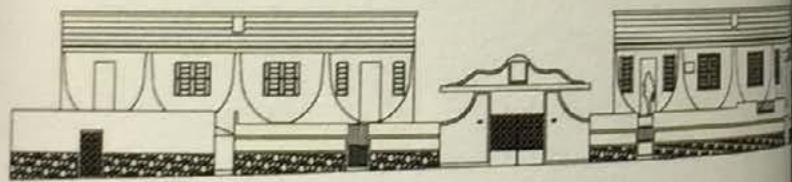
BRASIL

Lugares mencionados neste livro





Campo Grande, Rio de Janeiro - RJ.





modos de ler



Talles Lopes
Construção Brasileira (2018)
páginas 168-174

Um livro preto, com encadernação clássica em capa dura e muitas páginas. Gravados em dourado na capa, 36 desenhos variados que, pela lombada, descobrimos se tratarem de fragmentos arquitetônicos. *Construção Brasileira: Arquitetura moderna e antiga*, título do trabalho e do livro, automaticamente traz a lembrança do homônimo *Brazil Builds*, catálogo e exposição da arquitetura moderna brasileira realizados pelo MoMA em 1943.

A partir de uma deriva realizada online, o artista e arquiteto Talles Lopes organizou um conjunto de fotografias – principalmente capturas da ferramenta de visualização *Google Street View* – de casas populares em que podemos ver uma solução estrutural desenhada por Oscar Niemeyer para as colunas do Palácio da Alvorada, de Brasília. Ela foi utilizada livremente nas fachadas dessas construções realizadas à parte da atuação de arquitetos e engenheiros, em cidades de todas as regiões do Brasil.

A proporção internacional que tomou o projeto, a construção e a inauguração da cidade-capital, evento que adquiriu enorme permeabilidade para além do campo da Arquitetura, popularizou não apenas o discurso do moderno, mas também seu imagético. As colunas do Palácio da Alvorada, uma das estruturas características desse complexo, tornam-se – “apesar do papel estrutural secundário” (LOPES; LODDI, 2020, p.218) – símbolo da flexibilização do espaço, materialização do ideário moderno e desenvolvimentista, que com a nova cidade alçava a nação também a um novo patamar do progresso. A recepção da nova arquitetura e desse conjunto de ideias assume diferentes formas, mais ou menos relevantes para o campo, entre as quais torna-se frequente a “apropriação, revisão e replicação de elementos formais da arquitetura da capital em construções por todo país”, como percebem Talles Lopes e a arquiteta Laila Loddi (2020, p.217).

A apropriação da solução construtiva característica de Brasília assume formas variadas, entre as quais o artista levantou um conjunto de 46 construções, distribuídas por 14 estados. Nessas casas, a fachada moderna convive com um interior tradicional, apresentando um contraste com o projeto totalizante de cidade destinado à capital:

“ambas deflagram a produção arquitetônica como produção de narrativa; a primeira como epopeia do estado-nação, a segunda como reinvenção da primeira, na medida em que reelabora a narrativa oficial a partir do campo das subjetividades estabelecido na produção de não-arquitetos” (LOPES; LODDI, 2020, p.219).

O levantamento realizado pelo artista é uma proposta de pensar o espaço a partir de sujeitos que não protagonizam suas representações hegemônicas, aqueles excluídos pelo discurso da modernidade, mas que dele se apropriam (e nele se incluem), ressignificando suas narrativas e a elas agregando camadas não previstas pelos arquitetos (LOPES, 2020, s.p.). Aproximando o discurso arquitetônico ao discurso construído como identidade nacional, a coleção de registros apresentada fornece exemplos de sua dupla subversão, que nega a universalidade da identidade nacional a partir de uma prática construtiva própria. Essa ideia assume diferentes formas em cada lugar onde está, como diz Lopes (2020, s.p.), e sua catalogação em formato impresso é também um convite à expansão da própria interpretação dos conceitos de centro e periferia no país.

Construção Brasileira: Arquitetura moderna e antiga articula, ao evocar a exposição e o catálogo de *Brazil Builds*, o componente moderno e a arquitetura popular, ambos pertencentes ao tempo presente – o que também nos indica a fonte das imagens, recolhidas na internet. Nessa catalogação, Lopes não é o fotógrafo, papel desempenhado principalmente pelo carro do *Google Street View*, mas o editor que seleciona, entre o conjunto de imagens disponíveis para uma mesma rua que, a seu ver, mais se aproxima ao registro arquitetônico.

O livro revela contextos pouco usuais às fotografias de arquitetura, como a interferência de eventos, plantas, puxadinhos, pixo, pessoas, ciclistas, carros, mobiliário não moderno e fiação, delimitadas por enquadramentos improváveis. Ruídos que afastam essa arquitetura daquela de Brasília, e a aproximam da população brasileira: “O resultado é o vislumbre de uma paisagem cotidiana construída na periferia do pensamento moderno” (LOPES, c.2021).

Materializando esse conjunto de imagens, junto a um mapa, em um livro com design e dimensões próximos aos manuais – e idêntico ao *Brazil Builds – Construção Brasileira* expande a noção tradicional de livro de arquitetura, enquanto diminui a distância existente entre seus conteúdos e a dimensão cotidiana de nossa vida. Em um momento em que essas narrativas hegemônicas na arquitetura são insuficientes, o trabalho de Lopes nos apresenta possibilidades de interação com aquelas arquiteturas deixadas de lado, uma das formas de tornar impossível a arquitetura em seu lugar oficial. *Construção Brasileira*, edição ainda em tiragem única, integrou a 12ª Bienal de Arquitetura de São Paulo, *Todo Dia*, em 2019.

 Os três livros de arquitetura brasileira mais indicados como referência bibliográfica no levantamento apresentado no segundo capítulo foram selecionados como fios condutores para discussões importantes no contexto da produção, reprodução e do ensino de História da Arquitetura no Brasil. Vamos nos ater a *Quadro da Arquitetura no Brasil* (1970), de Nestor Goulart; *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1981), de Yves Bruand e *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* (1999) de Hugo Segawa.

Publicados no período de solidificação da universidade e dos cursos de pós-graduação no país, como vimos, esses livros representam três momentos da gradual transição do discurso da arquitetura, que passa das publicações periódicas para conteúdos de caráter mais acadêmico. Seus autores, quando publicados, já eram reconhecidos como autoridades na discussão da arquitetura, mantendo uma relação de proximidade com o debate público da disciplina, seja a partir de sua própria escrita em revistas e jornais, seja utilizando-os como uma de suas fontes principais para pesquisa, o que já nos adianta que se apoiam em referências certamente restritas, apesar de os três livros indicarem em seus títulos uma abordagem do Brasil, de modo amplo.

Além de utilizarem como fonte de pesquisa o material produzido pela imprensa, os autores também recorrem às narrativas formuladas pelas exposições internacionais, pelo Estado brasileiro, seus documentos e instituições. A afiliação a essa matriz histórica faz da arquitetura brasileira um lugar de condescendência e reprodução dos apagamentos, e o modo como o conceito de arquitetura se restringe aos lugares de discurso oficial é, inclusive, um veículo pra isso. Esse apagamento ocorre em diferentes níveis nos três livros, e oficializa, entre outros, a imagem comum daqueles que podem se tornar arquitetos – ou o pertencimento simbólico à profissão –, restrita aos que acessam as universidades.

Em parte, isso se relaciona à forma como esses livros absorvem uma interpretação historiográfica consolidada na prática de Lucio Costa, ainda na primeira metade do século XX, quando a questão da nacionalidade permeava as discussões públicas, inclusive aquela sobre a pertinência dos estilos arquitetônicos a serem adotados pela capital. Equiparando nação e modernidade, a busca por traços nacionais na arquitetura assume um importante caráter simbólico e narrativo, de modo que seria impossível desvincular a história dessa produção arquitetônica da história nacional.

A construção do passado brasileiro é elaborada pelas Ciências Sociais a partir da valorização da presença portuguesa, como também é na arquitetura. Para isso, a interpretação de Lúcio Costa é fundamental: trabalhando no Serviço do Patrimônio

Histórico desde sua fundação, Costa escreve textos utilizados como base para a interpretação do patrimônio brasileiro, bem como para guiar a pesquisa histórica no país, como nos conta Puppi (1998, p.23). Propondo uma inversão nos valores arquitetônicos tomados até então, o arquiteto deixa de lado a arquitetura erudita portuguesa e enaltece a arquitetura popular, que seria “a representante fiel das condições do meio, ‘cujo ar desprezioso e puro’ é ainda mais acentuado pelas ‘dificuldades materiais de toda ordem’: a falta de mão-de-obra, as enormes distâncias e a grande demanda por construções” (PUPPI, 1998, p.23).

O estudo da arquitetura brasileira passa a abranger um maior período temporal, chegando às construções do século XVII, e uma maior quantidade de construções, deixando de se concentrar apenas em sobrados e fazendas, e dando atenção também – e talvez principalmente – às pequenas habitações do período, como a casa colonial. A busca pelo tradicional, no entendimento de Puppi (1998, pp.23-24), assume certa forma antropológica, relativizando o estudo da história através do levantamento e registro (na prática) das mais variadas soluções técnicas e construtivas utilizadas na arquitetura popular colonial, que encontra a tradição arquitetônica nas “continuidades estruturais supraestilísticas”. Essas soluções “tradicionalmente brasileiras” irão florear a arquitetura moderna de Costa e Niemeyer (e também de outros), tornando-se características da produção nacional. Vem daí a concepção duradoura da arquitetura moderna brasileira ser, ao mesmo tempo, nacional e universal (ZEIN, 2020).

Segundo Puppi (1998, pp.11-12), os textos de Lucio Costa foram absorvidos por todos os historiadores subsequentes, conformando o que chama de “projeto historiográfico moderno”: seus escritos procuravam justificar e defender a vertente local do movimento moderno e, para isso, reconstroem a história a partir de sua narrativa. Ainda que claramente operativos, seus textos são tomados pelos historiadores enquanto estudos históricos. Segundo o autor, “de Lucio Costa em diante, salvo engano, ninguém historiou a arquitetura brasileira sem, de um modo ou de outro, com maior ou menor intensidade, tomá-lo como modelo de análise” (PUPPI, 1998, p.12).

Se o olhar “aparelhado” da modernidade “objetiva uma síntese cultural própria”, como escreve Martins (2010, p.287), “essa ‘descoberta de sua própria realidade’ não se referia, entretanto, às condições concretas de vida material e cultural das populações marcadas pelo isolamento regional ou pelas diferenças étnicas e de classe na vida urbana” – seria exclusiva à herança portuguesa.



Construção popular;
fragmento do livro *Construção
Brasileira*, de Talles Lopes.

Registrando a história da arquitetura através de um longo recorte temporal, os manuais, compêndios e panoramas apresentam textos gerais, que mobilizam o que os autores consideram os principais agentes e obras de cada período. Através de uma narrativa cronológica que encadeia esses períodos históricos em uma sequência de eventos representativa do progresso da civilização, os autores reforçam a ideia de que a Arquitetura se resume ao conjunto de grandes obras encomendado pelo Estado ou pelas elites financeiras – o que é também estimulado pelo lugar de publicação: tanto a editora universitária quanto a editora comercial trabalham com o conceito mais fechado, e científico, que permeia também o imaginário da população brasileira. Essa ideia de Arquitetura é apresentada como algo incontestado, minimizando as formas como, no Brasil, esse conceito é permeado por disputas, recusas e práticas contra-coloniais (BISPO, 2015).

Escritos em um momento em que não haviam muitos livros de história da arquitetura do Brasil, os títulos selecionados desempenham o importante papel de registrar e resgatar os acontecimentos relevantes, entender e explicar a transição entre períodos e seus estilos. O longo processo de publicação – envolvendo um conjunto de textos publicados na imprensa ao longo de alguns anos, uma pesquisa de doutorado ou uma pesquisa para a produção de um manual – faz desses livros um lugar onde se depositam conhecimentos já antes testados e minimamente digeridos, enquanto sua impressão em escala industrial implica em uma grande quantidade de leitores, geograficamente distribuída pelo Brasil, requisitos importantes, como vimos, para sua transformação em autoridades na transmissão de informações acerca da história da arquitetura brasileira. Sua versão torna-se a oficial, e sua publicação, importante consolidação do campo da Arquitetura no Brasil, mesmo que tenham sido publicados há, respectivamente, 20, 30 e 40 anos atrás.

Esses livros são, hoje, testemunhas de um modo de fazer história que deve ser superado. Enquanto esse não é um posicionamento incomum na academia – o próprio Hugo Segawa já apresentou, em sua escrita, críticas ao modo como faz história, apesar de fazê-lo, mesmo assim –, entendemos que sua superação passa pelo desaprendizado de seus conteúdos, e não apenas pela alteração nas indicações bibliográficas. Considerando a importância pedagógica de trabalhar o conteúdo desses livros criticamente como forma de trazer para o campo da Arquitetura o reconhecimento de sua implicação nos processos de violência coloniais, vamos experimentar diferentes modos de engajamento, em uma tentativa de elaborar modos de desaprendê-lo.

Em *Errata*, Ariella Azoulay nos mostra como o desaprender pode ser experimentado na prática. Trabalhando com informações de arquivos variados, a autora afirma que seus conteúdos demandam recontextualizações, ou o envolvimento em narrativas não oficiais da mesma história, que pode ser enfraquecida através de intervenções gráficas, imagéticas e textuais, um desafio ao recorte discursivo monopolizado por lugares de poder.

Exibida na Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona, entre os meses de outubro de 2019 e janeiro de 2020, *Errata* é também um projeto expográfico de engajamento com conteúdos de diferentes formatos a partir de dispositivos de leitura anti-imperiais, uma prática que transborda sua atuação na academia e adentra um circuito cultural expandido. Esses experimentos partem de uma premissa básica: o direito de “intervir e reverter os mecanismos imperiais de extração e produção de conhecimento” (DEML, 2020).

Azoulay trava um diálogo com distintos materiais impressos, como livros, selos, fotografias, álbuns de fotografia – conteúdos imperiais – através de intervenções textuais e visuais que incluem comentários, inscrições, apagamentos, substituições, justaposições, adições e subtrações (DEML, 2020). Dentre os procedimentos de interação com os conteúdos imperiais, relacionaremos dois mais diretamente aos nossos *modos de ler*, as “fotografias não tiradas” e as “fotografias imostráveis”.

A História Natural do Estupro é como Azoulay chama seu trabalho com livros sobre a Segunda Guerra Mundial, destacando esse evento histórico minimizado – o estupro de milhares de mulheres alemãs ao final da guerra por soldados aliados, e não apenas russos – através de sua inserção no arquivo fotográfico. Nos livros trabalhados pela autora, os estupros em massa são discutidos brevemente, em uma ou duas páginas, minimizando a importância histórica de tal acontecimento para o final da Guerra e, ao mesmo tempo, indicando convivência com a violência perpetrada contra as mulheres alemãs.

No que se refere ao registro e reconhecimento desses crimes, que apesar de denunciados, continuam aparecendo como uma nota de rodapé em livros de história, Azoulay cria uma série de “fotografias não tiradas”, no formato de quadros pretos, transformando as pequenas frases desse conteúdo em legendas para acompanhá-las em sua inserção nos livros. Ainda que essas fotografias existissem, a autora não se engajaria no gesto violento de sua reprodução. As imagens pretas se mostram suficientes para marcar sua posição, como ferramenta gráfica e visual, e inserir, no imaginário dos leitores, uma percepção de maior importância para um evento pouco considerado nos textos lidos.



Evacuation of their "own free will"



O segundo trabalho, *Fotografias Imostráveis*, parte da visita de Azoulay aos arquivos do Comitê Internacional da Cruz Vermelha (CICV), que abrigam registros históricos e contemporâneos. Encontrando imagens da expulsão dos palestinos de seu território durante a Nakba – o êxodo de 1948, que marca o início de sua classificação como refugiados – Azoulay se surpreende com a passividade com que esses eventos são narrados pela instituição. Legendadas a partir de uma versão imperial – que substitui, por exemplo, o processo de expulsão por “repatriação” –, essas imagens chamaram atenção da autora, que reconheceu algumas das pessoas de outras fotos que já tinha visto desse mesmo evento histórico.

Ao interpelar o arquivo requisitando suas imagens para uma exposição em que atuou como curadora, ela recebeu como resposta que seu uso estaria condicionado à utilização das mesmas legendas criadas pelo comitê. A autora não poderia questionar a versão enquadrada na história oficial desse evento, e por isso nomeou como “fotografias não passíveis de exibição” aquelas cujo acesso é controlado pelas instituições que as possuem. Interpretando o contexto das imagens a partir de outro conjunto de referências, Azoulay escolhe não reproduzir as fotografias, e cria uma série de 25 desenhos a partir delas para, assim, poder inserir suas próprias legendas. A autora cria, desse modo, uma possibilidade de trabalhar as imagens livremente, sem a mediação da censura discursiva comprometida com o apagamento dessas violências.

 amadas múltiplas de significado podem informar nosso estudo de História, e este exercício se faz necessário justamente pela dificuldade de transpor a repetição da primeira camada – aquela da narrativa hegemônica – ao qual o campo está confortavelmente acostumado. Ensaiaremos uma análise de fragmentos dos conteúdos dos livros de arquitetura brasileira partindo da ideia de que histórias não imperiais também são histórias da arquitetura e, dessa forma, considerando as narrativas clássicas como insuficientes para o entendimento do processo histórico da arquitetura no país.

Esses exercícios de aproximação do conteúdo dos livros de forma desconfiada nos mostram como é fácil para os autores a construção de uma narrativa não implicada com processos de violência conformadores da disciplina da Arquitetura, como a própria escravização, ou processos de remoção, demolição, desapropriação, desaparecimento, vandalismo, imposições, classificações, mutilações, implantações, destruições, entre outros. Processos que representam vivências trágicas para pessoas reais; ao mesmo tempo que, eternizados por uma história de vencedores, normalizam modelos de engajamento para a atuação profissional.

Quadro da Arquitetura no Brasil (1970), Nestor Goulart

Nestor Goulart Reis Filho, arquiteto, urbanista e também diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP entre os anos de 1972-1976, se destacou no campo da Arquitetura Brasileira por interpretar como um processo conectado os acontecimentos urbanos e arquitetônicos das cidades, em especial de São Paulo. Graduou-se em dezembro de 1956, com 25 anos, e em menos de um mês recebeu um convite para ser assistente de Eduardo Kneese de Melo na disciplina de Arquitetura no Brasil da FAU-USP, como contou em uma entrevista cedida a Mariluce Moura, publicada na *Revista Fapesp* (2014). “Era a disciplina que nos aproximava do Iphan e que foi criada no Congresso Pan-americano de Arquitetos, em 1922, quando houve uma recomendação para o estudo da arquitetura colonial em todos os países da América Latina e nos Estados Unidos”. Simultaneamente, Goulart (2014, s.p.) ingressou no curso de Ciências Sociais partindo de sua constatação de que “havia pouca base teórica entre os arquitetos”. Aluno de professores como Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso, Goulart diz ter cursado sociologia como forma de aperfeiçoar seu trabalho de pesquisa em história da arquitetura e do urbanismo.

O primeiro livro do autor, *Evolução Urbana no Brasil 1500-1720* (1968), parte de sua tese de Livre-Docência apresentada à FAU-USP em 1964, período no qual o arquiteto se envolveu na organização da grade de História da Arquitetura da faculdade, convocado por seu ex-professor e então diretor Lourival Gomes Machado, que instituiu o ensino de Arquitetura Contemporânea a cargo de Goulart. Até os anos 1960, a grade de história ensinava apenas até o período do Renascimento. Sua disciplina, História da Arquitetura Contemporânea – Evolução Urbana, cobria “os cursos que nunca tinham existido no Brasil, do contemporâneo e do urbano” (GOULART, 2014, s.p.).

Nestor Goulart frequentou o Iphan de São Paulo desde sua época de estudante, e atuou como representante da USP no Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) por um longo período. Como estudioso do patrimônio, Goulart partia de uma crítica a seus mestres de Iphan, como Lúcio Costa, que se interessaram por recortes temporais correspondentes à arquitetura colonial barroca e à arquitetura moderna brasileira. A crítica de Goulart também se estendia aos conceitos disponíveis à época para análise das cidades, em sua maioria europeus, que não conseguiam abarcar a complexidade

debates
debates
debates **arquitetura**

nestor goulart
reis filho
QUADRO
DA ARQUITETURA
NO BRASIL



PERSPECTIVA

da formação – bem mais recente – das cidades brasileiras. Junto a seu grupo de estudos, procurou preencher essa lacuna estudando também a arquitetura dos séculos XIX e início do XX, especialmente através de extensos levantamentos fotográficos, como conta: “Começamos a trabalhar com material empírico, porque lemos o urbanismo através da arquitetura, que são evidências materiais, são provas vivas do processo histórico” (GOULART, 2014, s.p.).

Quadros da arquitetura no Brasil parte da tentativa de construir uma teoria sobre sua percepção do fenômeno urbano e como a ele estava intrinsecamente ligada a arquitetura brasileira. Comentando o percurso traçado até a publicação, Nestor Goulart (2014, s.p.) diz: “Eu estava começando. Primeiro, publiquei artigos em *O Estado de S.Paulo*, em 1962, 63 e 64, depois publiquei o livro”, a convite dos críticos e artistas que integravam o Conselho Editorial da Coleção Debates da editora Perspectiva.

Em seu livro, Goulart (2019, p.09) diz que tentou “encarar os fenômenos arquitetônicos com a objetividade de uma abordagem científica”, no qual a superação de um estudo puramente formal viria através da aproximação aos fenômenos urbanos. Ao mesmo tempo, ainda na introdução o autor (2019, pp.11-12) diz também que, com o intuito de promover debates,

“Tanto o conteúdo como a forma de exposição de todos esses trabalhos evidenciam o seu caráter de ensaios, mais do que obras com tratamento metodológico sistemático. Por isso mesmo, são escritos em linguagem mais simples e mais direta do que a que é usada em trabalhos técnicos e seu tom consegue ser, às vezes, mais ameno, atendendo aos interesses dos não-especialistas”.

O livro é dividido em três unidades temáticas, ou três áreas principais: “Lote urbano e arquitetura no Brasil”, com seis capítulos, que trata da relação entre evolução urbanística e arquitetônica nas cidades; “Arquitetura Brasileira no século XIX”, com sete capítulos, que apresenta ao leitor algumas reflexões tecidas a partir do trabalho em um programa de pesquisa que ainda se encontrava em andamento e contava com auxílio da FAPESP, no qual o autor deseja elaborar a complexidade social vivida no período e o modo como as transformações na arquitetura são também complexas, e não puramente formais; e “Sobre o patrimônio de cultura”, que encerra o livro reiterando a importância da realização de programas culturais que ativem o uso do patrimônio artístico e arquitetônico do país – em um estudo realizado a partir da análise das “condições culturais que estão ocorrendo na Região Metropolitana de São Paulo”

mas que para o autor, por sua complexidade, deveriam ser utilizadas como referência para análise de outras situações pelo país (GOULART, 2019, p.11).

Como indica o título de seu primeiro livro, Nestor Goulart trata a arquitetura brasileira a partir da ideia de evolução. Assim, a arquitetura colonial seria a mais “primitiva”, em suas palavras, atingindo seu auge evolutivo na arquitetura moderna. A maior responsabilidade por sua característica precária, como lemos na abertura do segundo capítulo, seria a mão-de-obra escravizada, não especializada e tratada como fator de desvalorização das construções:

“A produção e o uso da arquitetura e dos núcleos urbanos coloniais baseavam-se no trabalho escravo. Por isso mesmo, o seu nível tecnológico era dos mais precários. As vilas e cidades apresentavam ruas de aspecto uniforme, com casas térreas e sobrados construídos sobre o alinhamento das vias públicas e sobre os limites laterais dos terrenos” (GOULART, 2019, p.21).

Normalizando a presença de escravizados no cotidiano das cidades, o autor empreende uma descrição “científica”, ou acrítica, das tarefas que desempenhavam não só em diferentes casas, mas também suprindo a falta de equipamentos urbanos, como a coleta de água e lixo. De fato, a existência das cidades estava diretamente vinculada a esse trabalho:

“O uso dos edifícios também estava baseado na presença e mesmo na abundância de mão-de-obra. Para tudo servia o escravo. É sempre a sua presença que resolve os problemas de bilhas d’água, dos barris de esgoto (os ‘tigres’) ou do lixo, especialmente nos sobrados mais altos das áreas centrais, que chegavam a alcançar quatro, cinco e mesmo seis pavimentos. Era todo um sistema de uso da casa que, como a construção, estava apoiado sobre o trabalho escravo e, por isso mesmo, ligava-se a nível tecnológico bastante primitivo. Esse mesmo nível tecnológico era apresentado pelas cidades, cujo uso, de modo indireto, estava baseado na escravidão. A ausência de equipamentos adequados nos centros urbanos, quer para o fornecimento de água, quer para o serviço de esgoto e, mesmo, a deficiência do abastecimento, eram situações que pressupunham a existência de escravos no meio doméstico; a permanência dessas falhas até à abolição poderia ser vista, até certo ponto, como uma confirmação dessa relação. Os principais tipos de habitação eram o sobrado e a casa térrea (...)” (2019, pp.26-28).

Separando construtores e arquitetos, o Brasil oitocentista é interpretado por Goulart (2019, p.09) como um período em que “arquitetos e engenheiros procuram alcançar um certo nível de independência cultural e tecnológica”, representada pela chegada da Missão Francesa e pela substituição da mão-de-obra escravizada pela imigrante. Para o autor, a arquitetura do período colonial se refina à medida que a mão de obra deixa de ser escravizada e passa a ser imigrante europeia – ainda que as condições econômicas e sociais continuem as mesmas. Enquanto as construções se tornam mais complexas e detalhadas, pouco se alteram os hábitos de vida de uma classe social acostumada a ser servida pelos escravizados. Relatos como esse integram a abertura do capítulo 03, que versa sobre “A implantação da arquitetura no século XIX”:

[1800-1850]

“Conservando-se as formas de habitar dependentes do trabalho escravo, não havia margem para grandes mudanças. Todavia, na Corte, a presença da Missão Cultural Francesa e a fundação da Academia de Belas-Artes iriam favorecer o emprego de construções mais refinadas. Um novo tipo de residência, a casa de porão alto, representava uma transição entre os velhos sobrados e as casas térreas” (GOULART, 2019, p.33).

[1850-1900]

“Com a decadência do trabalho escravo e com o início da imigração europeia, desenvolveu-se o trabalho remunerado e aperfeiçoaram-se as técnicas construtivas. As cidades e as residências são dotadas de serviços de água e esgoto, valendo-se de equipamentos importados. Surgem nessa época as casas urbanas com novos esquemas de implantação, afastados dos vizinhos e com jardins laterais” (GOULART, 2019, p.41).

190

A arquitetura moderna é retratada por Goulart como uma mudança fundamental, especialmente porque representa a possibilidade de planejamento da infraestrutura urbana, que, com projetos especializados, chega a níveis de eficiência inéditos. Brasília é tomada como ápice dessa modernização, e sobre a cidade, Goulart escreve:

“Ao examinar as relações entre o lote urbano e a arquitetura no Brasil, o caso de Brasília surge como uma experiência voltada para o futuro, que representa o esforço mais sério que já se fez, para enfrentar em larga escala esses problemas

no País. [...] Uma das características mais interessantes, bem explicável por vir de Lúcio Costa, é a variedade, quase riqueza, das soluções de implantação dos edifícios (....)” (2019, p.98).

Não esperamos do autor uma discussão complexa sobre as relações escravocratas mantidas no período colonial – apesar de que, com sua formação em sociologia, ele poderia se propor a fazê-la –, nem dos modos como essas relações se atualizam através de uma violência continuada no canteiro de obras. No entanto, esse tratamento acríptico, tomado como científico, apaga a forma como a Arquitetura, conceituada pela diferença entre canteiro e projeto, pressupõe uma manutenção de condições de trabalho exploratórias.

O prestígio do livro no circuito universitário consolida uma imagem de que o principal papel desempenhado pela população negra na arquitetura colonial seria o de infraestrutura urbana (e para isto pouco qualificada), reduzindo a potencialidade de suas práticas e desumanizando radicalmente essas pessoas. Ao mesmo tempo, apesar de ser contemporâneo de Sérgio Ferro e Rodrigo Lefebvre na FAU-USP, Goulart não insere em seu livro nenhuma discussão relativa aos problemas do canteiro de obras em Brasília, desconsiderando a importância, na interpretação de sua construção, do regime de trabalho análogo ao escravo que se torna famoso nas mídias alternativas. Essa não era, realmente, uma questão para arquitetos.

Esse entendimento pouco complexo da história despolitiza completamente o pensamento arquitetônico, nivelando as experiências de cidade e escancarando o limite das experiências urbanas analisadas para falar de um *Quadro da arquitetura no Brasil*. Como registro do pensamento de uma época, o livro nos entrega, hoje, um diagnóstico de como a arquitetura se descola discursivamente da violência contra a população negra não também atualmente, quando essa relação é normalizada pela indicação desse livro para o estudo da *Arquitetura Colonial Brasileira*³³. Como disse recentemente a escritora Cidinha da Silva (2021, s.p.), tratamentos como este partem de “uma mentalidade branca, completamente apartada da dor das outras pessoas e de noções rasteiras de direitos humanos”, e deveriam ser vistos como “uma aberração em qualquer tempo (2021, 2015, 1915...)”³⁴.

Gabriela Leandro Pereira (2019, p.36), ainda em sua pesquisa de doutorado, desafia a leitura de Goulart quando propõe a análise do que o autor considera

33. Como estudante da disciplina de Arquitetura Brasileira em 2017 na UFMG, tive a experiência de ler este livro – e outros do mesmo período – sem qualquer problematização de conteúdo.

34. A autora comenta a publicação recente, pela editora Companhia das Letras, de um livro infantil cujo conteúdo romantizava a experiência traumática de transporte em um navio escravagista e posterior escravização da população negra.

precarização e primitivismo como acúmulo de experiências e construção de valor: “Este acúmulo, que baliza sua existência, se dá em diversas dimensões, entre processos, projetos e experiências políticas, econômicas, urbanísticas e subjetivas. São inúmeras as questões nunca superadas, mas acumuladas, sobrepostas e reinventadas nesses territórios”. O que acontece se olharmos para as distintas experiências das cidades não a partir da ideia descartável de precarização e primitivismo, mas de acúmulo? Que outras histórias conformariam um Quadro da Arquitetura no Brasil? Ou quais *Outros quadros da Arquitetura no Brasil* conseguiríamos construir?

Vo *odos de Ler* foi o trabalho proposto aos alunos e alunas da turma de Arquitetura, Arte e Ciências Humanas I do curso de Arquitetura e Urbanismo noturno da UFMG entre dezembro de 2020 e janeiro de 2021, ministrada (remotamente durante a pandemia de Covid-19), por Renata Marquez e a qual pude acompanhar como estagiária de docência. A disciplina, que trabalha limites e fronteiras do pensamento ocidental, propôs aos alunos a problematização do conteúdo do livro *Quadro da Arquitetura no Brasil*, de Nestor Goulart.

Dividido em capítulos de poucas páginas e diagramado em formato econômico (11x20,5cm) como toda a coleção Debates da editora Perspectiva, o livro apresentou-se como possibilidade rica para um experimento a ser realizado no tempo curto da disciplina. Cada aluno ou dupla de alunos escolheu um capítulo sobre o qual trabalhar, tecendo uma crítica a algum aspecto que Nestor Goulart abordou, nos anos 1970, de forma insuficiente diante da complexidade das questões que apresentam. Os trabalhos foram entregues em formato A5, escolhido a partir da facilidade de impressão, de modo que pudessem ser facilmente editados em um fanzine, ou material volante, que poderá ser impresso e inserido dentro do livro em bibliotecas e espaços de leitura compartilhada, informando aos próximos leitores sobre os pontos de vista variados que existem relacionados aos temas tratados por Goulart.

Ao final da disciplina, cada aluno ou dupla apresentou seu trabalho para o resto da turma, em um encontro no qual compartilharam também uma série de questões levantadas a partir de sua pesquisa. Um dos alunos, ao descrever seu processo de pesquisa, compartilhou como para ele foi uma experiência interessante receber como proposta a leitura de um livro com intuito de questioná-lo, principalmente considerando que nosso hábito de pesquisa está quase todo depositado na leitura passiva de livros – tomando seu conteúdo como verdade.

erratas
erratas
erratas

arquitetura

outros
QUADROS
DA ARQUITETURA
NO BRASIL



Autores

Amanda Resende Barros
Ana Luiza Ferreira Bonutty
Anderson de Souza Quintella Chagas
Anna Clara Dusanek Guedes
Bianca Cristina Naimeg
Bruna Matos do Nascimento
Catarina Ferolla Vasconcelos
Clara Villares Valadares
Gabriel Olegario Batista Silva
Gabiella Sevilha Ferreira
Giovana Lemos Vieira
Gleiderson Roger Lima de Oliveira
Isabelle Silvera e Silva
Joyce Emily Ataide Rodrigues
Julia Coura Bonifácio
Juliana Alencar Almeida Araujo
Kamilla Oliveira Silve
Lucas Carvalho de Jesus
Lucas Neves Dias
Matheus Lukashevich Santos
Nickolas Pinto Garcia
Pedro Henrique dos Santos Sales
Pedro Paulo Drumond Almeida
Rafael Torga Bellardini de Castro
Raquel Santos Leal
Raquel Suelen Linhares de Souza
Stella Andrade de Padua Carvalho
Taina Bandeira da Silva Costa
Tainara Lelis de Miranda

Renata Marquez e
Paula Lobato (orgs.)

Sumário

Nota introdutória

0. A cidade no Brasil

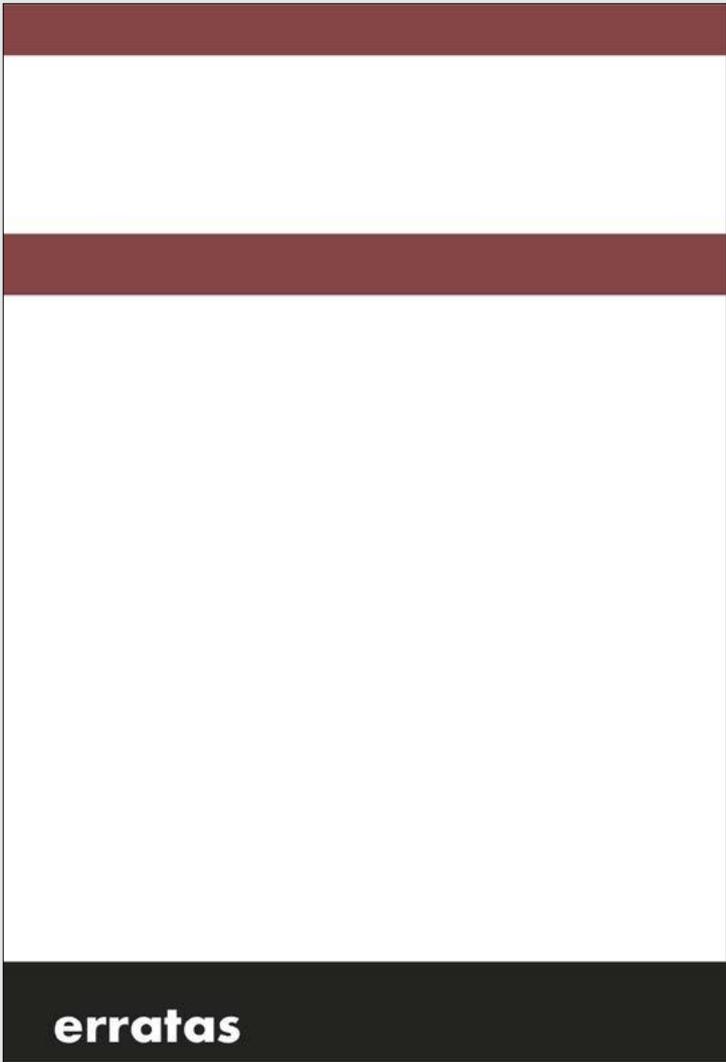
Lote Urbano e Arquitetura no Brasil

1. Lote urbano e arquitetura
2. O lote urbano colonial
3. A implantação da arquitetura no século XIX
4. A implantação da arquitetura no século XX
5. Brasília
6. Uma nova perspectiva

Arquitetura Brasileira no Século XIX

1. O neoclássico na Academia Imperial
2. O neoclássico nas províncias
3. Interpretação do neoclássico
4. As condições da arquitetura na segunda metade do século
5. A evolução das técnicas construtivas
6. As residências
7. Crítica do ecletismo

Sobre o Patrimônio de Cultura



erratas

Os modos de ler apresentados foram diversos, acompanhando as lacunas no trabalho de Goulart: relatos de pessoas presentes nos contextos descritos pelo livro foram utilizados como contraponto à interpretação de Goulart, próxima aos fenômenos urbanos e arquitetônicos, mas distante da realidade das pessoas. A criação de novos mapas indicando produções culturais contemporâneas desafia seu discurso focado nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, expansão de uma geografia limitada tomada discursivamente como o todo. Alguns alunos e alunas trabalharam também com a criação de imagens, seja a partir de colagens sobre aquelas trazidas no livro, seja a partir de composições originais, deslocando a narrativa tradicional do livro, baseada em textos.

Para o capítulo “As residências ecléticas”, outras residências foram levantadas, a partir de recortes do livro “O cortiço”, de Aluísio Azevedo, que tiveram suas habitações destruídas para a construção daquelas que Goulart discute em seu livro. Uma produção cultural ampliada foi utilizada na produção de um dossiê sobre Brasília, literatura, cinema, fanzines. Crítica a visões estereotipadas, como aquela apresentada no capítulo final, sobre patrimônio, em que se valoriza as obras mais significantes do país, conceito dúbio para classificação dessas obras, ou a própria ideia de evolução, que pressupõe um futuro melhor que o passado – que nem sempre acontece, as coisas estão sempre em transformação.

Editamos o conjunto de erratas em um livro *fac-símile*, que compila, capítulo por capítulo, os tensionamentos produzidos pelos alunos. Dada nossa condição pandêmica, o livro foi disponibilizado em formato *pdf*, e ainda não pensado em formato impresso³⁵. As erratas produzidas são exemplos de uma metodologia que pode ser praticada infinitamente, seguindo as possibilidades de elaboração crítica sobre esse conteúdo limitado.

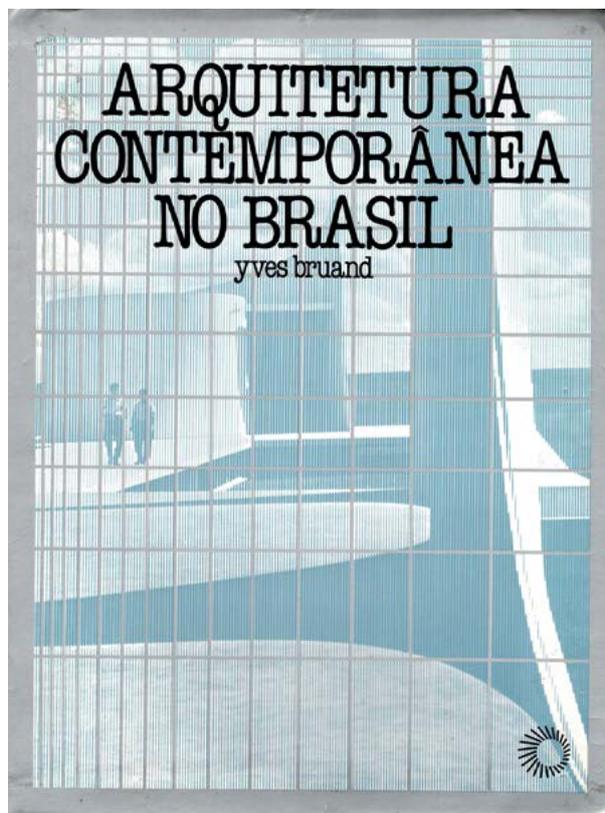
Arquitetura Contemporânea no Brasil (1981); Yves Bruand

 Yves Bruand escreve *Arquitetura contemporânea no Brasil* entre o final dos anos 1960 e o início dos 1970, como pesquisa de doutorado desenvolvida na USP, onde também trabalhou como professor visitante. Arquivista paleógrafo formado “rigidamente” pela Escola de Chartres, ensinou aos brasileiros “a metodologia e as ciências auxiliares da História” (BRUAND, 2010, p.07). Partindo dessa posição de autoridade em pesquisa, o estudante de Arte desenvolveu a seguinte constatação sobre a produção brasileira, seminal para seu trabalho: “a arquitetura brasileira só conheceu dois grandes períodos de atividade criadora: o da arte luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII, estudado por Germain Bazin numa tese recente, e o período atual, abordado apenas superficialmente em publicações de caráter documental.” (BRUAND, 2010, p.07).

A pesquisa de Bruand sobre esse período até então pouco documentado em livros sinaliza, para Abílio Guerra (2017, p.22), “uma mudança fundamental”, pois é o primeiro conteúdo produzido a partir de uma pesquisa de pós-graduação. Seu rigor histórico inédito em pesquisas dessa área valida e amplia o alcance de seu trabalho – como conta Marlene Acayaba (2010, p.02), em depoimento, “nunca havia visto nada igual no nosso universo. O sujeito era paleógrafo e, a partir de publicações em revistas, transformava tudo em lâminas de estudo”.

Em um recorte temporal que abrange do início do século XX até o ano de 1969, quando termina sua pesquisa, o livro tem uma introdução dividida em dois capítulos, nos quais o autor analisa “O meio brasileiro e sua influência sobre a Arquitetura” – tanto o meio geográfico, como as condições econômicas e históricas. Em seguida, o livro se divide em três partes, “De um ecletismo sem originalidade à afirmação internacional da Nova Arquitetura Brasileira (1900-1945)”; “A Maturidade da Nova Arquitetura Brasileira: Universidade e diversidade”; e “Arquitetura e Urbanismo”, no qual o autor aborda as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Salvador e Goiânia a partir da relação entre as diferentes escalas construtivas.

Sua proposta é selecionar as obras importantes de cada um desses períodos “com a máxima objetividade” (BRUAND, 2010, p.08), o que faz através do exame dos projetos, das soluções construtivas e estéticas, e também da avaliação de seu valor histórico, inserindo a produção arquitetônica brasileira na linha do tempo



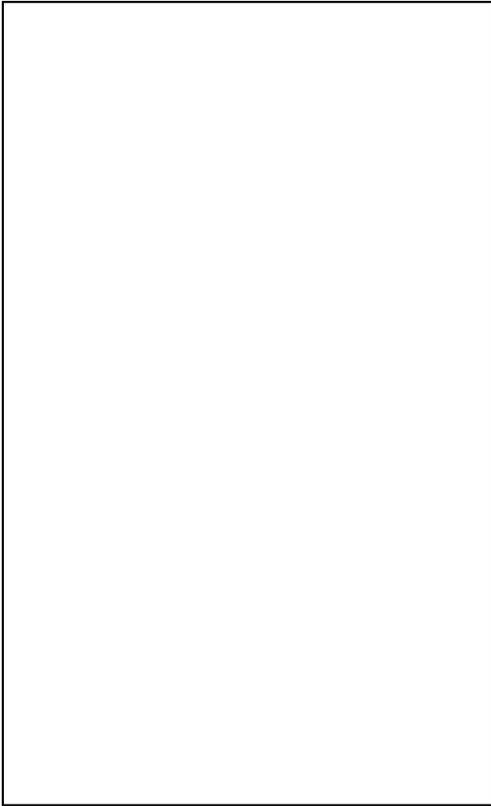
européia. Dessa forma, os métodos utilizados para análise são os mesmos utilizados para analisar as “obras que nos foram deixadas pelas civilizações anteriores, antigas ou modernas” (BRUAND, 2010, p.07).

Arquitetura contemporânea no Brasil preenche uma lacuna bibliográfica, tornando-se o manual mais completo sobre Arquitetura Brasileira e, por isso, também o mais consultado. Tamanha visibilidade é responsável, como bem nota Marcelo Puppi (1998), por cristalizar interpretações sobre períodos históricos, que partem principalmente das formulações teóricas de Lúcio Costa, tratadas por Bruand como historiográficas. Bruand se apoia em textos teóricos do início do século ainda que, no período em que realizou sua pesquisa, os próprios autores já tivessem ampliado suas interpretações – o que facilita “indiretamente o caminho dos autores seguintes” no tratamento dessas informações como tal (PUPPI, 1998, p.14).

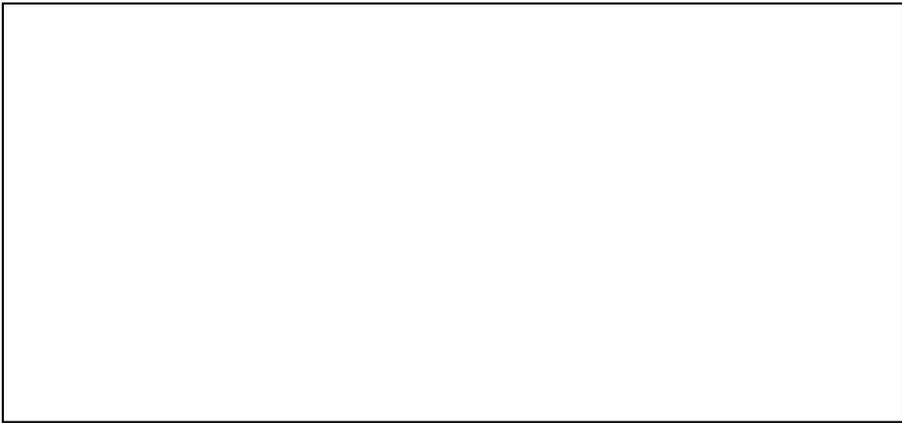
Seu trabalho repercute no pensamento arquitetônico brasileiro não apenas pelas questões já ditas, mas também porque desde sua publicação uma tiragem muito alta vem sendo impressa regularmente, indicando uma demanda de compra constante que está atrelada, como vimos, à manutenção de sua indicação como bibliografia (o livro que estou consultando, de 2016, é a terceira reimpressão da quinta edição, produzida em 2010). Sendo assim, *Arquitetura contemporânea no Brasil* desempenha um importante papel na consolidação do imaginário em torno dos processos da Arquitetura no Brasil, normalizando questões que, à luz do presente, já conhecem outras camadas de discussão.

Em sua pesquisa de doutorado, Ana Gabriela Godinho Lima analisa a história da arquitetura a partir da perspectiva feminista. Para a arquiteta, os modelos linguísticos adotados nos livros operam na criação de uma percepção do que se lê como realidade e, obviamente não sendo neutros, constroem um repertório de possibilidades profissionais enviesado no imaginário de quem os lê (LIMA, 2004, p.112). Se atentando para o papel formativo da leitura na consolidação do imaginário profissional, Lima (2004, p.119) analisa o livro de Bruand – também por sua alta frequência de indicação – a partir do modo como naturaliza uma visão mítica da Arquitetura, apoiada sobre o triunfo de heróis: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy – obviamente, todos homens.

Bruand também não se delonga no processo de projeto dos arquitetos criadores de obras singulares, apenas valoriza sua qualidade de mestre, que é suficiente para poupar o autor de maiores explicações (LIMA, 2004, p.123). Como escreve



Fotografias do processo do lugar de destino da população expulsa de suas casas pelas obras de Pereira Passos.



legas². Aos poucos, ele foi impondo à arte oficial um neoclassicismo puro, construindo edifícios de qualidade (o mais importante foi o da Escola Imperial ou Academia de Belas-Artes) e dando a seus discípulos uma formação muito rígida, baseada nos princípios aplicados na França na época da Revolução e do Império. Essa corrente neoclássica tardia prolongou-se, como é lógico, por muito mais tempo do que no resto do mundo e só começou a degenerar depois de 1860, quando outros estilos históricos vieram aos poucos nela se enxertar. Ainda se podia encontrar seus vestígios por volta de 1900, mas não passavam de um corpo sem alma, de uma moda como as demais, utilizada para construções destinadas a abrigar os poderes oficiais; de fato, o estilo neogrego (para utilizar o vocabulário da época) era considerado como símbolo de majestuosidade e equilíbrio, especialmente apropriado para sedes do governo, assembleias legislativas e tribunais. Esse simples fato basta para provar a influência exercida pelo espírito da missão francesa na mentalidade brasileira, ou melhor, na mentalidade da aristocracia e da grande burguesia que dirigiam o país. Quase todas as casas do centro da cidade, com suas fachadas semelhantes alinhadas mas sem solução de continuidade de ambos os lados da rua, conservaram seu aspecto português durante todo o século XIX; aliás, era freqüente que elas fossem construídas por pedreiros portugueses, cuja imigração era constante. Em compensação, os edifícios públicos, e depois os palácios e grandes casas da classe dominante, adotaram o vocabulário arquitetônico importado pelos franceses. Assim, uma rivalidade cada vez maior colocou em confronto o antigo mestre-de-obras de origem portuguesa ou local, formado no canteiro de obras, e os arquitetos, saídos da Escola de Belas-Artes do Rio ou vindos da Europa. O triunfo destes havia se tornado evidente desde 1880, de tal forma que o grupo rival foi forçados a imitá-los, ao menos parcialmente, e a utilizar, como eles, as novas possibilidades da técnica moderna, a fim de tentar sobreviver³.

No início do século XX predominava portanto no Rio de Janeiro a influência francesa: aproveitando a tradição implantada pela missão francesa de 1816, esta havia se fortalecido após um ligeiro eclipse nos anos 1860-1900, quando a Renascença italiana e os palácios romanos do século XVII eram fonte de inspiração muito freqüente⁴. O prestígio de Paris, no auge naquela época, contribuía significativamente para isso: as grandes obras de Haussmann (que tinham dado à capital francesa um novo aspecto, com a criação de grandes avenidas) obcecavam os espíritos e fizeram com que Francisco Pereira Passos, quando prefeito do Rio (de 1902 a 1906), destruísse parte do centro antigo para abrir amplas avenidas das quais a principal foi a Avenida Cen-

tral (hoje, Rio Branco). Aliás, sua abertura demonstrou como havia mudado a mentalidade dos arquitetos: tornaram-se, acima de tudo, fazedores de projetos, trabalhando no papel e pelo prazer de desenhar plantas e fachadas, mesmo sabendo tratar-se de um gesto puramente gratuito; o concurso de fachadas instituído em 1903 para os edifícios da futura Avenida Central teve 138 candidatos, embora nem o governo nem os particulares tivessem se comprometido a executar os projetos vencedores⁵. De certa forma, isto era típico do gosto da época e do espírito da "Escola de Belas-Artes", que cada dia dominava mais.

Não é de espantar que, no momento em que se aplicava o princípio de Haussmann em matéria de urbanismo, também se tenha manifestado a influência da arquitetura do Segundo Império francês. Esta havia penetrado amplamente por toda a Europa e, por vezes, havia mesmo exercido em outros países uma influência mais profunda do que na França⁶. Este estilo chegou ao Rio com certo atraso, o que pode ser sentido principalmente em alguns edifícios públicos. Entretanto, suas características principais podem ser encontradas em grande número de construções particulares, sem que os autores destas tenham tido plena consciência disso; estes, enquanto acreditavam seguir o estilo Luís XIV, Luís XV ou Luís XVI "modernizado", freqüentemente estavam mais próximos do Napoleão III do que dos modelos originais. O edifício de estilo mais nítida e conscienciosamente Segundo Império é o que abriga hoje a Escola e o Museu Nacional de Belas-Artes, obra de Adolpho Morales de los Rios, arquiteto de origem espanhola, ex-aluno da Escola de Belas-Artes de Paris e discípulo de Guénépin. Construído em 1908 para abrigar a venerável instituição acadêmica e suas coleções, que já não cabiam no elegante palácio neoclássico de Grandjean de Montigny, a nova construção era uma imitação do Louvre de Visconti e Lefuel, imitação especialmente visível na ala principal, cuja fachada dá para a Avenida Rio Branco (Fig. 1). Pavilhões com coberturas em mansardas (retos na extremidade, convexos no centro), arcadas em arco-pleno flanqueadas por maciços pilares com ranhuras no pavimento térreo, ordem coríntia, cariátides no ático dos pavilhões, alternância de frontões triangulares e circulares (estes seccionados no centro), — todos estes elementos, essenciais na fachada do museu carioca, provêm diretamente de Paris e, mais precisamente, do Louvre de Visconti e Lefuel. O parentesco entre os dois edifícios fica evidente à primeira vista, apesar de algumas diferenças, como a coluna do andar nobre existente no Rio e a falta de uma decoração em relevo tão abundante quanto a do edifício parisiense. O resultado, contudo, é infeliz: a obra de Morales de los Rios, muito atarracada, não tem distinção nem equilíbrio de proporções; o sentido de majestuosidade que o novo Louvre transmite transforma-se, aqui, em uma coisa pesada, desprovida de harmonia.

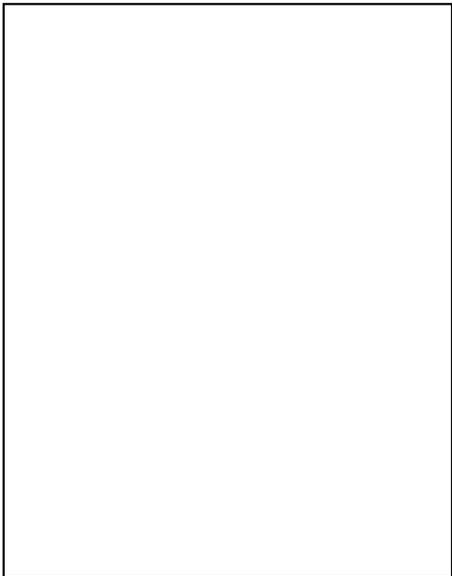
2. Cf. A. DE E. TAUNAY, *A Missão Artística de 1816*, Rio, Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.º 18, 1956.

3. L. COSTA, *Documentação Necessária*, *Revista do S.P.H.A.N.*, n.º 1, 1937, publicado novamente em *Sobre Arquitetura*, vol. 1, pp. 92-93.

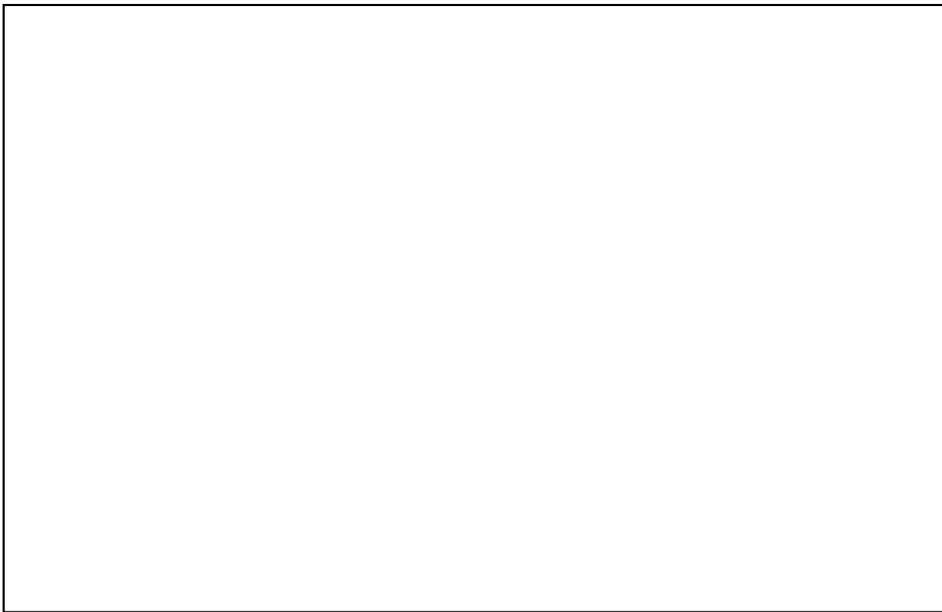
4. Cf. J. GIURIA, «La Riqueza Arquitectónica de Algunas Ciudades del Brasil», na separata da *Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología*, t. VIII, 1934-1937.

5. M. VINHAS DE QUEIROZ, *Arquitetura e Desenvolvimento*, *Módulo*, n.º 37, agosto de 1964, pp. 6-7.

6. H. R. HITCHCOCK, *Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Harmondsworth, 1956, pp. 131-172 (caps. 8 e 9).



Fotografias do processo de expulsão de moradores do centro antigo do Rio de Janeiro.



O apogeu de Heitor de Mello situa-se na última década de sua vida, relativamente curta. Nessa época, recebeu muitas encomendas importantes, algumas oficiais (como o imóvel da Assembléa Legislativa e o Palácio da Justiça do Estado do Rio, em Niterói, ou a Prefeitura do Rio de Janeiro), outras particulares (como a sede do Jockey Clube e do Derby Clube da antiga capital federal). Todas essas obras possuem uma distinção que geralmente faltava às construções da época e trazem a marca pessoal de Heitor de Mello. Não cabe aqui dar muita importância às afirmações das más línguas rivais, que garantiam que o estilo do mestre mudava cada vez que empregava um "negro" novo. É certo que o ateliê de Heitor de Mello foi a primeira organização comercial do gênero no Brasil e logo atingiu grande envergadura, mas, como observou Lúcio Costa¹⁰, o sabor característico de suas realizações desapareceu depois de sua morte; seus auxiliares e sucessores não puderam mantê-lo, nem reencontrá-lo, prova evidente do papel desempenhado por Heitor de Mello.



Fig. 2. Heitor de MELLO. *Derby Clube*. Rio de Janeiro. 1914.

10. L. COSTA, *Arquitetura Brasileira*, Rio de Janeiro, 1952, p. 20.

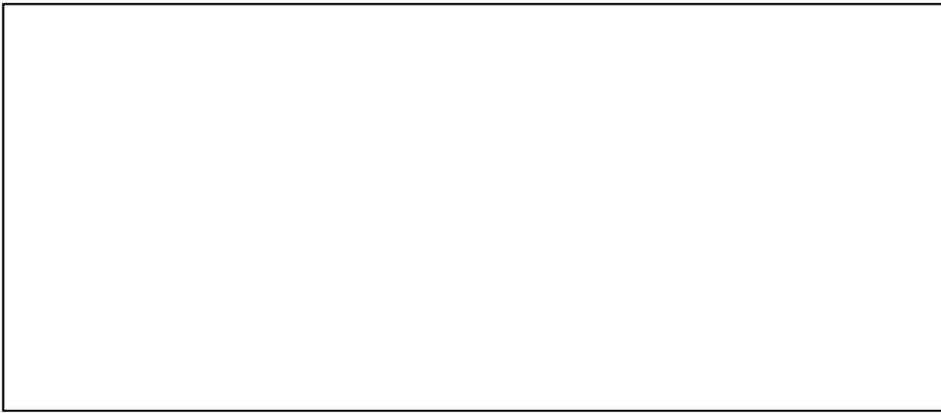
A sede do Jockey Clube (1912), na esquina da Avenida Rio Branco e Rua da Assembléa, tem uma decoração muito carregada devida aos escultores Correia Lima, Verbie e Waldemra Bordanotte; foi ela, sem dúvida, inspirada e copiada da escultura francesa do "Grand Siècle" (pode-se mesmo encontrar uma reprodução dos cavalos de Marly), que fez com que a obra fosse qualificada de "Luís XIV", embora a abundância de ornamentos do pavilhão da fachada esteja mais próxima do espírito do Segundo Império do que do século XVII.

Mais autênticos e também mais harmoniosos são os dois edifícios "Luís XVI", o Derby Clube (1914, contíguo à sede do Jockey Clube) e a Prefeitura (1920), ambos derivados da arquitetura clássica francesa. O primeiro (Fig. 2) foi construído num terreno bastante estreito e desenvolveu-se em altura, o que lhe confere uma verticalidade muito pouco ortodoxa, contrabalançada de modo feliz pelas pronunciadas saliências horizontais do balcão do primeiro andar e pelas duas cornijas que enquadram o ático; o andar nobre é duplo, mas o emprego de uma ordem colossal de pilastras de capitel jônico conserva sua unidade arquitetônica e atenua tanto quanto possível a excessiva elevação dessa parte do edifício. Naturalmente, as considerações práticas e os interesses de ordem financeira prevaleceram sobre a exatidão histórica e estilística; aliás, esta não era uma grande preocupação: certos elementos arquitetônicos, como os consoles em volutas sustentando o balcão, estão muito mais ligados à arte do século XVII do que à do XVIII. O mesmo ocorre com a Prefeitura (Fig. 3), cuja fachada para a Praça Floriano é constituída por um pavimento térreo com ranhuras, vazado de portas e janelas em arco-pleno, encimado por uma colunata jônica flanqueada por dois pavilhões coroados com aqueles pequenos templos que se gostava tanto de erigir nos parques durante o reinado de Luís XVI; em contrapartida, as estátuas postadas nos cantos da

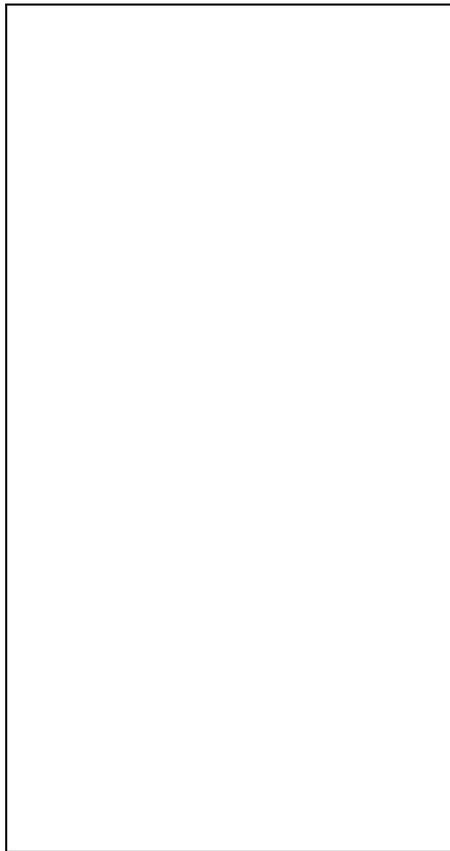


Fig. 3. Heitor de MELLO. *Prefeitura*. Rio de Janeiro. 1920.

base desses pequenos templos e, de modo geral, toda a escultura do seu coroamento provém diretamente do



Heitor de Mello com os membros de seu escritório de arquitetura (acima). Grupo de projetistas em frente à construção mais recente do escritório (à dir.).



denavam irremediavelmente a arquitetura formal das duas primeiras décadas do século. Além do mais, ofereciam uma solução para o desenvolvimento da cidade, que rapidamente se transformava numa grande metrópole. O concreto armado, cuja utilização em grande escala difundiu-se depois da guerra de 1914-1918, permitia a construção econômica de grandes imóveis sem caráter, que se multiplicaram com a especulação imobiliária¹⁶ e que, depois de inundarem a arquitetura privada, invadiriam também a arquitetura pública, até então domínio reservado da arte classicizante. Os enormes blocos de forma cúbica ou em paralelepípedo, com fachadas despojadas, sem molduras nem ornamentos, do Ministério da Guerra e do Ministério do Trabalho, são exemplos significativos desses edifícios utilitários que não tinham o menor interesse estético e que continuaram sendo construídos mesmo depois da eclosão do movimento "moderno". Com efeito, ao contrário do que por vezes se pensa, não foi este movimento que matou o ecletismo inspirado nos estilos clássicos; o ecletismo já havia sido quase completamente abandonado no Rio nos últimos anos que precederam a revolução política de 1930, ponto de partida da reforma da Escola de Belas-Artes sob a direção de Lúcio Costa.

2. O caso de São Paulo

A capital do café conheceu um ecletismo pelo menos equivalente ao do Rio, e ali, mais uma vez, os estilos classicizantes tiveram papel importante nas primeiras décadas do século. Contudo, o contexto onde se desenvolveram era totalmente diferente. **A tradição neoclássica, solidamente implantada no Rio pela missão francesa de 1816, surgiu com atraso em São Paulo.** Até por volta de 1880, a cidade tinha o aspecto de um burgo colonial e apenas algumas residências dos plantadores de café inspiravam-se nos modelos em voga na capital imperial¹⁷. A ruptura com a tradição local, ocorrida em 1878 com o "Grand Hotel" do alemão Puttkamer, só se firmou com a construção do monumento comemorativo da Independência (atualmente Museu Paulista, no bairro do Ipiranga), vasta construção com arcadas e ordem coríntia, sem originalidade nem poesia, mas de proporções corretas. Projetada pelo italiano Tommaso Bezzi e construída entre 1882 e 1885 por seu compatriota Luigi Pucci, essa obra teve grande repercussão e inaugurou a era italiana em São Paulo. Com efeito, a influência peninsular foi tão profunda em São Paulo quanto a da França no Rio de Janeiro, embora por motivos diferentes. A enorme imigração italiana levou a São Paulo mão-de-obra abundante, compreendendo vários artesãos e pedreiros formados nos canteiros de obra de seu país de origem; era uma ótima oportunidade para os arquitetos italianos, que também vieram em grande número¹⁸; a maioria

estabeleceu-se na cidade em definitivo, enquanto alguns, como Pucci, que retornou em 1896, voltaram à sua pátria depois de alguns anos. Além disso, muitos imigrantes enriqueceram rapidamente com o comércio e a indústria, formando uma clientela abastada, e mesmo riquíssima (como as famílias Matarazzo e Crespi), que naturalmente dava preferência aos compatriotas ali estabelecidos — quando não ia buscar arquitetos e construtores diretamente na Itália. Portanto existia um ambiente italiano em São Paulo nas últimas décadas do século XIX e, principalmente, nas primeiras décadas do XX; ambiente este que não era meramente superficial, e sim decorrente de uma firme intenção da colônia italiana de recriar uma atmosfera que atenuasse a nostalgia pelo país distante que fora preciso deixar. Foi naturalmente o período áureo da Renascença e do Maneirismo que forneceu modelos e fontes de inspiração. O livro de cabeceira dos mestres-de-obra originários da península era o *Tratado das Cinco Ordens da Arquitetura* de Vignola.

Contudo, não se deve pensar que essa arquitetura italiana foi imposta de modo arbitrário a um meio tradicional brasileiro que não estava preparado para recebê-la. Pelo contrário, não houve qualquer resistência local. O italianismo estava na moda; predominou também no Rio de Janeiro entre 1860 e 1900, e a aristocracia dos plantadores de café adotou-o com entusiasmo. A diferença está em que, devido às circunstâncias favoráveis encontradas em São Paulo, ali ele se manteve vivo durante muito mais tempo que no Rio e não foi inteiramente suplantado pelos estilos franceses. Mas os arquitetos italianos não foram os únicos a introduzir em São Paulo as formas e o vocabulário clássico. Até por volta de 1900, os alemães desempenharam um papel determinante; trazidos a São Paulo por seus compatriotas que formavam uma colônia importante e próspera, de imediato passaram a gozar de grande prestígio, não só junto à rica clientela industrial germânica dos Glette e dos Nothmann, mas também junto a importantes famílias locais (Prates, Paes de Barros, Chaves, Queiroz). Suntuosas mansões, geralmente isoladas no meio de belos parques, foram então construídas segundo os projetos de Matheus Haüssler e Julius Ploy¹⁹ nos novos bairros elegantes criados a norte e oeste da cidade. A mais importante foi a de Elias Chaves (mais tarde, Palácio dos Campos Elísios e residência do governador do Estado), iniciada em 1896 por Haüssler e terminada por Claudio Rossi, que respeitou fielmente o projeto original. Era uma miscelânea curiosa, onde se encontravam lado a lado pórtico e *loggia* italianos, formas vagamente palladianas, corpos avançados laterais à francesa e cobertura com mansardas. O resultado, apenas aceitável, devia-se a uma dosagem muito hábil, mas o precedente aberto provou ser dos mais arriscados, principalmente nas mãos dos engenheiros civis que dominaram rapidamente várias sociedades construtoras. A prova disto está numa velha fotografia do Parque do Anhangabaú, em pleno coração da cidade (Fig. 4): os dois feios e pesados

16 L. COSTA, *op. cit.*, pp. 188-189.

17 Y. DE ALMEIDA PRADO, *São Paulo Antigo e a Sua Arquitetura*, *Ilustração Brasileira*, ano X, n.º 109, setembro de 1929 (seis páginas de fotografias).

18 E. DEBE, EDETTI e A. SALMONI, *Architettura italiana a San Paolo*, São Paulo, 1955. [Trad. bras.: *Arquitetura Italiana em São Paulo*, São Paulo, Perspectiva, 1981, Debates 173.]

19 Outros arquitetos alemães em plena atividade na época: Oscar Kleinschmidt, Johann Blank, Behmer, Vilhoelt.



Fotografias do processo de implantação dos edifícios neoclássicos no Rio de Janeiro:
expulsão, demolição, construção.



Fig. 5. Parque do Anhangabaú. São Paulo. (Por volta de 1920 — no centro, o Teatro Municipal, de 1903-1911, de RAMOS DE AZEVEDO, Domiziano e Claudio ROSSI.)

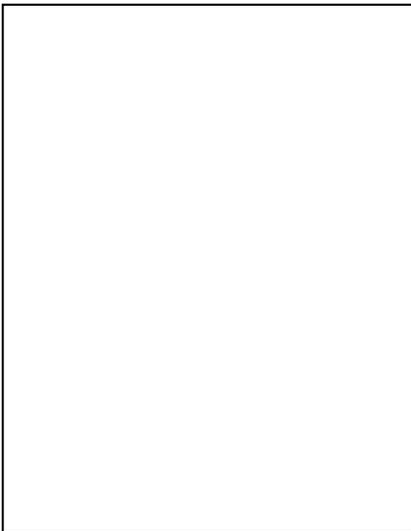
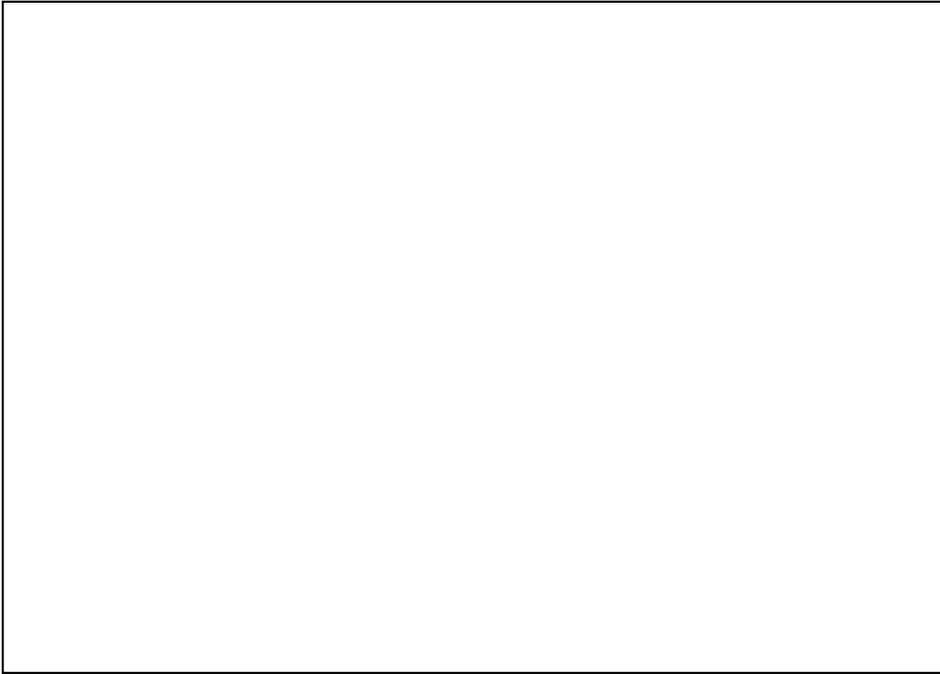
já mencionada (Fig. 4, à extrema esquerda) e o edifício da Companhia Docas de Santos²⁶ são exemplos característicos dessa tentativa de adaptação de formas antigas a programas modernos. O aumento da altura e do número de pavimentos permitidos pelas novas técnicas construtivas e exigidos pelos proprietários, ou a necessidade de colocar lojas no térreo eram fatos novos que alteravam os problemas clássicos de proporções e arranjo das fachadas, mas mesmo assim o ateliê de Ramos de Azevedo não renunciou às galerias em arcadas, às colunas, aos entablamentos e às janelas com frontões. Contudo, esse vocabulário arquitetônico não era empregado de modo arbitrário, e sim procurava obter (às vezes com sucesso) um novo equilíbrio relacionado com o estilo imitado. Firmemente imbuído de suas convicções acadêmicas, Ramos de Azevedo continuou fiel, até o fim, à linha de conduta que traçara e não se deixou seduzir, nem pelos estilos medievais, nem pela atração exercida pelas experiências do *art nouveau* ou do estilo neocolonial, embora Victor Dubugras e Ricardo Severo (os principais representantes deste estilo) tenham sido seus colaboradores durante algum tempo. Condenava como um deslize de seu assistente Domiziano Rossi a única obra de aspecto *Modern Style* realizada por sua firma (uma casa, hoje demolida, na Rua Visconde de Rio Branco).

É claro que Ramos de Azevedo não desprezou a habitação particular, e muitas foram as casas de porte construídas por sua empresa. O extraordinário crescimento de São Paulo, a especulação imobiliária e o surto de arranha-céus que invadiram, a partir de 1940, os antigos bairros periféricos residenciais empurrando-os cada vez mais para longe, e, finalmente, a mania paulista de derrubar ou reformar totalmente toda casa com mais de vinte anos, fizeram desaparecer inapelavelmente os vestígios dessa atividade. A maioria de seus colegas não teve melhor sorte, excetuando-se, talvez, Giovanni Battista Bianchi (1885-1942), autor de algumas mansões ainda preservadas (sem dúvida por pouco tempo) na

Avenida Paulista; com efeito, esta avenida vem sofrendo a invasão dos grandes edifícios há apenas uma dezena de anos e ainda não está completamente consumado o aniquilamento de tudo o que lembra seu aspecto anterior. Este arquiteto italiano trabalhou em São Paulo de 1912 a 1927 e de 1935 a 1942; interessanos principalmente o primeiro período, quando a aristocracia de origem italiana incumbiu-o da construção de luxuosas mansões isoladas em meio a grandes jardins, que em geral ocupam todo o quarteirão (casas do Conde Attilio Matarazzo, da Condessa Marina Crespi, em 1923; de Renata Crespi Prado em 1924; do Conde Adriano Crespi em 1925; todas situadas na grande artéria elegante que era então a Avenida Paulista)²⁷. A casa de Adriano Crespi é francamente neoclássica no exterior, mas seu interior é bastante híbrido: ao fundo do vestibulo central, quatro colunas coríntias, finas e altas demais para respeitar os cânones clássicos, flanqueiam uma escadaria de dois lances com corrimões de ferro fundido cujo desenho de arabescos é em estilo *art nouveau*; a decoração é inteiramente italiana, quer se trate dos estuques em cima das portas, quer dos afrescos de espírito renascentista do antigo salão de música. A casa de Renata Crespi Prado, com as *loggias* superpostas, os tetos planos e sóbrias paredes vazadas por janelas retangulares dispostas com regularidade, poderia parecer uma casa romana do século XVI. Enfim, a de Marina Crespi, embora menos característica, também tem uma pequena *loggia* sustentada por finas colunas de mármore rosado e uma decoração de estuque ressaltando o contorno das janelas, que a fazem pertencer à mesma linha das anteriores, onde o italianismo é evidente e corresponde a uma vontade firme de reconstituir um clima que lembre a mãe-pátria. O mesmo espírito pode ser encontrado nas obras de Giulio Micheli (1862-1919) e Giuseppe Chiappori (nascido em 1874), sendo a mais característica a sede do Banco Francês e Italiano pa-

26. *Architettura no Brasil*, n.º 7-8, abril-maio de 1922, p. 8 (fotografia).

27. E. DEBENEDETTI e A. SALMONI, *op. cit.*, pp. 64-68-94. As autoras cometeram um engano ao incluir essas casas no capítulo do *art nouveau*, já que os traços *art nouveau* limitam-se a alguns elementos decorativos pouco significativos quando comparados com o espírito decididamente classicizante e italianizante dos edifícios.



Fotografias do processo de invasão dos edifícios nos bairros periféricos: expulsão, demolição, construção. Processo de formação de bairros periféricos em regiões mais distantes do centro de São Paulo.

manifestaram mais tarde. O desaparecimento da prefeitura (que, como é regra no Brasil, continha originalmente também a prisão) e do Palácio dos Governadores (que passou em 1900 e 1912 por duas reformas tão completas que nada deixaram subsistir das características originais do monumento) alteraram totalmente o aspecto de uma das praças mais típicas da cidade. Ora, esse ato de vandalismo só pode ser explicado por motivos psicológicos³⁵; a arquitetura colonial era desprezada, considerada indigna de abrigar os poderes locais — cujo prestígio só podia ser acentuado ao ocupar edifícios com fachadas decoradas com colunas, pilastras e frontões, e até mesmo, no caso do Palácio dos Governadores, coroado por uma cúpula feia e inútil. Assim, uma mentalidade complexa, onde se misturavam o desejo de imitar de modo servil o que era feito nas outras capitais do país³⁶, a preocupação de não ficar para trás e de seguir o “progresso”, a vontade de mostrar que Salvador não era apenas um vestígio do passado, como também uma cidade moderna, atualizada, não permitiu que a Bahia histórica escapasse à influência de um pseudoclassicismo que ali proliferou de maneira acentuada e com longa duração³⁷, embora já estivesse superado quando foi ali introduzido.

Se esse estado de espírito tinha conseguido penetrar até nos antigos centros da época colonial, é evidente que só podia impor-se com vigor nas cidades de criação mais recente, principalmente tratando-se de Belo Horizonte, a capital administrativa de um dos principais Estados da federação³⁸. Dessa forma, esta foi beneficiada com uma indiscutível unidade, que lhe conferiu um caráter nitidamente definido ao qual não falta um certo ritmo, apesar da ausência de qualidades intrínsecas nos edifícios construídos então. Existia uma concordância entre a rigidez do plano urbanístico (cuja dupla quadriculação superposta formava figuras geométricas definidas), a aparência neoclássica dos grandes edifícios públicos (dispostos em torno da Praça da Liberdade em função de uma hierarquia cuidadosamente estudada, onde dominava a preocupação com o arranjo das perspectivas) e enfim o aspecto geral das casas (que formavam um conjunto homogêneo apesar de sua diversidade). É claro que não se pode falar de uniformidade em relação a estas últimas, construídas com toda a liberdade por seus proprietários³⁹, mas existia um certo parentesco marcando suas fachadas (todas elas acadêmicas, estreitas e muito carregadas, aplicadas arbi-

trariamente a construções modestas, que se alongavam em profundidade). Em geral desenhados por especialistas no assunto, esses frontispícios não passavam de uma espécie de paravento, mascarando quase totalmente o resto da casa, não raro em oposição total com a peça correspondente, que era a empena frontal que ela revestia grotescamente. Isto pode ser constatado ao examinarem-se as faces laterais dessas habitações que se abrem para um jardim: a fantasia teve livre curso, erguendo varandas leves com pequenas colunas e cobertura de ferro, freqüentemente decoradas com motivos *art nouveau* (que também são característicos da arquitetura civil da época)⁴⁰.

O exemplo de Belo Horizonte mostra que o academicismo classicizante ainda era uma força que predominava no começo do século XX, força essa mantida até a época da Primeira Guerra Mundial. O prestígio formal do qual o estilo desfrutava não tinha sido ainda abalado pelo emprego dos novos materiais industriais, ferro e mais tarde concreto armado, cuja difusão no Brasil era fato consumado desde fins do século XIX. Entretanto, esse academicismo já não passava de um revestimento superficial, com que se recobriam as partes mais visíveis dos edifícios, qualquer que fosse a técnica de construção utilizada⁴¹. Esse comportamento pouco racional devia-se, antes de mais nada, a uma atitude intelectual, onde estavam associados uma certa rotina profissional, a preocupação de conservar uma tradição mesmo sendo esta relativamente recente e um violento desejo de imitar os estilos nobres que tinham contribuído para a grandeza da civilização européia. De fato, o classicismo não foi a única fonte de inspiração de que lançou mão o espírito eclético da época.

2. OS ESTILOS MEDIEVAIS E PITORESCOS

As autoridades civis transformavam a adoção de um estilo que empregava as tendências e o vocabulário clássicos em necessidade psicológica, e as autoridades religiosas faziam o mesmo quando confessavam suas preferências pelos modelos romanos e góticos que simbolizavam o apogeu da fé católica. Por conseguinte, todas as igrejas construídas no começo do século (e mesmo mais tarde, já que o clero brasileiro, em seu conjunto, é muito conservador) lançaram mão das grandes tradições medievais. Deve-se dizer que o resultado deixou muito a desejar: não só é difícil citar um único êxito do ponto de vista estético, como também parece que os arquitetos e construtores rivalizavam-se numa incrível competição de feiúra. São bem variadas as razões desse fracasso total. Uma das causas principais era, com certeza, a falta de gosto e, na maioria dos casos, a falta de conhecimentos arqueológicos dos responsáveis. De fato, é preciso lembrar que a tradição acadêmica era muito menos forte nesse setor do que na construção não-religiosa; as regras precisas e o

35. A segunda restauração do Palácio dos Governadores ocorreu depois de Salvador ter sido bombardeada pela frota federal, quando das dissensões entre as autoridades locais e o governo central; evidentemente, era preciso reparar os danos sofridos pelo edifício, mas isso não implicava uma transformação estilística que o tornasse irreconhecível. Aliás, operação semelhante aconteceu em 1917, quando a residência do governador foi transferida para um bairro da periferia; originalmente, o atual Palácio da Aclimação, com sua decoração pesada, típica das obras classicizantes da segunda metade do século XIX, não era mais do que uma grande residência particular de linhas simples e paredes nuas, a casa Morais.

36. No Brasil, todos os Estados têm uma capital, não sendo o termo reservado apenas à capital federal.

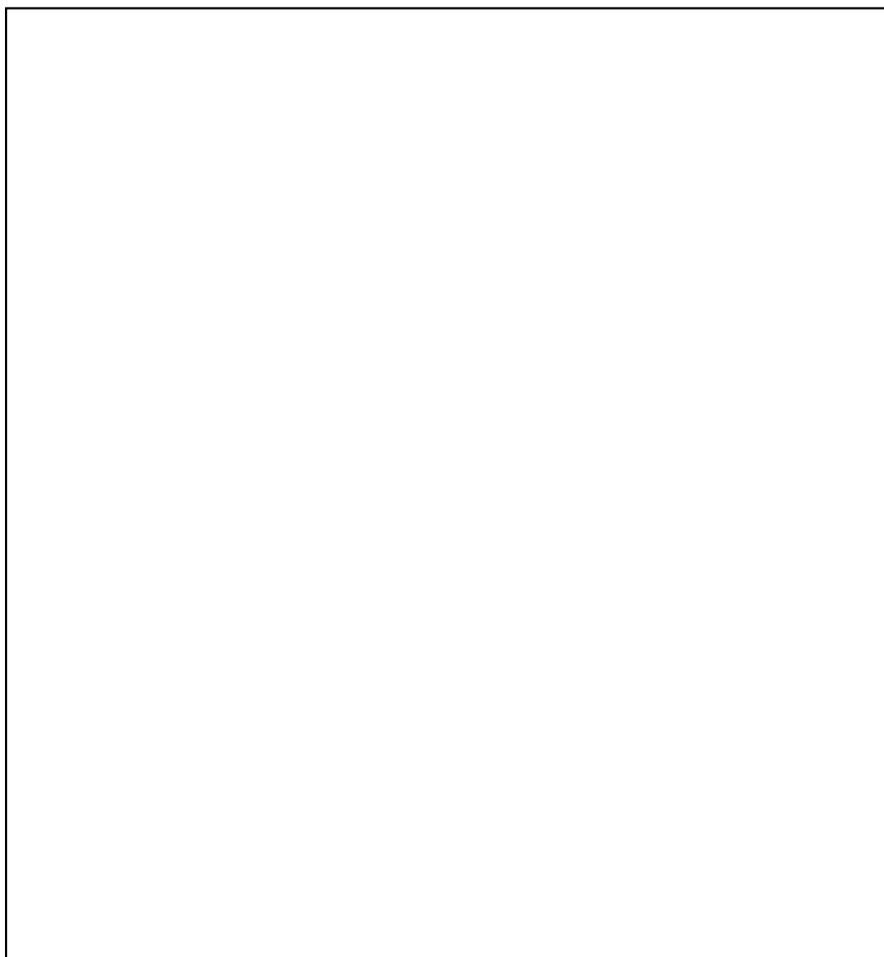
37. O primeiro projeto do Fórum Rui Barbosa foi elaborado em 1937, sendo mais tarde retomado; porém a construção só foi realizada efetivamente durante a administração do Governador Otávio Mangabeira (de 1947 a 1951), sendo, portanto, contemporânea do Hotel da Bahia, de Paulo Antunes Ribeiro e Diógenes Rebouças.

38. A. BARRETO, *Belo Horizonte. Memória Histórica e Descritiva*, Belo Horizonte, 1936. Fundada no período 1893-1894, a cidade tornou-se capital do Estado de Minas Gerais em 12 de dezembro de 1897, mas só assumiu seu verdadeiro aspecto na primeira década do século XX.

39. Já que os regulamentos municipais não previam limitações muito estritas além da necessidade de alinhar as fachadas ao longo da rua.

40. *Documento Arquitetônico 5* (publicado pela Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais), Belo Horizonte, 1961 (várias fotografias). *Adulo*, n.º 38, dez. de 1964, pp. 1-31 (artigo de S. DE VASCONCELOS e fotografias).

41. A maioria das casas continuava sendo construída com materiais tradicionais, mas nas grandes obras utilizava-se as técnicas mais avançadas desenvolvidas na Europa, de onde se importavam estruturas e vigamentos metálicos prontos para montar. Foi assim que vieram da Bélgica os elementos essenciais para a construção dos edifícios oficiais de Belo Horizonte.



Mapa da imposição dos arquitetos: demolições e construções necessárias para alcance de reconhecimento na profissão nesse período. Depoimento das pessoas removidas para a construção dos edifícios de valor histórico trazendo sua opinião a respeito do trabalho dos arquitetos.

da época, ao mesmo tempo latifundiário e industrial, era grande conhecedor da vida européia e tinha um espírito esclarecido voltado para o futuro; foi ele quem encomendou a Ekman uma casa em estilo *art nouveau*, lançando uma moda que se espalhou como rastilho de pólvora.

O elemento básico da composição é o vestibulo (Fig. 9), que ocupa todo o corpo central, em comprimento, largura e altura; não é um mero ponto de passagem, mas a peça essencial, onde se concentram todos os efeitos estéticos, tanto decorativos, quanto espaciais. Podemos encontrar ali uma aplicação característica dos princípios de Victor Horta, cujas grandes realizações Ekman certamente conhecia, seja pessoalmente, ou por meio de revistas especializadas. A liberdade da planta e da distribuição dos diferentes níveis, o efeito visual obtido pelas escadarias, tribunas e aberturas de tipo, forma e dimensões variadas que dão para esse vestibulo, a interpenetração de espaços daí resultante, tanto vertical, quanto horizontalmente, derivam certamente de soluções e concepções adotadas por Horta nos edifícios construídos em Bruxelas alguns anos antes. Por seu lado, a decoração predominantemente com curvas e arabescos resultantes mais do jogo abstrato da geometria do que da imitação da natureza aproxima-se muito do espírito de Henry Van de Velde, outra grande personalidade artística da Bélgica, nessa época. Ekman, portanto, estava certamente a par das realizações européias e das modificações no gosto, ocorridas nas grandes capitais. Sabia inspirar-se nelas, mas não era um imitador servil: a feliz síntese que conseguiu efetuar entre a rígida simetria do estilo *Sezession*, a audácia e a liberdade de invenção dos mestres belgas é uma prova da segurança de sua escolha, de seu talento para a assimilação, e de

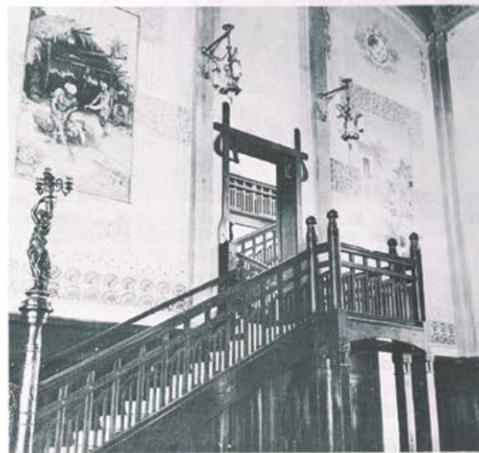


Fig. 9. Karl EKMAN. Casa Alvares Penteado. Vestibulo.

sua criatividade. Contudo, sua originalidade deve-se principalmente à habilidade com que transformou a madeira no elemento essencial de seus interiores. Foi desse material que ele extraiu quase todos os seus

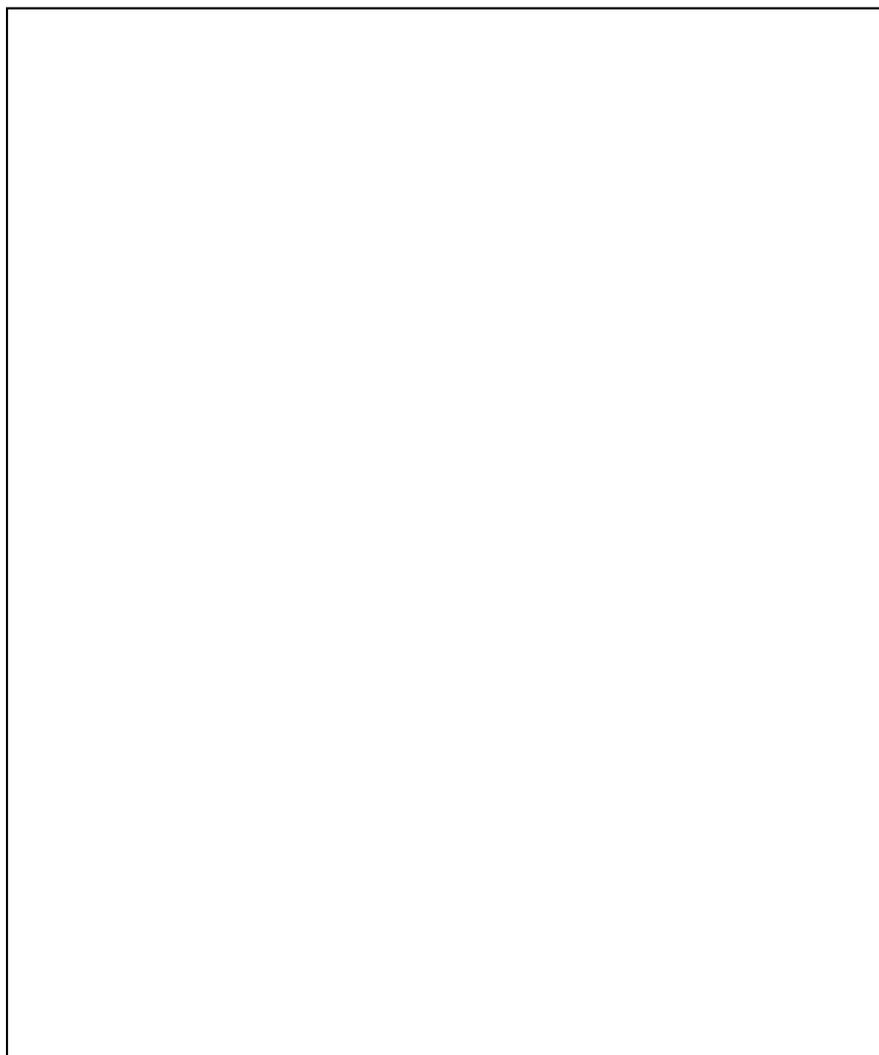
efeitos decorativos, quer pelo tratamento ornamental que lhe dava, quer pelo jogo de contrastes obtido; de fato, soube manipular com destreza o contraste entre a cor escura da madeira envernizada e a clareza uniforme das paredes⁶³ e usar a contraluz para realçar o desenho das balaustradas, cujo perfil destacava-se nitidamente de um fundo luminoso. Para Ekman, entretanto, a madeira era muito mais do que simples meio de decoração: explorou ao máximo não só suas qualidades estéticas, como também suas possibilidades funcionais e construtivas; isto pode ser comprovado pela escadaria da Vila Penteado ou pelo teto da casa do Dr. Kowarick, já demolida. Dessa maneira, criou obras de uma unidade e uma coerência perfeitas, onde a madeira assumia um papel semelhante ao ferro fundido na arquitetura de Horta. Isto pode ter sido uma concessão às condições ainda bastante artesanais do país, mas é pouco provável, pois havia na época facilidade de importar tudo o que fosse necessário a um custo relativamente baixo: na própria Vila Penteado, lâmpadas, lustres, objetos e estatuetas de metal e até mesmo a grande fonte do jardim vieram diretamente da Europa. Estruturas, vigas metálicas, colunas de ferro forjado, prontas para montar na obra, grades, corrimões de escada, etc., tudo entrava livremente, como já vimos. Não foi por necessidade, portanto, que Ekman decidiu fazer *art nouveau* utilizando a madeira como elemento fundamental. Pode ser que tenha sido encorajado pela abundância e beleza das espécies encontradas no Brasil, mas sua firme tomada de posição certamente decorreu da experiência secular que os escandinavos tiveram com esse material, habituados que estavam a viver em meio a imensas florestas: o amor atávico daí resultante faz com que a madeira ainda hoje seja um dos meios de expressão preferidos pelos povos nórdicos.

O sucesso da Vila Penteado foi imediato. Estava lançado o *art nouveau*, e em alguns anos os bairros novos (Santa Cecília, Campos Elísios, Higienópolis, Vila Buarque, Bela Vista) estavam cobertos de belas residências ou de simples casas de aluguel que traziam a marca indelével — embora muitas vezes superficial — desse estilo. Quase todas foram demolidas, sendo substituídas por enormes prédios de apartamentos; o fato é lamentável, mas não se deve esquecer que a maioria dessas construções estava longe de ser obra-prima e faltava-lhe autenticidade. Além de Ekman, somente um outro arquiteto, parece ter conseguido se impor de maneira indiscutível: Victor Dubugras.

Nascido em La Fleche (Sarthe, na França) em 1868 e falecido no Rio de Janeiro, em 1933, ainda criança emigra com a família para a Argentina. Estudou arquitetura em Buenos Aires e trabalhou com o italiano Tamborini, mas cansado da situação instável desse país, instala-se em São Paulo em 1891. Durante algum tempo, foi um dos colaboradores de Ramos de Azevedo, sendo admitido em 1894 como professor de desenho arquitetônico na Escola Politécnica. Inicialmente partidário convicto dos estilos medievais⁶⁴, chegou ao *art nouveau*

⁶³. F. MOTTA (op. cit., p. 84) viu uma influência japonesa nessa ciência.

⁶⁴. Cf. supra, p. 44.



Guia visual utilizado para estabelecer o valor de obra prima e a autenticidade (ou sua ausência) das construções à época do *art nouveau*.

zado e de um aprofundamento mais pessoal nos problemas arquitetônicos e estilísticos. Não há dúvida de que Dubugras possuía grande cultura arqueológica e técnica; todos os seus trabalhos o comprovam. É evidente que ele mantinha contínuo contato com a Europa através de revistas especializadas de arte ou de caráter científico, conservando sempre um equilíbrio entre o aspecto formal e o aspecto construtivo propriamente dito; de fato, desenvolveu sempre esses dois aspectos, inclinando-se ora para um, ora para o outro. Dadas essas preocupações fundamentais, as realizações que mais despertaram seu interesse foram as dos belgas Horta e Van de Velde e talvez as do escocês Mackintosh, mas é difícil encontrar nele uma influência decisiva seja de qual mestre for. Aliás, ele jamais foi tão longe no *art nouveau* quanto seus colegas europeus e só raras vezes se desembaraçou das imposições dos estilos históricos, sem dúvida alguma por causa do ambiente que o cercava no Brasil e da incompreensão que teria acompanhado toda tentativa mais audaciosa de se libertar desse contexto. Por conseguinte, a diversidade da obra de Dubugras, passando do neo-romano e



Fig. 16. Victor DUGUBRAS. Projeto para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. 1904. Elevação do vestibulo.

do neogótico ao *art nouveau* e mais tarde ao *neocolonial*, é mais aparente do que real; é possível identificar-se nela uma grande continuidade e uma lógica interna que justificam o parentesco, sensível apesar de tudo, entre obras pertencentes a estilos tão diversos.

Comparados a Ekman e Dubugras, os arquitetos italianos que trabalharam em São Paulo no estilo *art nouveau* fazem uma triste figura⁷⁵. De fato, contentaram em aplicar às suas construções uma decoração naturalista, que não lembra nem de longe o vigor *floreale* de seu país de origem. Essa posição retrógrada é muito curiosa, já que, no campo das artes aplicadas, foram os italianos, sob a direção de Luigi Scattolini, que tiveram papel de destaque no Liceu de Artes e Ofícios; isto pode certamente ser explicado, pelas razões psicológicas já mencionadas⁷⁶ e pelo controle rígido de Ramos de Azevedo, pouco propenso a permitir que seus colegas se afastassem do vocabulário arquitetônico clássico, mas que em matéria de ornamentação era muito mais tolerante⁷⁷. Assim, nem Domiziano Rossi, nem Micheli, nem Chiappori, nem mais tarde, Bianchi, podem ser considerados por suas realizações como adeptos fervorosos do *art nouveau*; aderiram por vezes à moda da época e conservaram ainda por muito tempo (principalmente o último) um gosto acentuado pela decoração floral, mas sua arquitetura inspirou-se mais nos modelos da Renascença do que nas construções realizadas na Europa no começo do século.

No Rio de Janeiro, o *art nouveau* não se desenvolveu tanto quanto em São Paulo. Segundo Lúcio Costa⁷⁸, um dos arquitetos mais significativos desse movimento foi Silva Costa, que construiu várias casas na Praia de Copacabana; contudo, não se pode formular qualquer juízo sobre elas, já que desapareceram sem deixar vestígios. Em compensação, subsistiram algumas obras do italiano Virzi, outro grande nome do *art nouveau* carioca; são construções bem curiosas, onde características do *modern style* misturam-se a reminiscências históricas. A casa situada na Rua da Glória, construída para o laboratório "Elixir de Nogueira", possivelmente terminada em 1916⁷⁹, tem a entrada flanqueada por potentes atlantes barrocos, exemplo característico de uma decoração sobrecarregada. Mais interessante é a casa (Fig. 17) situada no mesmo bairro, na Praia do Russel n.º 734 (antigo n.º 172), que sem dúvida alguma logo irá cair sob a picareta dos demolidores⁸⁰. Como a anterior, é uma habitação cujo traço dominante é a verticalidade; a inspiração medieval é claramente visível nessa verdadeira torre que lembra as soluções adotadas em certas cidades italianas; o co-

75. Cf. E. DEBENEDETTI e A. SALMONI, *op. cit.*, pp. 57-58 e apêndice, à p. 94. A fim de ampliar o capítulo que trata do assunto, os autores incluíram obras (como as casas de Bianchi) que, de *art nouveau*, tinham apenas alguns elementos decorativos, sendo nitidamente classicizantes no restante.

76. Cf. *supra*, p. 38.

77. E ele mesmo não usou margaridas como tema fundamental da casa de Margarida Marchesini, em homenagem ao nome da proprietária?

78. L. Costa, *Arquitetura Contemporânea*, p. 19.

79. Com efeito, estão gravadas na fachada as datas «1876-1916»; é lógico pensar que a primeira se refira à fundação da firma comercial e a segunda, à instalação desta, no edifício que acabara de construir nesse local. O que se sabe da urbanização e crescimento da cidade torna essa data viável, mas isso só poderá ser confirmado através de pesquisas nos arquivos municipais. Estes, infelizmente, há vários anos não são mais acessíveis.

80. Como outra casa de Virzi, na Avenida Atlântica em Copacabana, destruída em 1964.

Ruth Verde Zein, esta é uma história que prioriza a veiculação de produtos ao invés de processos: “infelizmente é apenas este, em geral, o que é publicado, em algumas poucas informações necessariamente limitadas a imagens bidimensionais que nem de longe podem indicar a complexidade do fazer arquitetônico, do projeto à execução da obra” (ZEIN, 2001, p.207).

Tratando de contextos que valorizam a personalidade de grandes homens, Ariella Azoulay (2019, p.53) chama atenção para a forma com a qual sua legitimidade e autoridade historicamente construídas impedem o reconhecimento de suas ações enquanto uma violência sobre as pessoas e o local onde atuaram. Sua análise diz respeito principalmente à atuação entre estados nacionais, que produz, e normaliza, o modo como a cidadania moderna está apoiada em um regime diferencial:

“As ações dessas personas são realizadas por meio da invenção de direitos imperiais – o direito de descobrir, revelar, penetrar, escrutinar, copiar e se apropriar –, assim, apagando (como a operação do obturador) como os objetos apropriados (que constituíam o centro de gravidade de direitos universais) foram de fato saqueados e, na prática, como o descobridor violou os direitos dos outros” (AZOULAY, 2019, p.53).

Por isto, a proximidade ou o distanciamento entre disciplinas na academia é um importante mecanismo de produção desse entendimento. “Terras, objetos, soberanias e direitos são estudados juntos” (2019, p.53), de modo que a interação entre descobridores e descobertos nunca foi e continua não sendo interpretada como saque, violência e apropriação, e pelo contrário, é lida a partir da interpretação diferencial entre “aqueles que são capazes de tais descobertas e estão autorizados a nomeá-las, e aqueles que podem ser descobertos, ou pior, ser negligenciados ou relegados a um passado longínquo” (AZOULAY, 2019, pp.53-54).

Muniz Sodré (2019, pp.37-38) traz essa questão para o interior de nossas fronteiras nacionais. Para o autor, apesar de não pertencerem a todos no Brasil, as ideias da elite exploradora, branca, e que se intelectualizava a partir de experiências europeias – dentre os quais estão os arquitetos reconhecidos pela história – se desdobraram, se expandiram e contaminaram ilegitimamente o espaço. “Sanear, embelezar, liberar a circulação”, este ideário de base europeia se reinventa nas administrações urbanas – de forma reconfigurada, até hoje – contaminando a cidade e, mais que isso, se expandindo sobre o território onde não mora(va) a

burguesia, destruindo modos de vida, comunidades e culturas que não a burguesa, que usufrui dessa violência.

“A cópia de esquemas intelectuais e espaciais europeus abria caminho para as modernizações, mas – sendo excludente da maioria, do povo – era também álibi para golpes militares, ditaduras personalistas, segregações de natureza cruel, genocídios. Novas palavras ou noções (cultura, civilização), novos espaços construídos (palácios, monumentos, avenidas) justificavam sempre novas figurações do Poder” (SODRÉ, 2019, p.39).

Esses acontecimentos, parte do processo que a História da Arquitetura não reconhece, ou minimiza, aparecem em números no livro de Bruand. O experimento travado com *Arquitetura contemporânea no Brasil* será, então, a criação de um dispositivo de leitura anti-imperial, assim como faz Ariella Azoulay em *Errata: fotografias não tiradas*. Ensairemos uma forma de des-naturalização de processos vistos como parte integrante da Arquitetura, mas que não deveriam ter sido, e precisam não continuar sendo. Por isso, devem ser problematizados no repertório normalizado pelas universidades.

Livro Arquiteturas no Brasil 1900-1990, Hugo Segawa (1999)

Hugo Segawa publica *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* após sistematizar um compêndio da arquitetura brasileira produzida no século XX a convite da Universidade Autônoma Metropolitana do México, que mantém uma coleção de monografias a respeito das arquiteturas latino-americanas. Esse convite, por sua vez, parte de sua longa pesquisa como colaborador periódico da revista de arquitetura *Projeto*, entre os anos de 1979 e 1996. Seu trabalho como resenhista, ensaísta e editor de arquitetura o levou a “viajar, conhecer realidades distantes, arquitetos e pessoas relacionadas ao campo da arte, da construção, da indústria e um universo expandido para além da vida acadêmica tradicional” (SEGAWA, 2010, p.03), traçando uma geografia pessoal para o reconhecimento da arquitetura pelo Brasil.

Enquanto colaborava com a revista *Projeto*, o arquiteto pôde visitar cidades como Recife (PE), Salvador (BA), Porto Alegre (RS), Belo Horizonte (MG), Curitiba (PR), Três Lagoas (MT), Londrina (PR), Canoas (RS), Cuiabá (MT), Rio de Janeiro (RJ), Brasília (DF), Nova Itá (SC), Palmas (TO), entre muitas outras. As viagens empreendidas eram a forma possível de entrar em contato com a produção contemporânea de cada região, ainda que, como Segawa (2010, p.03) revela, seu olhar estivesse atento “para as edificações e espaços [...] de todas as épocas”. Dessas viagens, o arquiteto escrevia para a revista periodicamente, artigos entre os quais podemos citar “Os mineiros e a arquitetura moderna”, publicado na edição de número 81 (1985), “Palmas, cidade nova ou apenas uma nova cidade?”, da edição número 146 (1991), e “Fitomorfia Amazônica: O Restaurante de João Castro Filho”, publicado na edição de número 169 (1993). Também para a *Projeto*, Segawa organizou o livro *Arquiteturas no Brasil/Anos 80* (1988), que apresenta ao leitor um levantamento da produção arquitetônica do período. Ele diz: “Pessoalmente, organizar *Arquiteturas no Brasil/Anos 80* foi uma descoberta do Brasil: de suas arquiteturas, de seus arquitetos, das paisagens tão distintas e extraordinárias que tive o privilégio de conhecer efetivamente.” (2010, p.04)

Durante o processo de pesquisa de *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, Hugo Segawa relata que procurou acessar obras da mesma natureza de seu livro, ou seja, manuais de história da arquitetura brasileira, mas não eram muitos os livros existentes sobre o tema – o principal era o de Bruand. A escassez de fontes históricas levou o autor a complementar sua pesquisa com publicações de características efêmeras, como o catálogo da exposição *Brazil Builds*, editado em 1943

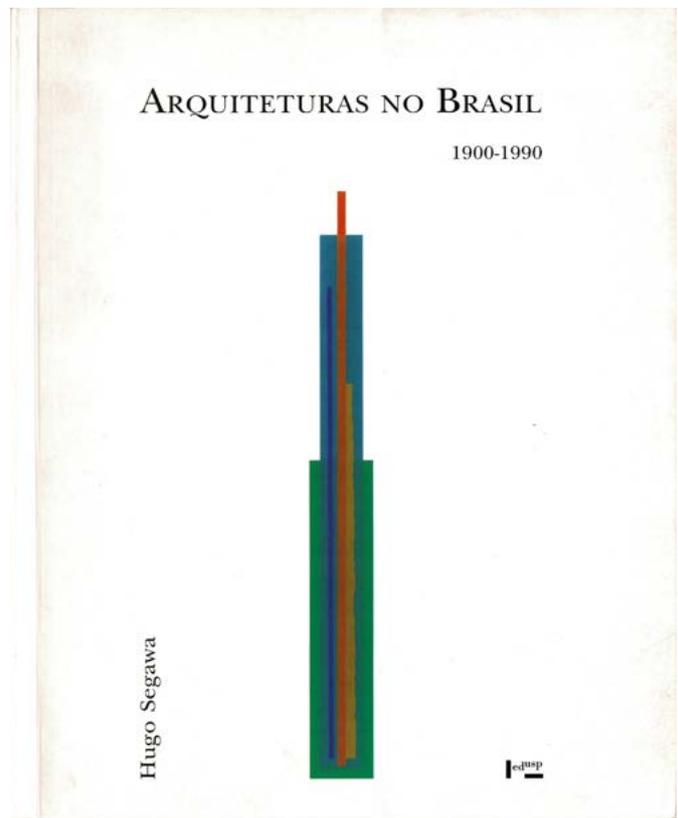
pelo MoMA de Nova York e revistas de arquitetura publicadas ao longo do século, importantes meios aos quais recorrer na busca de informações sobre a arquitetura brasileira da primeira metade do século XX.

Na abertura de seu livro, o autor reconhece os perigos envolvidos na tentativa de abarcar um período amplo de pesquisa, o risco de cair em interpretações genéricas ou totalizantes, indicando uma postura crítica em relação à história focada em recortes da produção, como aquela empreendida por Bruand. O autor escreve: “Bruand dedicou-se principalmente ao Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Brasília, deixando a descoberto outras importantes regiões, eludindo a diversidade da produção arquitetônica brasileira” (SEGAWA, 2014, p.15). O diagnóstico da incompletude da análise de Bruand, e o modo como sua interpretação triunfalista do moderno já havia se tornado historicamente datada, são pontos de crítica a partir dos quais Segawa vai tecer sua própria narrativa. Para o autor, é importante trabalhar uma narrativa mais diversa da arquitetura brasileira, que inclua a moderna, mas não se limite a ela.

Segawa relata a vontade de não privilegiar os produtos, mas os processos da arquitetura – mas avisa que abrirá exceções para alguns mestres –, procurando inserir os edifícios em tendências ou processos maiores. Vemos isso nas divisões temporais de seus capítulos, que muitas vezes se superpõem, sugerindo uma tentativa de afastar sua produção de uma leitura puramente cronológica, mostrando alguma simultaneidade entre diferentes processos que indica a busca por uma narrativa mais plural que da linha do tempo única.

Organizado em momentos históricos que se superpõem, o livro traz inicialmente um panorama do contexto estrutural do início do final do século XIX e início do século XX, as bases da modernidade que está por vir. “O Brasil em Urbanização 1862-1945” é o primeiro capítulo, que abrange um longo recorte temporal. Em seguida, “Do Anticolonial ao Neocolonial: A Busca de Alguma Modernidade 1880-1926”; “Modernismo Programático 1917-1932”; “Modernidade Pragmática 1922-1943”; “Modernidade Corrente 1929-1945”; “A Afirmação de uma Escola 1943-1960”; “A Afirmação de uma Hegemonia 1945-1970”; “Episódios de um Brasil Grande e Moderno 1950-1980” e “Desarticulação e Rearticulação? 1980-1990”, uma breve conclusão.

O material original do livro, preparado e entregue à universidade mexicana em 1992, não foi impresso. Por isso, Segawa conta que enviou os originais a um concurso promovido pela EdUSP em 1997, que visava publicar livros didáticos na



coleção acadêmica da editora. Segundo o arquiteto, a “primeira edição (1998), de 1.500 exemplares, esgotou-se em sete meses; a segunda edição (1999), de 3.000 exemplares, esgotou-se em cerca de 15 meses. A EdUSP fez uma nova tiragem no final de 2002 com 3.000 exemplares. Em 2010 edita-se a terceira edição, com 1.500 exemplares” (SEGAWA 2010, p.11). Para Ruth Verde Zein (2002, s.p.), sua colega na revista *Projeto*, o livro configura-se, “desde o seu lançamento, como um clássico que se tornará cada vez mais indispensável, tanto ao arquiteto formado ou em formação, como a qualquer interessado em compreender as questões mais relevantes da arquitetura brasileira deste século”.

 *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* apresenta uma série de fotografias que nos chamam atenção por serem, em grande parte, de autoria do próprio Segawa. Os registros fotográficos empreendidos em suas viagens nos mostram distintas obras arquitetônicas atribuídas a arquitetos variados, exemplares das arquiteturas no Brasil que o autor pôde conhecer pessoalmente, e que representam a materialização da desejada pluralização da narrativa historiográfica da Arquitetura Brasileira. Na crítica escrita à época do lançamento, Ruth Verde Zein (2002, s.p.) considera que o livro traz “uma quantidade de ilustrações inferior ao que seria desejável, quando se esperaria da editora um tratamento à altura do da abrangência do tema”.

Impressas em preto e branco e frequentemente dispostas seguindo a largura da coluna de texto (que ao longo do livro todo é dupla em cada página), as imagens cumprem sua função usual nos livros de Arquitetura, a de ilustrar o que o autor está explicando. A objetividade, ou suposta neutralidade, com que arquitetos fazem fotos das obras e as reproduzem junto a seus textos, acompanhando seu rigor historiográfico, incentiva uma leitura passiva, submetida à interpretação desenvolvida pelo autor no texto. As legendas, uma segunda camada de direcionamento da interpretação do leitor, terminam de retirar a autonomia da fotografia enquanto imagem, deixando claro que ela não está disposta no livro para ser lida em sua complexidade, evitando qualquer interpretação que possa fugir àquela narrada.

As fotografias, nesse contexto, desempenham um papel importante, comprovam a presença do autor diante dessa multiplicidade de arquiteturas, capacitando-o a discutir *Arquiteturas no Brasil* de forma inédita. Elas complexificam sua crítica à obra de Bruand, e indicam a cobertura sem precedentes de regiões ao estudo de Arquitetura Brasileira. O reconhecimento desse empreendimento rende boas críticas à diversidade



32. Christiano de la Paix Gelbert: Hospital de Pronto-Socorro, Porto Alegre, RS, 1940-1943.

guaiana, Alegrete, Caçapava, Taquari, Piratini, Caxias do Sul e São Borja, no Rio Grande do Sul, são algumas cidades que ostentam agências construídas nos anos de 1930. Em dez anos, o governo federal construiu 141 agências em todo o Brasil [Schwartzman 1982]. O então Departamento dos Correios e Telégrafos, em 1932, contratou vários arquitetos no Rio de Janeiro (entre os apurados, Raphael Galvão (n. em 1894), Paulo Candiota e Mario Fertin), fornecendo-lhes um programa funcional pormenorizado e fotografias do local do futuro edifício. São edifícios estrategicamente localizados na malha urbana (parece haver um predomínio em lotes de esquina), caracterizados por evidente separação de acessos ou por circulações independentes conforme hierarquia funcional, amplos salões de atendimento proporcionados pelo emprego de estruturas em concreto armado com grandes vãos e despojados de decoração (agências importantes, como Salvador, ostentavam interiores com motivos marajoaras; Belém possuía imponentes e caprichosos gradis) e exte-

riores de linhas geometrizadas, algumas ao gosto Déco. A agência de Salvador foi criticada na época pela imprensa local, qualificada como "cúbica" e "pouco adaptada ao nosso clima pelo uso abundante do vidro e falta de varandas de proteção" [Azevedo 1988, p. 16]. A maioria dessas agências continuam em funcionamento. É possível que essa política arquitetônica moderna tenha se inspirado na ação dos Correios e Telégrafos da França.

Essa abrangência nacional também caracterizou a iniciativa privada, em vários sentidos. Construtoras como a Christiani & Nielsen especializaram-se em obras de grande porte com referências modernas em várias partes do Brasil; a Construtora Comercial e Industrial do Brasil foi a responsável pelas obras tanto da moderna agência dos Correios e Telégrafos de Salvador quanto de uma escola municipal no Rio de Janeiro projetada por Enéas Silva. Nesse sentido, a Companhia Brasileira Imobiliária e Construções em Salvador deve ser destacada como uma empreiteira que difundiu a nova arquitetura na Bahia [Azeve-



Projeto do imigrante alemão
Christiano de la Paix Gelbert
em Porto Alegre.

são algumas cidades que ostentam agências construídas nos anos de 1930. Em dez anos, o governo federal construiu 141 agências em todo o Brasil [Schwartzman 1982]. O então Departamento dos Correios e Telégrafos, em 1932, contratou vários arquitetos no Rio de Janeiro (entre os apurados, Raphael Galvão (n. em 1894), Paulo Candido e Mario Fertin), fornecendo-lhes um programa funcional pormenorizado e fotografias do local do futuro edifício. São edifícios estrategicamente localizados na malha urbana (parece haver um predomínio em lotes de esquina), caracterizados por evidente separação de acessos ou por circulações independentes conforme hierarquia funcional, amplos salões de atendimento proporcionados pelo emprego de estruturas em concreto armado com grandes vãos e despojados de decoração (agências importantes, como Salvador, ostentavam interiores com motivos marajoaras; Belém possuía imponentes e caprichosos gradis) e exte-

algumas ao gosto
é criticada na época pela imprensa local, qualificada como "cúbica" e "pouco adaptada ao nosso clima pelo uso abundante do vidro e falta de varandas de proteção" [Azevedo 1988, p. 16]. A maioria dessas agências continuam em funcionamento. É possível que essa política arquitetônica moderna tenha se inspirado na ação dos Correios e Telégrafos da França.

Essa abrangência nacional também caracterizou a iniciativa privada, em vários sentidos. Construtoras como a Christiani & Nielsen especializaram-se em obras de grande porte com referências modernas em várias partes do Brasil; a Construtora Comercial e Industrial do Brasil foi a responsável pelas obras tanto da moderna agência dos Correios e Telégrafos de Salvador quanto de uma escola municipal no Rio de Janeiro projetada por Enéas Silva. Nesse sentido, a Companhia Brasileira Imobiliária e Construções em Salvador deve ser destacada como uma empreiteira que difundiu a nova arquitetura na Bahia [Azeve-

de de seus arquitetos. Mobilidade produzida por um vetor específico: o ensino de arquitetura. Parcela ponderável de profissionais que participaram do corpo docente pioneiro do curso de Arquitetura da Universidade de Brasília era composta por oriundos do Rio Grande do Sul. O grupo original que implantou o curso de arquitetura em Belém, no Estado do Pará, na primeira metade dos anos de 1960, era majoritariamente de gaúchos – uma empreitada de atravessar o país do extremo sul ao extremo norte.

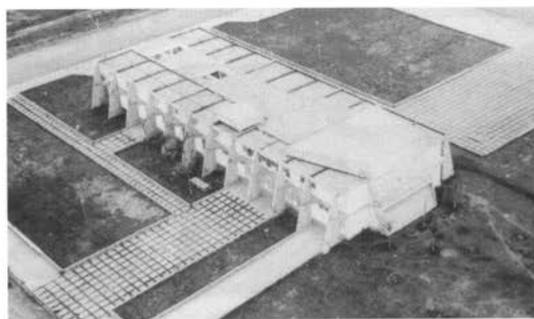
São Paulo foi também um grande celeiro de profissionais para o Brasil. Outra parcela ponderável do corpo docente original da Universidade de Brasília partiu de São Paulo; o grupo inicial de professores do curso de arquitetura de Curitiba, Estado do Paraná era basicamente composto por arquitetos de São Paulo. Nota-se também a forte presença paulista na formação do curso de arquitetura de Fortaleza.

Mas a síntese do signo do deslocamento na arquitetura encontra sua maior expressão em Brasília: o corpo docente da experimental Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília foi formado por um contingente de jovens do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, São Paulo, Pernambuco, capitaneado por mestres do porte de um Oscar Niemeyer, Alcides da Rocha Miranda e Edgar Graeff. A reunião desses arquitetos num ponto então longínquo no território brasileiro confunde-se com a própria epo-

péia de centenas de milhares de brasileiros, que vislumbraram em Brasília uma nova etapa da história do país [Segawa 1988a].

É claro que o ensino não foi o único vetor de deslocamento de arquitetos. O ensejo de trabalho promissor é capaz de mobilizar qualquer tipo de profissional em busca de uma oportunidade melhor para ganhar a vida. Parte dos arquitetos que peregrinaram pelo Brasil, sob o signo do ensino de arquitetura, encontraram também um lugar definitivo para desenvolver também a atividade de projetista. No entanto, quando o deslocamento profissional é provocado apenas pela busca de oportunidade melhor, esse mapeamento é mais difícil, mas certamente factível de uma análise mais documentada no futuro. Apenas para ilustrar essa situação, dois exemplos bastariam.

A política de ocupação do interior do país no período pós-1964 definiu uma estratégia de ocupação e integração de regiões isoladas e pouco desenvolvidas do Brasil, como o Centro-Oeste e a Amazônia. O Mato Grosso, Estado que faz fronteira com a Bolívia e o Paraguai, foi brindado com recursos para sua modernização, incluindo o reforço de sua rede urbana com a melhoria da infra-estrutura administrativa e de serviços públicos, o que levou o arquiteto Oscar Arine (1932-2013), de São Paulo, a transferir-se para a capital do Estado, Cuiabá, e eventualmente levar colegas de sua cidade natal para desenvolver projetos de



89. Oscar Arine: fórum de Três Lagoas, MT, 1966.

de de seus arquitetos. Mobilidade produzida por um vetor específico: o ensino de arquitetura. Parcela ponderável de profissionais que participaram do corpo docente pioneiro do curso de Arquitetura da Universidade de Brasília era composta por oriundos do Rio Grande do Sul. O grupo original que implantou o curso de arquitetura em Belém, no Estado do Pará, na primeira metade dos anos de 1960, era majoritariamente de gaúchos – uma empreitada de atravessar o país do extremo sul ao extremo norte.

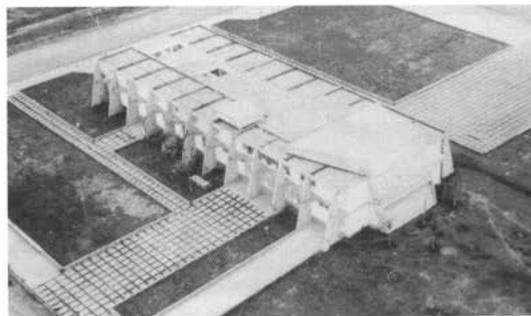
São Paulo foi também um grande celeiro de profissionais para o Brasil. Outra parcela ponderável do corpo docente original da Universidade de Brasília partiu de São Paulo; o grupo inicial de professores do curso de arquitetura de Curitiba, Estado do Paraná era basicamente composto por arquitetos de São Paulo. Nota-se também a forte presença paulista na formação do curso de arquitetura de Fortaleza.

Mas a síntese do signo do deslocamento na arquitetura encontra sua maior expressão em Brasília: o corpo docente da experimental Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília foi formado por um contingente de jovens do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, São Paulo, Pernambuco, capitaneado por mestres do porte de um Oscar Niemeyer, Alcides da Rocha Miranda e Edgar Graeff. A reunião desses arquitetos num ponto então longínquo no território brasileiro confunde-se com a própria epo-

péia de centenas de milhares de brasileiros, que vislumbraram em Brasília uma nova etapa da história do país [Segawa 1988a].

É claro que o ensino não foi o único vetor de deslocamento de arquitetos. O ensino de trabalho promissor é capaz de mobilizar qualquer tipo de profissional em busca de uma oportunidade melhor para ganhar a vida. Parte dos arquitetos que peregrinaram pelo Brasil, sob o signo do ensino de arquitetura, encontraram também um lugar definitivo para desenvolver também a atividade de projetista. No entanto, quando o deslocamento profissional é provocado apenas pela busca de oportunidade melhor, esse mapeamento é mais difícil, mas certamente factível de uma análise mais documentada no futuro. Apenas para ilustrar essa situação, dois exemplos bastariam.

A política de ocupação do interior do país no período pós-1964 definiu uma estratégia de ocupação e integração de regiões isoladas e pouco desenvolvidas do Brasil, como o Centro-Oeste e a Amazônia. O Mato Grosso, Estado que faz fronteira com a Bolívia e o Paraguai, foi brindado com recursos para sua modernização, incluindo o reforço de sua rede urbana com a melhoria da infra-estrutura administrativa e de serviços públicos, o que levou o arquiteto Oscar Arine (1932-2013), de São Paulo, a transferir-se para a capital do Estado, Cuiabá, e eventualmente levar colegas de sua cidade natal para desenvolver projetos de



Projeto do arquiteto paulistano Oscar Arine, diplomado em 1964 pela Universidade de São Paulo (USP), em Três Lagoas (MT).

arquitetônica incluída em sua obra, como a de Ricardo Paiva (2010, p.11): “É inédita esta preocupação de Segawa em abarcar manifestações consideradas até pouco tempo marginais e que a historiografia da arquitetura moderna omitiu e desprezou”.

A reprodução imagética dos edifícios traz uma transformação no modo como se consome a arquitetura – ou sua imagem – tornando-o acessível a um público muito mais amplo que as pessoas que podem realmente experimentar seus espaços, nivelando a experiência dos leitores e leitoras do livro. Beatriz Colomina (1996, p. 47) entende que essa condição, que toma grandes proporções no início do século XX, gera um novo ciclo de uso das edificações, independente, sobreposto àquele da experiência cotidiana; um ciclo que altera conceitualmente a experiência dos espaços. No sistema de representação arquitetônico que se desenvolve em mídia, a fotografia exerce um grande impacto no modo como as pessoas se relacionavam com a arquitetura, a experiência fotográfica substitui, para grande parte dos estudiosos e interessados, a visita ao lugar – as fotografias tornam-se mais vistas que as obras em si.

Bruno Moreschi (2014, p.32) nos lembra, porém, que as posturas neutras diante da imagem escondem escolhas, autores e assinaturas, existentes “mesmo que de forma implícita como são os créditos fotográficos dessas obras nos livros – sempre minúsculas letras nomeando o autor do registro num canto da imagem ou, de preferência, escondidos em uma das últimas páginas da publicação”. Uma análise mais profunda das legendas, esses guias pouco percebidos e, inclusive, tomados de forma passiva por espectadores que não dominam a arte de ler imagens (SANTOS, 2004), é reveladora. Caso de *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, no qual as legendas sucintas, compostas pelo nome do arquiteto, nome do edifício, cidade, estado e ano de construção colaboram para a percepção da diversidade arquitetônica analisada pelo autor.

Qual o impacto sobre essa interpretação se juntarmos as fotografias que o arquiteto tirou em suas viagens e propormos para elas novas legendas? Neste experimento, as legendas trazem informações sobre a universidade de graduação dos arquitetos autores dos projetos dos edifícios retratados. Entre os aspectos que essas obras têm em comum, podemos dizer que são projetos em diálogo direto com a academia: como narra Segawa (2014), seu interesse está principalmente naqueles que, após cursar Arquitetura no sudeste brasileiro, tiveram oportunidade de construir o moderno em outros contextos, o que chama de regionalismo.



1



2



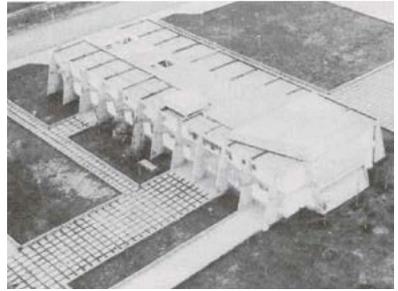
3



4



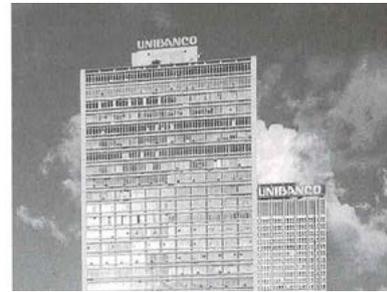
5



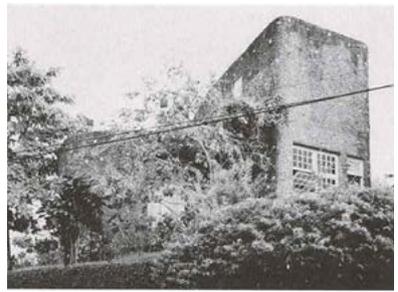
6



7



8



9



10



11



12



13



14



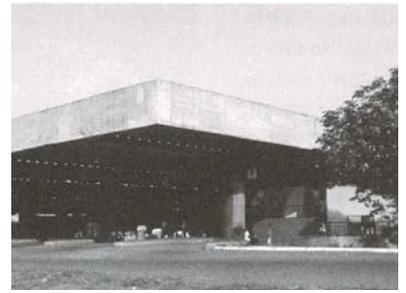
15



16



17



18



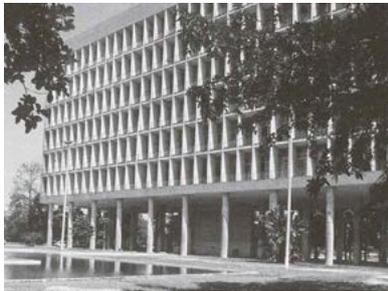
19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30

- 1.** Edifício projetado pelo Engenheiro José Mamede Alves Ferreira, bacharel em matemática pela Universidade de Coimbra, na cidade de Recife (PE).
- 2.** Edifício projetado pelo arquiteto alemão Alexander Buddeus em Salvador.
- 3.** Projeto do imigrante alemão Christiano de la Paix Gelbert em Porto Alegre.
- 4.** Projeto do arquiteto Luiz Signorelli, formado Escola Nacional de Belas Artes (RJ), em Belo Horizonte.
- 5.** Projeto do arquiteto Luiz Signorelli, formado Escola Nacional de Belas Artes (RJ), em Curitiba
- 6.** Projeto do arquiteto paulistano Oscar Arine, diplomado em 1964 pela Universidade de São Paulo (USP), em Três Lagoas (MT).
- 7.** Projeto do engenheiro-arquiteto formado pela Escola Politécnica de Varsóvia Lukjan Korngold na cidade de São Paulo.
- 8.** Projeto do arquiteto Giancarlo Palanti, graduado pelo Politecnico de Milão, em São Paulo.
- 9.** Projeto de Lina Bo Bardi em Salvador. Lina estudou na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma.
- 10.** Projeto de Franz Heep, formado na Escola de Artes e Ofícios de Frankfurt, e Jean Ginsberg em Paris.
- 11.** Projeto de Franz Heep formado na Escola de Artes e Ofícios de Frankfurt, na cidade de São Paulo.
- 12.** Projeto de Delfim Amorim, português graduado pela Escola de Belas Artes do Porto e Lúcio Estelita em Recife.
- 13.** Faculdade de medicina projetada por Mário Russo, formado na Escola Superior de Arquitetura de Nápoles, em Recife.
- 14.** Edifício projetado por Rino Levi, Roberto Cerqueira César e Luiz Roberto Carvalho Franco em São Paulo. Respectivamente, graduados em Milão e Roma; Escola Politécnica da USP; Faculdade Mackenzie.
- 15.** Projeto de Rubens Meister, engenheiro civil pela Universidade do Paraná e arquiteto pela ENBA, em Curitiba.

16. Projeto de Vilanova Artigas, engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, em Londrina.

17. Projeto de Carlos Maximiliano Fayet, Cláudio Luis Araujo, Moacyr Moojen Marques e Miguel Pereira em Canoas (RS). *Não encontrei informações.*

18. Projeto de Paulo Mendes da Rocha, Moacyr Freitas e Ercílio Souza em Cuiabá. Respectivamente, Arquiteto e Urbanista pela Universidade Mackenzie; Arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil (RJ) e Souza, possivelmente colega de Moacyr.

19. Projeto de Milton Ramos, arquiteto graduado no Rio de Janeiro e integrante da Figueiredo Ferraz Consultoria e Engenharia de Projetos em Belo Horizonte.

20. Projeto de Marcelo Fragelli, integrante da Promon Engenharia em São Paulo. Fragelli forma-se na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro (FNA) em 1953.

21. Projeto de Vital Pessoa de Melo e Reginaldo Esteves em Recife. Vital cursa arquitetura na escola de Belas Artes de Pernambuco.

22. Projeto de Jorge Machado Moreira, formado na Escola Nacional de Belas Artes (RJ), construído no Rio de Janeiro

23. Projeto de Paulo Zimbres, arquiteto formado pela FAU-USP em 1960, construído em Brasília.

24. Projeto de José Galbinski em Brasília. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-UFRGS, o arquiteto foi fundador da FAU-UnB.

25. Projeto de Francisco de Assis Reis, graduado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, construído em Salvador.

26. Projeto de Humberto Serpa, Márcio Pinto de Barros, Marcus Vinícius Meyer, William Ramos Abdalla em Belo Horizonte. Serpa formou-se em arquitetura no ano de 1966 e em urbanismo em 1967 pela Escola de Arquitetura da UFMG. Abdalla formou-se em Arquitetura também na EA-UFMG. *Sobre os outros não encontrei informações.*

27. Projeto de João Filgueiras Lima, formado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, construído em Salvador.

28. Projeto de Satyro Pohl Moreira de Castilho, Júlio de Lamônica Freire, Sérgio de Moraes, Antônio Carlos Carpintero, Manuel Perez Santana, Moacyr Freiras, José Antônio Lemos dos Santos, Antônio Rodrigues Carvalho, Paulo Zimbres e Frank Svensson construído em Cuiabá. Paulo Zimbres formou-se na FAU-USP em 1960 e Frank Svensson na Escola de Arquitetura da UFMG. *Sobre os outros não encontrei informações.*

29. Eletrosul – Nova Itá (SC)

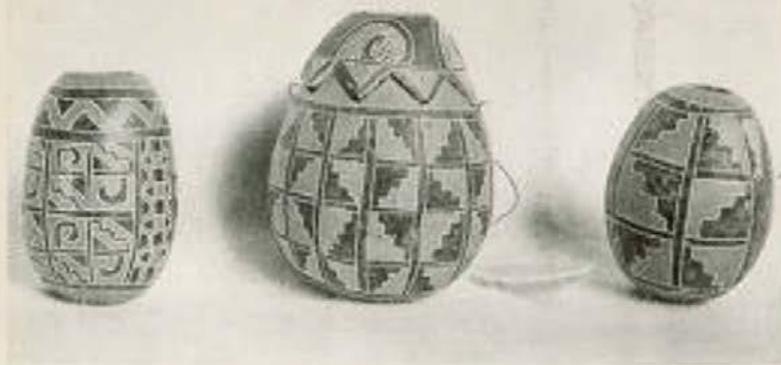
30. Projeto de Flávio Kiefer e Joel Gorski, arquitetos e urbanistas graduados pela UFRGS, construído em Porto Alegre.





É surpreendente a descoberta nas margens do Araguaia, no fundo do sertão, de um grupo de cerâmicas altamente diferenciadas e em constante evolução — alguns tipos de carga, moldados simplesmente em blocos sólidos.





Serviço de Presentes aos Índios - Seção de Estudos, descrição arqueológica do documento: SP18672 - Distribuição de roupas e presentes aos índios, Posto de Criação dos Índios Caribon, Expedição Científica e Documental do rio Caribon, foto de Heitor Fierbrenner, 1945. Cortesia do Museu do Índio - FUNAI.

Índios - Presentes Serviço - Research Section, archive entry: SP18672, "Distribution of clothes and gifts to the Indians, Caribon Indigenous Post of Attention, Scientific and Documentary Expedition of the Caribon River, photograph by Heitor Fierbrenner, 1945." Courtesy of the Museum of the Indian - FUNAI.



Fetische



Obyto



Fetische



fetischer



"A primeira missa em Brasília" realizada em maio de 1961 no sítio de obras da nova capital. Cortesia do Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília.

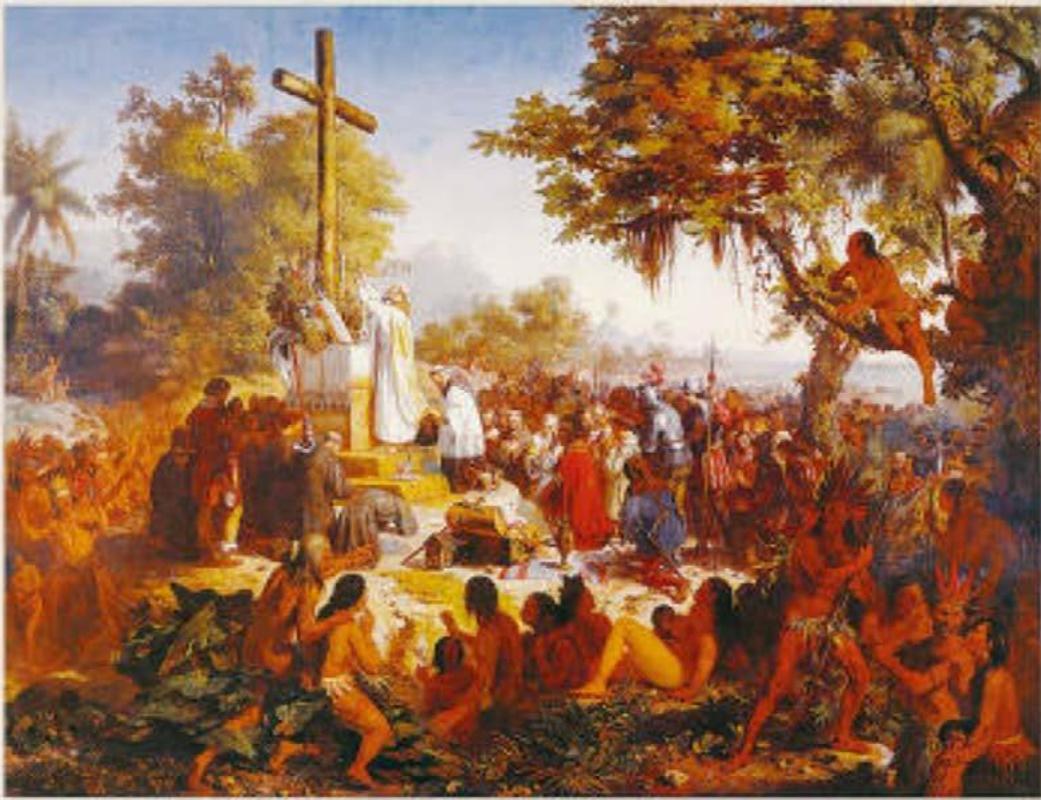
"The First Mass in Brasília" realized in May of 1961 at the construction site of the new capital. Courtesy of the Public Archive of the Federal District, Brasília.

O governador Juscelino Kubitschek participa do batismo do filho do cacique Karajá Uaiari no Ilhéu do Bananal, 1960. Cortesia do Arquivo Nacional.

President Juscelino Kubitschek participates in the baptism of the son of Karajá chief Uaiari on Bananal Island, 1960. Courtesy of the Brazilian National Archive.

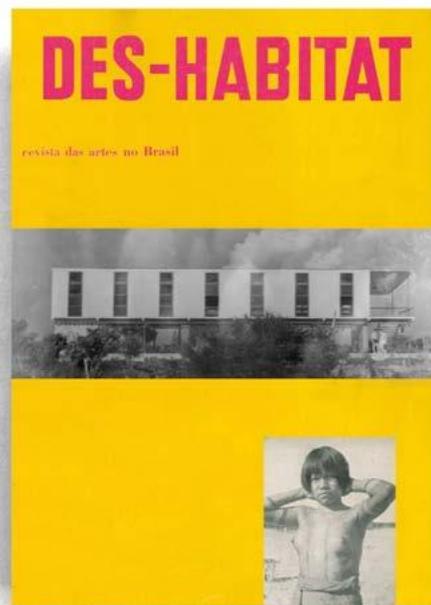


quase mil pessoas no local de construção da cidade, e ordenou pessoalmente que a FAB tratasse uma delegação Karajá do Ilhéu do Bananal para participar da cerimônia. Ao receber a presença de representantes indígenas no batismo do filho da nova capital seria construída, a intenção era evocar a primeira missa cristã feita pelos portugueses no Brasil para deturpar a posse do novo território colonial quando chegaram em 1500. Mais precisamente, o cenário foi desenhado para reproduzir uma versão moderna desse evento colonial tal como inserida no poema Primeira missa no Brasil, de Vinícius de Moraes (1966), que se tornou a representação canônica de nossa nação que foi posteriormente apropriada por diversos artistas acadêmicos.



Vicente do Rego Monteiro, *Primeira Missa no Brasil*, 1600.
Vicente do Rego Monteiro, *First Mass in Brazil*, 1600.

modos de desaprender



Paulo Tavares
Des-Habitat (2021)
páginas 230-236

Lançada no ano de 1950 em São Paulo, *Habitat – revista das artes no Brasil* teve como editora a italiana Lina Bo Bardi, recém-chegada ao país. A publicação era composta por conteúdos de duas vertentes, complementares na concepção da arquiteta: a veiculação e a crítica à arte e à cultura ligadas ao ideário moderno arraigado no Brasil e, junto a isso, a difusão das práticas culturais populares brasileiras. Reconhecendo a contemporaneidade da intensa produção cultural do país e considerando sua documentação ainda não adequada à sua importância, *Habitat* é pensada como um veículo de registro dessa diversidade: arte, artesanato, design, arquitetura, entre outros.

Na contramão do que praticavam seus contemporâneos, Bardi se engaja com a cultura nacional a partir do contato com matrizes culturais variadas, em deslocamentos constantes a destinos pouco óbvios, como sua viagem ao Polígono da Seca, no Nordeste brasileiro, Bardi está em busca de uma cultura que ela enxergava como rica, promissora, complexa e muito potente. Enquanto as capitais de cultura do país mostravam profundo apego ao que chama de finesse, Lina (1994, p.24) estava à procura de “um caminho pobre, que não fosse o da ‘consolação dos Gadgets’”. Descolando-se desses valores, a arquiteta propõe uma abordagem geográfica, e não histórica, de conhecimento do Brasil – de um Brasil real, e de sua alma popular, que tem a vida pautada por esse caminho da grossura.

Interessada no fazer popular como um fazer de não-alienação, Bardi (1994, p.25) vai pensar modos, materiais, técnicas e soluções tão ou mais valiosos ao contexto crítico do Brasil do que a aposta na tecnologia moderna. A preocupação da arquiteta em encontrar, registrar e publicar experiências de manifestações artísticas e culturais não-eruditas estava relacionada “à procura de uma estética e uma ética fundamentada na coerência da simplicidade popular” (PEREIRA, 2007, p.43), constituintes dessas artes em decorrência das condições econômicas e materiais das populações que as produziam. A revista publicou diversos conteúdos sobre arte e artesanato populares e indígenas, entre cerâmica, pinturas, tecidos e desenhos, usualmente fotografados sob um fundo monocromático, como ficam dispostas as obras de arte pertencentes aos museus. Na leitura de Paulo Tavares (2021b, p.13), “a articulação entre o indígena e o moderno era didaticamente comunicada nas legendas e textos que acompanhavam as imagens, explicando ao leitor como desenhos indígenas eram comparáveis ao trabalho de um ‘refinadíssimo pintor contemporâneo’”.

Para o historiador da arquitetura Juliano Pereira (2007, p.40), ao criar essas duas frentes de pesquisa, Bardi desejava aproximar essas duas realidades, ou, como escreve, “propor a proximidade e a conciliação no país”. Sendo assim, ainda nas palavras do autor, as “manifestações populares ganham o status, a importância de figurarem ao lado das reportagens sobre manifestações eruditas de arte e cultura” (PEREIRA, 2007, p.41), fato inédito a uma revista cultural do período no Brasil e importante vetor na formação do gosto público. O interesse por essa outra realidade cultural, junto à sua qualidade gráfica, distancia a revista dos títulos aos quais é contemporânea, e faz dela um bom repositório para os conteúdos encontrados por Lina em seus deslocamentos pelo país. Sua tiragem limitada, por outro lado, faz com que a publicação integre, atualmente, apenas certas bibliotecas e coleções particulares, tornando-se objeto de desejo entre arquitetos, designers, artistas e colecionadores sensíveis ao discurso de Bardi, ou, em maior escala, à produção do período histórico.

Mas se o moderno brasileiro é construído discursivamente a partir do contraste com nossa história “primitiva”, Tavares (2021b, p.18) nos convida a situar “a sensibilidade e a ética singular de Lina Bo Bardi [...] num contexto mais amplo”. Afinal, o Brasil dos anos 1950 e 1960 é reconhecidamente um período de violência governamental contra os povos indígenas. O arquiteto então questiona: “Pois qual era o contexto histórico e social que permitiu que imagens de objetos indígenas fossem produzidas, reproduzidas, e divulgadas em mídias sofisticadas como referências formais da ‘nova linguagem’?” (TAVARES, 2021b, p.21). A resposta à sua pergunta foi editada em um projeto gráfico-textual que reflete sobre a recorrente utilização de imagens de artefatos indígenas na revista, *Des-Habitat*.

Ao “interrogar o contexto a partir do qual essas imagens surgiram como significantes modernos nas páginas da revista”, Tavares (2021b, s.p.) se volta à história das políticas de estado implementadas junto à “Marcha para o Oeste”, institucionalizada durante o governo Getúlio Vargas assim como a arquitetura moderna. Para se apropriar de terras convenientemente classificadas como “vazios demográficos” com atividades rentáveis, diversos povos indígenas foram removidos de seus territórios ancestrais e levados a postos indigenistas do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), responsável por sua “pacificação” e posterior integração à sociedade brasileira, aos modos de vida ocidentais cultivados principalmente nas cidades.

Assim, Tavares chama atenção a uma outra face do modernismo brasileiro, paralela ao desenvolvimento do estilo arquitetônico e que em muito o informou,

a colonização do interior do país. A “ideologia da fronteira” (TAVARES, 2021b, p.31) é posteriormente reinventada nos governos seguintes, atingindo seu ápice no de Juscelino Kubitschek, com a construção de Brasília. Entre muitas histórias possíveis, *Des-Habitat* conta a dos indígenas Karajá, que hoje vivem na Ilha do Bananal, entre os estados de Goiás e Mato Grosso, após a retomada de sua terra. Para o autor, sua história é especialmente significativa, desempenhando um papel “fundamental na simbologia do processo de modernização no Brasil” (TAVARES, 2019, p.72).

O arquiteto reúne dados demográficos históricos que mostram que por volta dos anos 1940-1950 os Karajás tiveram sua população drasticamente reduzida, e a “política de pacificação” empreendida durante o governo Vargas culmina em sua desterritorialização, concentrando-os na Ilha do Bananal. Os objetos Karajás eram constantemente veiculados na revista *Habitat*: nessa época, o SPI possuía bases e postos indígenas em todo território brasileiro, e a nova capital já estava sendo construída. Através da Seção de Estudos do SPI, suas atividades começaram a ser documentadas ainda na década de 1940, e, “contando com a contribuição de cineastas, fotógrafos, e etnógrafos modernos pioneiros, a Seção de Estudos foi responsável por produzir um arquivo audiovisual impressionante, e ‘coletar’ uma quantidade igualmente notável de artefatos indígenas que mais tarde adquiriria o status de museu, o Museu do Índio” (TAVARES, 2021b, p.42).

Além disso, durante a construção de Brasília, a Ilha do Bananal foi pensada como projeto de lazer para o presidente, os burocratas estatais e as elites, o que deu início à remoção dos Karajá desse território. Um hotel projetado por Oscar Niemeyer foi construído na ilha, e “desde as janelas do hotel, os Karajá podiam ser observados da mesma maneira que suas imagens apareciam nas páginas de *Habitat*, suspensos entre um olhar moderno e um olhar colonial” (TAVARES, 2021b, p.65).

Dessas interlocuções violentas se originavam as cerâmicas, tecidos, e objetos de cultura dos Karajás veiculados em *Habitat*, sob “uma perspectiva etnográfica única”, como diz Tavares (2021b, p.43), reconhecida por sua aproximação ética às culturas indígenas, que valorizava seu fazer e seus modos de vida, em detrimento às interpretações que já vimos, completamente essencializadoras. Em suas páginas não aparecia, porém, nenhuma alusão à origem dessas imagens. “Em virtude de sua linguagem visual moderna, *Habitat* funcionava como um enquadramento que ocultava esse contexto colonial, bem como sua própria perspectiva cúmplice” (TAVARES, 2021b, s.p.).

Essas questões levantadas atualmente alteram a leitura do trabalho de Lina Bo Bardi e, mais que isso, indicam que nem mesmo sua atuação editorial escapa à uma análise dos processos, e não apenas dos produtos – que no caso, se conformam a partir de objetos retirados de suas pessoas e habitats. Separando as pessoas, seus mundos e seus objetos, *Habitat* reproduz a ação do obturador, essa “operação de enquadramento, de museificação tipicamente moderna”, como diz Tavares (2019, p.72), enquanto “ao mesmo tempo encobre o contexto colonial de violência”. *Des-Habitat* nos mostra uma dimensão não considerada em sua produção, que aprofunda bastante nossa reflexão sobre a distribuição desigual de poder nos lugares de produção de conhecimento, em especial de publicações.

Em nossa análise dos livros didáticos, apontamos para marcadores de gênero, raça e localização geográfica acionados pelos autores, dados importantes para uma caracterização estrutural da bibliografia indicada, mas que se mostram insuficientes diante do problema colocado pelos apagamentos discursivos, quando esses estão ligados principalmente ao conceito de Arquitetura aceito e elaborado pelos autores. No Brasil, essas noções compartilhadas entre arquitetos – autores e projetistas – são estruturantes da prática, que toma forma em um território (espacial e discursivo) violentamente definido contra parte de seu povo.

Se a Arquitetura enquanto disciplina está baseada na separação entre as construções e os contextos, entre os projetistas e os construtores, entre pessoas e objetos, Ariella Azoulay (2019, p.60) nos diz que esse campo especializado deve ser desaprendido, e essas divisões, estabelecidas em tempos e espaços outros, superadas. Apenas assim poderemos elaborar maneiras de cuidar de um mundo que é comum. Essa desconstrução não acontece de forma instantânea, como também dificilmente nos desemaranhamos das tramas coloniais. Para ajudar-nos a compreender a dimensão desse processo, Azoulay (2020, s.p.) compara-o à desativação de uma usina nuclear, um processo também longo e necessariamente cuidadoso, já que fechar suas portas não é o suficiente, é preciso desmontá-la meticulosamente. O mesmo vale para o imperialismo, que está sob sua análise: “O imperialismo não pode simplesmente ser abandonado e você segue em frente. Ele criou enormes, gigantescas quantidades de restos de materiais que agora temos que perguntar como desativá-los”.

O desaprendizado parte de uma recusa à manutenção do modo como as coisas têm sido feitas, e envolve, para quem está dentro da universidade, uma sensibilização

ao uso de conceitos e categorias políticas produzidas pelas instituições ocidentais, bem como dos próprios modos de pesquisar, facilmente compostos pelo exame solitário de “prateleiras da biblioteca dedicadas a certos filósofos preferidos” (AZOULAY, 2019, p.16). Assim, ao contrário do que está implícito na cientificidade acadêmica, desaprender significa entender que outras versões das histórias sempre estiveram sendo tecidas, e “não mais privilegiar os relatos de agentes imperiais, estudiosos incluídos” (AZOULAY, 2019, p.16).

O desafio torna-se não normalizar as narrativas oficiais e nosso acesso privilegiado “à riqueza de objetos, documentos, imagens e recursos disponíveis em museus públicos e privados, arquivos e universidades” (AZOULAY, 2019, p.XV) que, como sabemos, são também e principalmente o mundo destituído de outras pessoas. Nessa prática, muitas dimensões podem ser alvo de recusas ativas: a versão da história, a temporalidade imperial – e a linha do tempo –, as narrativas de apagamento, o privilégio do saber científico e a exclusão dos saberes não acadêmicos, não escritos, não registrados da forma como a universidade demanda, entre outros. Descolonizar, para Azoulay (2020, s.p.), significaria “reconfigurar cada termo que eu estava a utilizar a partir daquilo que as pessoas estavam realmente a fazer, em vez de confirmar pressupostos acadêmicos existentes sobre o que é”.

O desengajamento dos arranjos diferenciais do mundo envolve a criação de alianças com possíveis companheiros, como forma de negar a divisão “que autoriza os especialistas a determinar com quem temos permissão para compartilhar o mundo e como, sob qual lei” (AZOULAY, 2019, p.291). Essas pessoas devem ser vistas não como objetos de estudo, mas como companheiros, aliados, parceiros políticos na imaginação de possibilidades de reverter as próprias condições que engendram essas separações (AZOULAY, 2019, p.200).

Rejeitando a separação entre ciência e política, Stengers e Despret (2014, p.18) imaginam a criação de um “nós” dentro da universidade que procure aprender a pensar junto com a diferença, que entenda que a coletivização envolve a politização de vivências e experiências pessoais, envolve a criação de estratégias para se juntar não só às outras mulheres, mas às outras culturas, cada vez mais presentes. Um “nós” que, a partir da marcação da diferença, possa produzir conhecimento “dentro” da universidade em diálogo com o “fora”, negando a herança do iluminismo que ela carrega, – um conhecimento que não se pretende neutro, imparcial ou desinteressado –, imaginando possibilidades de uma ciência outra, uma arte outra, uma arquitetura

outra, sensíveis à diferença. Cada universidade apresenta um funcionamento particular, apesar das leis e diretrizes estatais. Ainda que tenham sido implantadas aqui a partir de um modelo eurocentrado, elas são permeadas por fissuras, potencializadas pela entrada de grupos sociais cada vez mais diversos.

Como disse a artista digital Yakunã Tuxá (2020, s.p.), esses grupos estão na universidade para reinventar os modos de fazer, utilizando as ferramentas de conhecimento existentes a seu favor. “A gente não está indo lá só para beber desse conhecimento científico do não-indígena, desse conhecimento ocidental. A gente está indo lá para afrontar, para levar nossos saberes, para levar a memória da minha bisavó [...]”. A comunidade de origem da artista indígena foi impactada por uma barragem no final da década de 1980 e, como conta, essa experiência atravessa não apenas seu trabalho, mas sua presença na universidade: “É algo que eu trago comigo e que levo também para os espaços acadêmicos, para a UFBA” (TUXÁ, 2020, s.p.).

Be os modos como produzimos o conhecimento são parte importante da divisão do mundo, a edição pode ser entendida enquanto possibilidade ou ferramenta de luta coletiva, tanto por possibilitar a elaboração de erratas históricas quanto a produção de conteúdos contra-coloniais (BISPO, 2015) – pesquisas que partam não do tributo a essas narrativas, mas que possam “começar por outro lado, com imaginação, fabulação, abolição, se quiserem retirar-se das posições inscritas pelos regimes imperiais” (AZOULAY, 2020). Assim, igualmente importantes são as táticas, práticas, ferramentas, metodologias, e associações, que nessa pesquisa chamaremos de alianças editoriais. Enquanto o mercado editorial, como o conhecemos, opera em uma lógica que cria o sucesso individual, como poderíamos nós – um nós formado por todos aqueles e aquelas que já estão inseridos em redes de (auto) publicação –, ao desafiá-lo, imaginar uma agência coletiva? Invertendo essa lógica, poderia a vida das pessoas afetar as publicações?

Nossos problemas, urgências, agendas e questões podem tornar-se, através do encontro, publicações-*outras*, sínteses de um pensamento coletivo que extrapola o pessoal e reverbera diferentes noções da vida compartilhada. Pois a imaginação coletiva envolve negociações, diálogos, disputas, conformando espaços dinâmicos avessos às narrativas reducionistas. Quando o acesso à técnica é quase tão exclusivo quanto a disputa de narrativas, seria possível não naturalizarmos essa diferença? Enxergando a possibilidade de usar o processo editorial como um meio para, ao invés

de cristalizar separações, criar pontes entre diferentes mundos, imagino: quais são os livros que não conseguimos fazer sozinhos?

A fala de Yacunã Tuxá aconteceu em uma mesa temática denominada *Livro-lugar: território estético e poético das comunidades indígenas*, integrante do Congresso da UFBA de 2020 e que reuniu também Maria Inês de Almeida, Julie Dorrico, o Cacique Zé Fragoso, e Laura Castro, professora na universidade e coordenadora do projeto de extensão “*LIVRO-LUGAR: edição de narrativas de comunidades tradicionais e periféricas*”, que trabalha a edição de livros com estudantes da UFBA originários de comunidades tradicionais.

No projeto, a edição de livros é proposta como experiência que conecta a presença dupla desses estudantes na universidade e no território tradicional, trazendo para a universidade suas questões territoriais, seus saberes e narrativas de seus povos enquanto, ao frequentar a universidade, também retorna para o território com saberes outros. Partindo de oficina, rodas de conversa e trocas de saberes para criar livros artesanais, os estudantes fazem de seu lugar um livro, “a partir de um trajeto criativo dentro de seu próprio território, cartografando narrativas pertencentes a sua comunidade e posteriormente editando este material em um livro que deve circular amplamente em diversas instâncias, eventos e contextos de ensino e pesquisa dentro da UFBA” (MAPEAMENTO CULTURAL UFBA, 2019).

Narrando seus próprios territórios, salvaguardando memórias, encantando o mundo com seus saberes, diz Castro (2020, s.p.), “os livros, historicamente objetos da cultura branca, são hoje espaço de resistência das culturas indígenas, abrigo de suas poéticas, de seus territórios estéticos e afetivos”. Ainda na mesma conversa, o Cacique Zé Fragoso (2020, s.p.), do povo Pataxó de Cumuruxatiba, sul da Bahia, orgulhoso de sua neta, editora, diz: “Você agora está confirmando aquilo que seus parentes e seu avô vêm lutando, pra vocês estudarem. Tô feliz agora, porque você está dizendo assim: ‘olha, eu estou aqui garantindo o que meu avô cobrou’”.

Atividades extensionistas como essa conformam um lugar híbrido, afetando a universidade internamente e possibilitando distintas formas de interação com as pessoas que estão fora dela. Aproximando conhecimentos científicos e outros saberes, os programas de extensão universitária e comunitários são lugares de produção de conhecimento coletivos, localizados, e mais democráticos. “Com muita coragem, algumas universidades continuam a promovê-los e até a expandi-los. Mais do que nunca, este é um movimento contra hegemônico” (SANTOS, 2015, p.203).

Uma experiência editorial que me atravessa mais proximamente e que também tem uma natureza similar é a prática das “oralidades impressas”, que vem sendo realizada pela Piseagrama a partir de uma interlocução com as disciplinas da Formação Transversal em Saberes Tradicionais, ofertada pela UFMG. O encontro de saberes, como escreve Renata Marquez (2020, p.211), nos contempla com “a reversibilidade do deslocamento protagonizado por mestras e mestres que vêm de muitos cantos do país” para ministrar disciplinas com durações variadas dentro de um semestre letivo. Baseados principalmente nos saberes orais, mas também naqueles práticos, que envolvem o corpo, esses mestres e mestras compartilham conosco seus mundos ancestrais e complexos.

Esses encontros tensionam, decerto, a primazia do registro escrito como forma única de conhecimento, contextualizando-o como uma entre outras tantas possibilidades. “Como ampliar a rede de histórias, escritores, leitores e espectadores outros?”, questiona Marquez (2020, p.220), para o qual apresenta uma possível estratégia: “a transformação da vantagem epistemológica em mediação política”. Partindo de um chamado de Ailton Krenak (2015, p.86), que ainda nos anos 1980 localiza a escrita e a leitura enquanto trabalho técnico, e não “uma virtude maior”, como indica a autora, trabalhamos a transcrição das falas e das conversas das mestras e mestres dos saberes tradicionais para sua edição em textos para a revista (MARQUEZ, 2020, p.221). Dos encontros de Saberes Tradicionais publicamos em Piseagrama ensaios de Creuza Krahô, Makota Kidoiale e Mаметu N’Kinse, Antônio Bispo dos Santos, Davi Kopenawa, Cacique Babau e Sueli Maxakali e Isael Maxakali. Essa “ocupação bibliográfica pelo afeto dos textos falados das mestras e mestres dos saberes tradicionais”, nas palavras de Marquez (2020, p.222) amplificando os saberes compartilhados na universidade através de sua inserção em outro circuito, extra-acadêmico – mas também acadêmico, visto que a revista configura-se como referência bibliográfica no contexto universitário.

244

A experiência desse encontro editorial alterou, significativamente, nosso entendimento da potencialidade das publicações. A conversa com diferentes companheiros, o compartilhamento de seus modos de vida, de suas cosmovisões, e sua leitura dos modos de vida ocidentais possui, para nós, um enorme potencial. Direcionando nossa prática às vozes múltiplas estamos editando outros livros, imaginando, com companheiros e companheiras, outras arquiteturas. “um empreendimento maior e coletivo; uma rede de sentido que se constrói por alianças; uma intrusão rizomática da

questão indígena no mundo não indígena, visando o maior alcance possível de disciplinas, comunidades, espaços e instituições” (MARQUEZ, 2020, p.222). Entre nomes recentes, cito os seguintes companheiros editoriais: Jerá Guarani, Ventura Profana, Ester Carro, Oreme Ikpeng, Coletivo Amar na Maré, Linn da Quebrada, Rosa Peixoto, Genito Gomes, Érika Hilton, Dayrel Teixeira, organizador da página Funkeiros Cults.



Como aluna e agora experimentando também o lugar de professora, entendo as leituras como peças fundamentais na formação de nossos imaginários. Nas disciplinas de História e Teoria da Arquitetura, nas quais aos estudantes “são oferecidas as versões do mundo arquitetônico, passado, presente e futuro, em que irão trabalhar” (LIMA, 2004, p.112), elaborar o uso desses livros é fundamental. Nesta pesquisa, procuramos inventar formas de desaprender alguns saberes dessa Arquitetura brasileira circunscrita pela universidade selecionando criativamente nossas companhias artísticas, literárias e integrantes desse circuito cultural amplo, que nunca se rendeu completamente ao que a academia entende como conhecimento. A revisão cuidadosa das narrativas da Arquitetura, narrativas essas que colaboram para o apagamento das violências perpetradas contra os povos brasileiros, pode desempenhar um papel ativo em práticas de reparação da violência e de transformação dessa disciplina não em ferramenta utilizada contra grande parte dos brasileiros, mas que é feito por eles.

Desaprender as especificidades desse campo de conhecimento é reconhecer também o modo como escrita da história, acesso à universidade, produção e recomendação de conteúdos didáticos e as dinâmicas do mercado editorial estão implicadas entre si, o que possibilita tamanha duração no tempo de arranjos criados há séculos atrás. O que deve permanecer, por meio das leituras críticas e permeadas por experiências que a excedem, é a possibilidade de nos desprendermos de suas narrativas míticas, únicas e exitosas, e criar formas de engajamento com o presente libertas desse passado, que nos permitam transitar por imaginários outros.

Tecendo críticas aos livros existentes, fazendo livros em conjunto e imaginando outros ainda não publicados, colocamos em foco o papel ativo que a produção bibliográfica pode desempenhar nessa transformação. Essas dimensões, distintas e complementares, que transitam entre a recusa e a fabulação nos possibilitam imaginar uma produção de livros em circunstâncias éticas, afetivas, em que tenhamos cuidado com cada uma das etapas do processo – que, usualmente, operam como filtros superpostos à autoria plural.

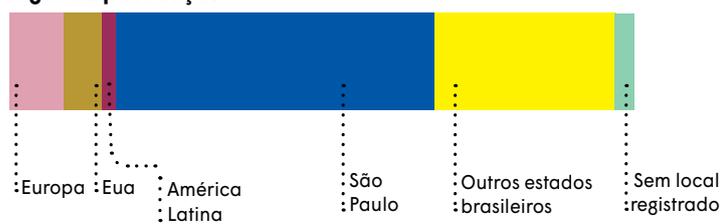
Uma prática engajada com as causas que verdadeiramente nos movem, que estão muito além daquelas descritas pelos livros, já exauridos, da arquitetura brasileira. São outras histórias, outros temas, outros modos de vida, outras pessoas, outras arquiteturas. Mas também, como procuramos apontar, são as escritas que tornam impossível essa história opressora, colonial, reducionista e essencializadora. Se os livros não mudam, nós devemos mudar a maneira de nos relacionarmos com eles. Se estão inseridos em uma temporalidade imperial, nós podemos abordá-los a partir de práticas contra-coloniais. Assim, quem sabe, deixaremos aos poucos de nos formamos arquitetos que olham para o mundo imaginando produtos, e entenderemos as práticas e os modos de vida em torno das espacialidades, do território, dos objetos. Afastando-nos das divisões propostas pelo campo disciplinar, nos aproximamos de práticas reais da arquitetura brasileira.

referências bibliográficas

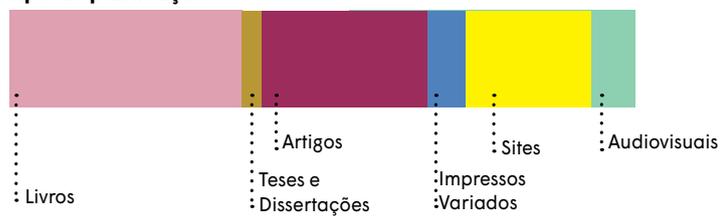
gênero dos autores



lugar de publicação



tipo de publicação



Considerando a importância de trabalhar não apenas relatos acadêmicos, mas pontos de vista amplos, vindos de diversos lugares, e com experiências próprias, nesta pesquisa procurei utilizar fontes de conhecimento variadas: livros clássicos, acadêmicos, livros de artista, artigos de periódicos reconhecidos, artigos publicados em outros veículos, textos soltos, palestras gravadas, lives, revistas, fazines, podcasts, trabalhos audiovisuais, conversas e oralidades impressas e exposições.

Um breve levantamento das informações indica que dentre as 166 referências utilizadas estão 54 livros, 06 dissertações e teses, 55 artigos, 10 formatos impressos variados, 33 sites, 12 lives, vídeos ou podcasts. Entre eles, 14 publicações europeias; 10 estadunidenses; 131 latinas, dentre as quais 130 brasileiras – 75 publicadas em São Paulo, 55 distribuídas por editoras em outros estados do país. A autoria está distribuída entre 91 homens, 83 mulheres, 02 pessoas queer e 15 instituições.

É contrastante a comparação entre a quantidade de referências utilizadas nas pesquisas atuais e em pesquisas brasileiras de décadas anteriores; – o próprio Nestor Goulart, em *Quadro da arquitetura no Brasil*, indica um total de 13 referências, sendo duas escritas por ele mesmo. Ainda que estivesse atenta à importância da pluralidade de vozes, notamos na indicação gráfica que as diferenças permanecem, ainda que amenizadas pela utilização de uma maior quantidade de livros nacionais, em especial aqueles escritos por mulheres. Durante a pesquisa, porém, pude entender que a representatividade não opera sozinha, e que resultados como esse precisam sempre ser analisados, também, junto ao discurso que carregam.

1º DIAGNÓSTICO GÊNERO NA ARQUITETURA E URBANISMO. Cau BR. Disponível em: <https://www.caubr.gov.br/wp-content/uploads/2020/08/DIAGN%C3%93STICO-2.pdf> Acesso em 07 fev. 2021.

ABEU – Associação Brasileira de Editoras Universitárias. <https://www.abeu.org.br/>, acesso em 10 jul 2021.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade.* São Paulo: Pólen, 2019.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte.* Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ARQUITETAS NEGRAS. *Editais Revista Arquitectas Negras vol. 1:* Arquitectas Negras, p. 15, 21 ago. 2018. Disponível em: https://issuu.com/arquitectasnegras/docs/edital_revista_arquitectas_negras_vo. Acesso em: 4 nov. 2020.

AS ESTÁTUAS TAMBÉM MORREM. Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet. 29min. França, 1953.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *Potential History: unlearning imperialism.* Londres: Verso Books, 2019.

_____. *Desaprender*, entrevista por Filipa Lowndes Vicente, trad. Luís Lima, ed. e rev. João Francisco Figueira, Vítor Silva e Marta Vidal. Lisboa: KKYM + P.O.R.K, 2020.

BAGGIO, Kátia Gerab. Identidade e alteridade: a representação do outro e as narrativas de viagem nas reflexões de François Hartog. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio & GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). *Cadernos de seminários de pesquisa: cultura e políticas nas Américas.* Volume I. Assis-SP: FCLAssisUnesp Publicações, 2009, v.1, p. 32-43. Disponível em: <http://leha.fflch.usp.br/sites/leha.fflch.usp.br/files/upload/paginas/CSP1.pdf>

BALTAZAR, Ana Paula; KAPP, Silke. Por uma outra história da arquitetura: Out of conceived space: for another history of architecture. In: *The Proceedings of Spaces of History / Histories of Space: Emerging Approaches to the Study of the Built Environment.* Berkeley: University of California, Berkeley, 2010, s.p. (CD-Rom e online).

BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse.* São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi, 1994.

_____. Uma aula de arquitetura. In: RUBINO, S; GRINOVER, M. (Org.). *Lina por escrito.* São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp.162-177.

BELO, André. *História & livro e leitura.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.* Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *O anjo da história.* 2a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BISPO, Antonio. *Colonização, Quilombos: modos e significações.* Brasília: INCTI/UnB, 2015.

BOURDIEU, Pierre. Alta costura e alta cultura [1980]. In _____. *Questões de sociologia.* Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRITO, Ângela Ernestina Cardoso de; SOUZA, Anderson Luiz Ara. *Análise da Distribuição Racial e de Gênero entre Docentes da UFBA.* 2018. Disponível em: https://mulheresnegras.shinyapps.io/raca_genero_docentes_ufba/ . Acesso em 15 de novembro de 2020.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil.* 5a Edição – São Paulo: Perspectiva, 2010.

BUFREM, Leilah Santiago. Editoras Universitárias no Brasil: uma crítica para reformulação da prática. São Paulo: Edusp, Curitiba: Com Arte, 2015

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas.* São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CAMISASSA, Marta. *Temas em História da Arte.* Viçosa, MG: UFV/CEAD, 2012.

CANÇADO, Wellington. *Sob o pavimento, a floresta: cidade e cosmopolítica.* Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, 2019.

CAPES. *Considerações sobre Classificação de Livros.* 2016. Disponível em: https://www.gov.br/capes/pt-br/centrais-de-conteudo/34_SOCI_class_livros_jan2017.pdf. Acesso em 27 ago 2021.

_____. *Proposta de Classificação de livros.* Grupo de trabalho “Qualis Livros”. Brasília, 2019. Disponível em: https://12a44a16-333b-2afc-4c09-a9f4ce61c300.filesusr.com/ugd/143639_060389ce99754dd9a40614647715f9d2.pdf. Acesso em 22 ago 2021.

CAROLINA MARIA DE JESUS GANHA TÍTULO DE DOUTORA HONORIS CAUSA DA UFRJ. G1, 25 fev 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/02/25/escritora-carolina-maria-de-jesus-ganha-titulo-de-doutora-honoris-causa-da-ufrj.ghtml>. Acesso em 22 mai 2021.

CARRO, Ester. Fazendinhando. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 15, outubro 2021, no prelo.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Amazônia antropizada. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 06, p.22-23, 2013.

_____. *Os involuntários da pátria*. Caderno de Leituras n.65. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

CASTRO, Laura. *Livro-lugar: Território estético e poético das comunidades indígenas*. Conversa com Laura Castro, Maria Inês de Almeida, Julie Dorrico, Cacique Zé Fragoso e Sandy Eduarda Santos Vieira (Yacunã Tuxá). CONGRESSO VIRTUAL UFBA. 19.05.20. Disponível em: <https://www.facebook.com/congressoufba/videos/2789920604562820>

CARVALHO, Ananda; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. *História da _rte*. 2017. Tabelas no formato excel, panfletos (13 mil cópias em português / 2 mil em inglês) e um website. Disponível em: https://brunomoreschi.com/historyof_rt.

_____. *A História da _rte: desconstruções da narrativa oficial da Arte*. Revista do centro de pesquisa e formação n° 8, julho 2019, pp.23-46.

CENSO DOS ARQUITETOS E URBANISTAS DO BRASIL. Cau BR. Disponível em: https://www.caubr.gov.br/wp-content/uploads/2018/03/Censo_CAUBR_06_2015_WEB.pdf Acesso em: 10 mar. 2020.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

COMAS, Eduardo D. Arquitetura Moderna, estilo Corbu, pavilhão brasileiro. In: *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: v:1*. Organização Abílio Guerra. São Paulo: Romano Guerra, 2010. pp. 207-226.

CORREIO BRASILIENSE. Conheça a história do Lago Paranoá, que completa 60 anos nesta quinta. Reportagem de Alan Rios no Correio Brasiliense. Disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/09/12/interna_cidadesdf,781940/conheca-a-historia-do-lago-paranoa-que-completa-60-anos-nesta-quinta.shtml. Acesso em 16 jun. 2021.

COSTA, Eduardo Augusto. *Mudanças epistemológicas na arquitetura: entre arquivos, exposições e publicações*. Estud. hist. (Rio J.) [online]. 2021, vol.34, n.72, pp.129-147. Epub

Jan 29, 2021. ISSN 2178-1494. <http://dx.doi.org/10.1590/s2178-149420210107>.

CUMMINGS, Neil. Common. In: HAYLOCK, Brad; Blamey, David (orgs). *Distributed*. Estados Unidos: Open Editions, 2018.

DALCASTAGNÉ, Regina. Entrevista por Amanda Massuela em: Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. Revista Cult, 5 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>. Acesso em 27 out 2020.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2014.

DEML, Lisa. 'Errata' in retro-prospect. Third Text, Reino Unido, 03 dez 2020. Disponível em: <http://www.thirdtext.org/deml-errata>. Acesso em 22 ago 2021.

EBAD – Enciclopédia Biográfica de Arquitetos Digital. Giorgio Vasari. Autor do verbete: DURANTE, Silvío. 08/01/2016 Disponível em: <https://www.ebad.info/vasari-giorgio>. Acesso em 22 jan 2021.

EDITORA 34. Livrarias e distribuidoras, c.2020. Disponível em: <https://www.editora34.com.br/distribuidora.htm>. acesso em 14 ago 2021.

EMICIDA. Prefácio. In: WOODSON, Carter Godwin. *A des-educação do negro*. São Paulo: Edipro, 2021. Disponível em: https://quatrocinco.folha.uol.com.br/br/noticias/trechos/trecho-de-a-deseducacao-do-negro-de-carter-godwin-woodson?utm_campaign=later-linkinbio-quatrocinco&utm_content=later-15818215&utm_medium=social&utm_source=instagram. Acesso em 07 de abril de 2021.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Rosana Paulino. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216153/rosana-paulino>>. Acesso em: 21 de jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ESPADÁ, Heloisa. *Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições*. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 22, n. 1, p.81-105, Junho 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142014000100081&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 Mar. 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/0101-4714v22n1a03>.

FACCHINI, Talita. *Um panorama sobre o mercado das editoras universitárias*. PUBLISH-NEWS, 01/10/2020. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2020/10/01/um-panorama-sobre-o-mercado-das-editoras-universitarias> . Acesso em 17 jul 2021.

FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. *A Universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968.* Educar, n. 28, pp.17-36. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.* São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FERRO, Sérgio. *Conversa com Sérgio Ferro.* São Paulo: Gráfica FAU USP, 2002.

FISCHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene. *A quatro mãos: Arquitetura Moderna Brasileira, 1978-82.* Enanparq. Rio de Janeiro, 2010. <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/103/103-251-2-SP.pdf>. Acesso em 27 mai 2021.

FRAGOSO, Cacique Zé. *Livro-lugar: Território estético e poético das comunidades indígenas.* Conversa com Laura Castro, Maria Inês de Almeida, Julie Dorrico, Cacique Zé Fragoso e Sandy Eduarda Santos Vieira (Yacunã Tuxá). CONGRESSO VIRTUAL UFBA. 19.05.20. Disponível em: <https://www.facebook.com/congressoufba/videos/2789920604562820>

FRAMPTON, Kenneth. "A primeira casa modernista foi construída no Brasil. Le Corbusier chegou 10 anos mais tarde: O arquiteto britânico Kenneth Frampton, autor de uma obra fundamental sobre a construção moderna, prepara uma nova versão menos eurocêntrica". [Entrevista concedida a] Anatxu Zabaleascoa. El País Brasil, 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/11/cultura/1489254385_556132.html. Acesso em 18 out 2019.

FRANCHETTI, Paulo. No topo da edição universitária. Entrevista ao Jornal da Unicamp. Campinas, 05 de novembro de 2012 a 11 de novembro de 2012 – ANO 2012 – Nº 545. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/545/no-topo-da-edicao-universitaria>. Acesso em 29 de julho de 2021.

FRANCHETTI, Paulo. *Editoras universitárias no Brasil.* 2018. Disponível em: https://files.cer-comp.ufg.br/weby/up/1295/o/Editoras_universit%C3%A1rias_no_Brasil__Paulo_Franchetti.pdf?1615896411 acesso em 28 jun 2021.

FREDERIKSEN, Amalie. Taschen under fire. *Kunstkrønikk, Nordic Art Review*, 25/04/2014. Disponível em: <https://kunstkrønikk.com/taschen-under-fire/> Acesso em 28 nov. 2019.

GONZAGA, Mário Guidoux. *A revista como curadoria: Brasil e Argentina através das revistas Summa e Módulo.* Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2016.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afrolatino-americano: ensaios, intervenções e diálogos.* Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOULART, Nestor. *Quadro da arquitetura no Brasil.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

GOULART, Nestor. *Nestor Goulart Reis Filho: Do prédio à cidade para interpretar a evolução urbana.* Entrevista a Mariluce Moura. *Revista Fapesp*, edição 226, dez.2014. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/nestor-goulart-reis-filho-do-predio-a-cidade-para-interpretar-a-evolucao-urbana/>. Acesso em 06 jun 2021.

GUEDES, Maria do Carmo; PEREIRA, Maria Eliza Mazzilli. *Editoras universitárias: uma contribuição à indústria ou à artesanaria cultural?.* São Paulo em perspectiva, n14(1), 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/B9ms6r-Mh5fRZCTwCvHfxBnL/?lang=pt>, acesso em 20 jun 2021.

GUERRA, Abílio. *Arquitetura e natureza.* São Paulo: Romano Guerra, 2017.

GUINSBOURG, Jacó. Sobre a Perspectiva, c.2021. Disponível em: <https://loja.editoraperspectiva.com.br/sobre-a-perspectiva/>, acesso em 10 jul 2021.

HAYLOCK, Brad; Blamey, David (orgs). *Distributed.* Estados Unidos: Open Editions, 2018.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das Tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. [pp. 09-23]

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.* São Paulo, WMF Martins Fontes, 2018.

_____. *Olhares negros: raça e representações.* São Paulo: Elefante, 2019.

HURSTON, Zora Neale. What White Publishers Won't Print. In: *I Love Myself when I am Laughing: A Zora Neale Hurston Reader.* ed. Alice Walker. Nova Iorque: The Feminist Press, 1979. pp.169-173.

IABsp. Rede Feminina do lab: contribuição e construção. São Paulo, 08 jun. 2020. Instagram: @iab.sp. Disponível em https://www.instagram.com/p/CBMLJhKFMhw/?utm_source=ig_web_copy_link . Acesso em: 20 jan. 2021.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada.* 10ª ed. São Paulo: Ática, 2014.

KAAMAN, Sara; FLODMARK, Matilda; FANNI, Maryam (eds.). *The Natural Enemies of Books: A Messy History of Women in Printing and Typography.* London: Occasional Papers, 2020.

IBÁÑEZ, Mario. Ressignificando a cidade colonial e extrativista: Bem Viver a partir de contextos urbanos. In: DILGER, Gerhard; LANG,

Miriam; PEREIRA FILHO, Jorge (orgs.). *Descolonizar o imaginário: Debates sobre pós-exativismo e alternativas ao desenvolvimento*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, Editora Elefante e Editora Autonomia Literária, 2016, pp.296-333.

KAPP, Silke; LLOYD THOMAS, Katie; LOPES, João Marcos de Almeida. *How to look at architecture from 'below'*. Harvard Design Magazine, v. 46, pp. II-VI, 2018.

KAPP, Silke. *Teoria crítica da arquitetura* [uso exclusivo da disciplina PRJ825A, Teoria Crítica da Arquitetura, do Curso de Pós-graduação da Escola de Arquitetura da UFMG, 2o. semestre de 2020]; no prelo; 2021.

KILOMBA, Grada. "*Decolonizing knowledge*" a lecture performance by Grada Kilomba, 2015. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/mmo/priv/15259714-STANDARD.pdf>. Acesso em 11 mar. 2021.

KRENAK, Ailton. O eterno retorno do encontro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A outra margem do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Encontros: Ailton Krenak*. Sergio Cohn (org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, Ana Gabriela Godinho. *Reverendo a história da arquitetura: uma perspectiva feminista*. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação – Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, 2004.

LOBATO, Paula. *Publicação como modo de fazer arquitetura*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, Curso de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, 2018.

_____. *Anexo*. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/paulalobato7/docs/anexo>.

LOPES, Dirceu. Uma história marcada por censura e resistência. Observatório da Imprensa, 03/07/2008. Disponível em: http://observatoriodaimprensa.com.br/entre-aspas/uma_historia_marcada_por_censura_e_resistencia/ Acesso em 12 jan 2020.

LOPES, Talles. *Construção Brasileira: arquitetura moderna e antiga*. 2018. Dimensões variáveis. Disponível em: <https://cargocollective.com/talleslopes/Construcao-Brasileira-Arquitetura-moderna-e-antiga>

_____. *PÍLULA EDP NAS ARTES: Talles*

Lopes. Instituto Tomie Ohtake. 23/11/2020. Disponível em: <https://youtu.be/Dlprn-gnDy0>. Acesso em 23 set 2021.

_____. Website do artista, c.2021. Disponível em <https://cargocollective.com/talleslopes/>, acesso em 22 set 2021.

LOPES, Talles; LODDI, Laila. (Re)produção popular do Moderno: apropriações da coluna do Palácio da Alvorada. *Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens*, V.05 - N.02, 2020.

LORDE, Audre. Bons espelhos não são baratos, 1997. Disponível em: www.revistaemilia.com.br/bons-espelhos-nao-sao-baratos-gastar-para-promover-a-igualdade-ou-para-manter-o-racismo/ Acesso em: 02 abr. 2020.

_____. *Sou sua irmã: escritos reunidos e inéditos*. São Paulo: Ubu, 2020.

MALMÖ KONSTHALLS. About the Blank Pages. 2014. Disponível em: <https://www.konsthall.malmo.se/utstallning/about-the-blank-pages/> Acesso em 28 nov. 2019.

MANHATTAN, Agrippina R. *Porque não houve grandes artistas travestis*. DESVIO – REVISTA DA GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE BELAS ARTES UFRJ, ano 2 n.3, novembro 2017. Disponível em: https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2017/11/desvio_3_artigo_agrippina1.pdf acesso em 18 jan 2021.

MAPEAMENTO CULTURAL UFBA 2019. Disponível em: <https://mapeamentocultural.ufba.br/atividades-extensao/livro-lugar-edicao-de-narrativas-de-comunidades>. Acesso em 20 Setembro 2021.

MARQUEZ, Renata. Davi no museu. *PISEA-GRAMA*, Belo Horizonte, número 11, pp.02-21, 2017.

_____. Quase-etnógrafa-etc. *Revista Mundaú* n.9, UFAL, 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundaú/article/view/10455>. Acesso em 28 set 2021.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Identidade Nacional e Estado no projeto Modernista, Modernidade, Estado e Tradição. In: *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: v:1*. Organização Abílio Guerra. São Paulo: Romano Guerra, 2010. pp. 279-298.

MASP. Histórias Feministas: artistas depois de 2000. 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-feministas> acesso em 18 jan 2020.

MAUAD, Ana Maria. Resenha de "O Olho fotográfico, Marcel Gautherot e seu tempo" de ANGOTTI-Salgueiro, Heliana (org. e ed.). *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.16, n.2, pp.267-27, jul-dez, 2008.

MELIM, Regina; FRANZ, Pedro; BRIGGS, Kate; BOGLIONE, Ricardo; GILBERT, Annette; SOTO-ROMÁN, Carlos; MORRIS, Simon; THURSTON, Nick; DWORKIN, Craig. *Faça ou Faça você mesmo*. Santa Catarina: par(ent)esis, 2018.

MELIANDE, Clara; GRILLO, Tânia. Editora Temporária. In: LOBATO, Paula. *Anexo*. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/paulalobato7/docs/anexo>.

MENEZES, Hélio. *Carolina e o curador*. Pílulas Literárias – Aula pública na Universidade de Princeton em 17 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/pqumEF9Y6M0> Acesso em 02 de abril de 2021.

MIGNOLO, Walter. “*The geopolitics of knowledge and the colonial difference*”. *The South Atlantic Quarterly*, v. 101, n. 1, p.57-95, 2002.

_____. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34, p.287-324, 2008.

MIRANDA, Clara Luiza. *A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes*. Dissertação apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Arquitetura. Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins. São Carlos, 1998.

MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribui-c__a__o_da_vi Acesso em 21 fev 2021.

MONTE-MÓR, Roberto. *A fisionomia das cidades mineradoras*. Textos para Discussão Cedeplar-UFMG, Cedeplar, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. Disponível em: <http://www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/td/TD%20163.pdf>. Acesso em 25 jan 2021.

MORESCHI, Bruno. *Art Book: A construção de uma enciclopédia de artistas*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2014.

MOURA, Clóvis. Escravismo, colonialismo, imperialismo e racismo. *Afro-Ásia*, vol. 14, 1983.

NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do Negro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OLIVEIRA, Cléo Alves Pinto de; PERPÉTUO, Maini de Oliveira. O ensino na primeira escola

de arquitetura do Brasil. *Arquitextos*. São Paulo, ano 06, n. 066.04, Vitruvius, nov. 2005 Disponível em: <https://bit.ly/3gV1Lxh>, acesso em 22 mai 2021.

PAIVA, Ricardo. *A escrita da história da arquitetura moderna brasileira: um palimpsesto*. In: SEMINÁRIO LATINOAMERICANO ARQUITETURA & DOCUMENTAÇÃO. Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: Escola de Arquitetura UFMG; IEDS, 2008.

PAULA, Dalton. *Santos Médicos*. 2016. Óleo sobre livro, Sete livros. Disponível em: <https://daltonpaula.com/santosmedicos/>

_____. Website do artista, 2020. Disponível em: <https://daltonpaula.com/>, acesso em 27 ago 2021.

PAULINO, Rosana. *¿História Natural?*; 2016. Livro de artista. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/historia-natural/>.

_____. *A quem pertence a história?* Festival ZUM 2020. São Paulo, 11 dez 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AhtBvTlrdF8&ab_channel=revistaZUM acesso em 11 de dezembro de 2020.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz ou As armadilhas da fé*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PEREIRA, Gabriela Leandro. *Corpo, discurso e território: a cidade em disputa nas dobras da narrativa de Carolina Maria de Jesus*. 1º ed. São Paulo: ANPUR e PPGAU-UFBA, 2019.

_____. *Seminário Fabular Futuros: Cidades heterológicas*, 2020a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RWKPsV-NHCg&ab_channel=TVUFBA, acesso em 14 de agosto de 2020.

_____. *Narrativas negras e as disputas urbanas contemporâneas*. Conversa entre Gaia e Gabriel, do projeto Caravanas Urbanas, 2020b. Disponível em: <https://youtu.be/JOOo-Ju8pss> acesso em 23 nov 2020.

_____. *Arquitetura, Arte e Alteridade*. *Seminário Imersões: Arte e Arquitetura*, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/TGWtMLeDnWA>, acesso em 22 de março de 2021.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*. Uberlândia: EDUFU, 2007.

PERPÉTUO, Elzira. *Aquém do Quarto de despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário*. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (22), pp.63–83, 2011. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8944>. Acesso em 25 abr 2021.

- PERROT, Michele.** *As mulheres ou os silêncios da história.* Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.
- PERSPECTIVA.** Website da editora. Disponível em: <https://loja.editoraperspectiva.com.br/sobre-a-perspectiva/>, acesso em 10 jul 2021.
- PRUDENTE, Eunice.** Dados do IBGE mostram que 54% da população brasileira é negra. *Jornal da Usp*, 31 jul 2020. <https://jornal.usp.br/radio-usp/dados-do-ibge-mostram-que-54-da-populacao-brasileira-e-negra/>. Acesso em 22 jan 2021.
- PUPPI, Marcelo.** *Por uma História não Moderna da Arquitetura Brasileira: Questões de historiografia.* Campinas, Associação dos Amigos da História da Arte, CPHA, IFCH, Unicamp, 1998.
- QUIJANO, Anibal.** *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.* In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.* Buenos Aires: CLACSO, (2000) 2005.
- RAMOS, Fernando Guillermo Vázquez.** *Os tratados do século XX: edições especiais.* Revista arq.urb no 5. São Paulo, USTJ, 2011.
- REVISTA ARQUITETAS NEGRAS vol.1.** 160p. São Paulo: Arquitetas Negras, 2019.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart.** *Nelson Werneck Sodré e a história da imprensa no Brasil.* Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun. São Paulo, v.38, n.2, p. 275-288, jul./dez. 2015
- RUBINO, Silvana.** A escrita de uma arquiteta. In: RUBINO, S; GRINOVER, M. (Org.). *Lina por escrito.* São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1939.
- SANTOS, Boaventura de Sousa.** *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.* *Novos estud.* CEBRAP, São Paulo, n. 79, p.71-94, Nov. 2007a. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002007000300004&lng=en&nr-m=iso. Acesso em: 21 Nov. 2020.
- _____. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social.* São Paulo: Boitempo, 2007b.
- _____. *Da universidade à pluriversidade: Reflexões sobre o presente e o futuro do ensino superior.* [Entrevista concedida a] Manuela Guilherme e Gunther Dietz. *Revista Lusófona de Educação*, 31, p.201-212, 2015. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/reducacao/article/view/5388>. Acesso em 20 ago 2021.
- SANTOS, Laymert Garcia.** *Educação descolonizada.* São Paulo: Goethe Institut, 2004. <<http://www.goethe.de/mmo/priv/1350676-S-TANDARD.pdf>>
- SANTOS, Roberto E.** *Atrás das grades curriculares: da fragmentação do currículo de graduação em Arquitetura e Urbanismo no Brasil.* Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Escola de Arquitetura – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia.** *O sol do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SEGALA, Lygia.** O clique francês do Brasil: a fotografia de Marcel Gautherot. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, v. 23 No 1 jan-Jun: França e Brasil: história, v. 23, n. 1, p. 119-132, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/107451>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- SEGAWA, Hugo.** “Os mineiros e a arquitetura moderna”. Projeto (São Paulo), São Paulo, n.81, p.19-26, 1985,
- _____. “Palmas, cidade nova ou apenas uma nova cidade?”. Projeto (São Paulo), São Paulo, v. 146, p.94-94, 1991
- _____. *Fitomorfia Amazônica: O Restaurante de Joao Castro Filho.* Projeto (São Paulo), n.169, p.36-41, 1993.
- _____. Um Vade-mécum da Arquitetura no Brasil no século 20: Arquiteturas no Brasil 1900-1990. *I ENANPARQ – Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo Arquitetura, Cidade, Paisagem e Território: percursos e prospectivas.* Rio de Janeiro, 2010.
- _____. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- SILVA, Cidinha da.** *Abecê da liberdade para deleite da casa grande.* Portal Geledés, 13/09/2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/abece-da-liberdade-para-deleite-da-casa-grande/>. Acesso em 18 set 2021.
- SIMAS, Luiz Antonio.** In: ILUSTRÍSSIMA CONVERSA: *O Brasil institucional vive em guerra com a brasilidade, diz Luiz Simas.* Entrevistado: Luiz Antonio Simas. Locução de: Eduardo Somini. 19 de Dezembro de 2020. Podcast. Disponível em: <https://omny.fm/shows/ilustrssima-conversa/brasil-institucional-vive-em-guerra-com-a-brasilid>. Acesso em 05 de Janeiro de 2021.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti.** As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. Junho de 2007. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys11/escrivaines/anapaula.htm>> acesso em 21 de janeiro de 2020.
- SOBRAL FILHA, Doralice Duque.** *Engenheiros e Arquitetos no Século XIX no Rio de*

Janeiro e o Racionalismo Estrutural. Disponível em: <<https://enanparq2016.files.wordpress.com/2016/09/s26-06-sobral-filha-d.pdf>>. IV enanparq. Porto Alegre, 2016.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Edições do Graal, Rio de Janeiro, 1977.

SOUZA, Ricardo Stumpf Alves de. *Repensando a arquitetura: uma reflexão sobre a ideologia da produção arquitetônica nacional*. Brasília: Thesaurus, 1985.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STENGERS, Isabelle; DESPRET, Vinciane; *Collective. Women who make a fuss: the unfaitful daughters of Virginia Woolf*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2014.

STEVENS, Garry. *O círculo privilegiado: fundamentos sociais da distinção arquitetônica*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

STRATIGAKOS, Despina. Breaking the Cycle: Despina Stratigakos on Historical Amnesia, the Magic of Architecture, and Creating Conditions for Change. [Entrevista por GAMOLINA, Julia] 07 de março de 2019. Disponível em: <https://www.madamearchitect.org/interviews/2019/3/3/breaking-the-cycle-despina-stratigakos>. Acesso em 18 mar. 2020.

TASCHEN. Basic Art Series. c.2015. Disponível em: <https://www.taschen.com/pages/en/search/basic-art?series_ba_sub=Art>. Acesso em: 20 de nov. de 2019. Também disponível em: https://web.archive.org/web/20150924113501/http://www.taschen.com/pages/en/company/history3/index.the_art_of_making_books.htm

TAVARES, Paulo. Entrevista/Interview. In: ENTRE (org.). *Oito reações para o depois*. Rio de Janeiro: Editora Rio Books, 2019, p. 69-93.

_____. *Seminário Mundos Potenciais: sobrevivências e desaprendizagens da imagem*. Museu de Arte da Pampulha, 2021a.

_____. *Des-habitat*. São Paulo: N-1 edições, 2021b.

THOMPSON, John B. *Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge, London, The MIT Press, 1999.

TUXÁ, Yacunã. *Livro-lugar: Território estético*

e poético das comunidades indígenas. Conversa com Laura Castro, Maria Inês de Almeida, Julie Dorrico, Cacique Zé Fragoso e Sandy Eduarda Santos Vieira (Yacunã Tuxá). CONGRESSO VIRTUAL UFBA. 19.05.20. Disponível em: <https://www.facebook.com/congressoufba/videos/2789920604562820>

VICENTE, Filipa. A historiadora da arte feminista que fez perguntas diferentes. 05 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/11/05/culturaipsilon/noticia/a-historiadora-da-arte-feminista-que-fez-perguntas-diferentes-1791387>>. Acesso em 15 de Janeiro de 2020.

WALLERSTEIN, Immanuel. Eurocentrismo e seus avatares: os dilemas da ciência social. In: *O fim do mundo como o concebemos: ciência social para o século XXI*. Rio de Janeiro, Revan, (1997) 2002.

WERNECK, Paulo. Chega às livrarias milésimo título da editora Perspectiva, que segue focada na vanguarda. Folha de São Paulo, 15/06/2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1295462-chega-as-livrarias-milesimo-titulo-da-editora-perspectiva-que-segue-focada-na-vanguarda.shtml>. Acesso em 09 jul 2021.

WOLFF, Francis. Quem é bárbaro? In: NOVAES, Adauto (org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 19-43.

WOOLF, Virginia. *Um quarto só seu*. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2019.

ZEIN, Ruth Verde. *O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, ProEditores, 2001.

_____. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. Resenhasonline ano 01, jan. 2002. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.001/3255>. Acesso em 15 jul 2021.

_____. *O vazio significativo do cânon*. VIRUS, São Carlos, n. 20, 2020. [online]. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=4&item=1&lang=pt>. Acesso em: 20 Out. 2020.