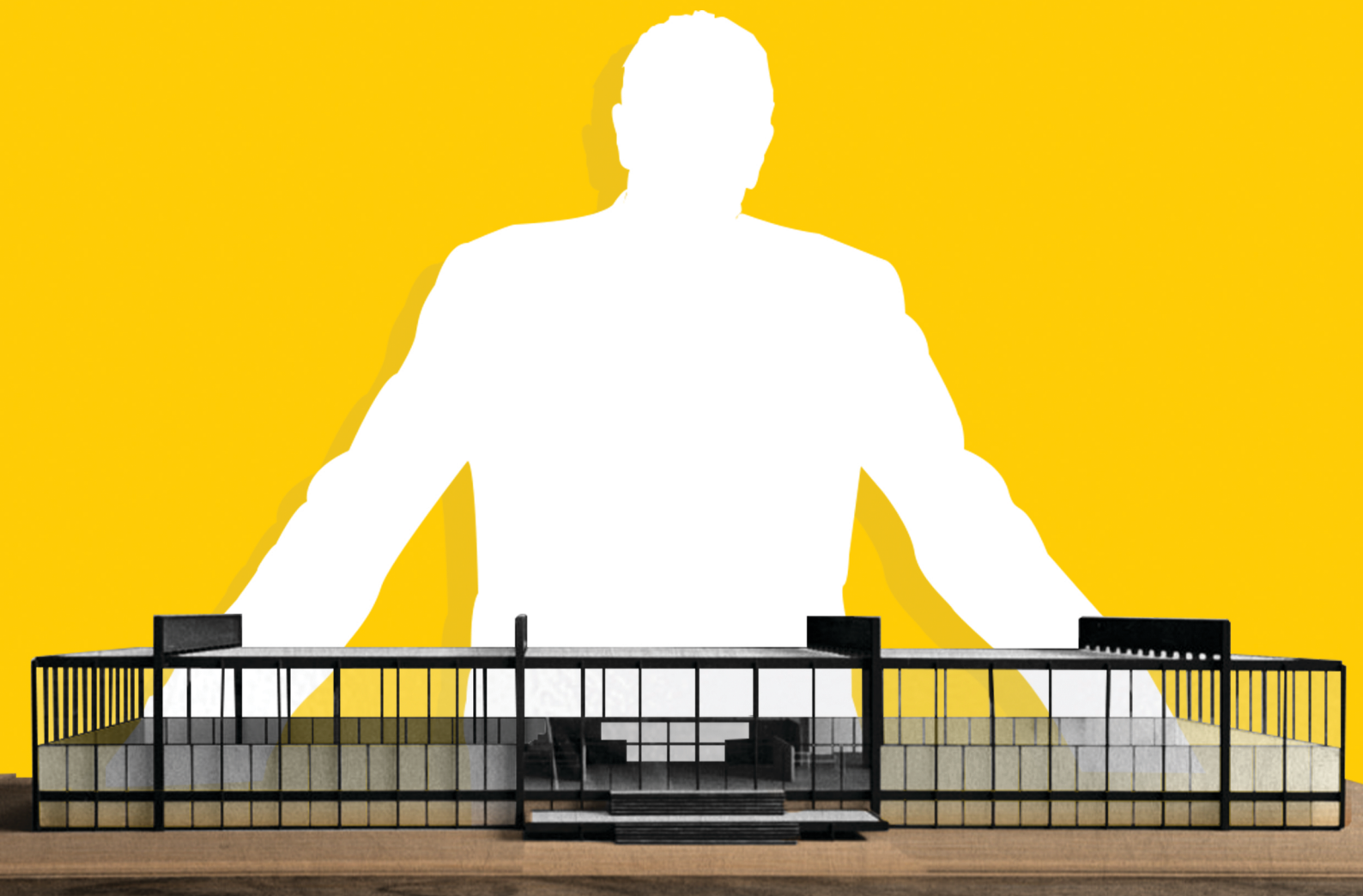
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS | ESCOLA DE ARQUITETURA | NPGAU

EDGARDO MOREIRA NETO
ORIENTADORA PROFª DRª MARIA LÚCIA MALARD

BELO HORIZONTE | 2022

A CULTURA DA AUTORIA COMO ENTRAVE COLABORATIVO

um estudo sobre a projetação arquitetônica



Edgardo Moreira Neto

A CULTURA DA AUTORIA COMO ENTRAVE COLABORATIVO

um estudo sobre a projetação arquitetônic**a**

Belo Horizonte
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Arquitetura e Urbanismo

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Edgardo Moreira Neto

A CULTURA DA AUTORIA COMO ENTRAVE COLABORATIVO

um estudo sobre a projetação arquitetônica

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG, como requisito parcial à obtenção de título de Doutor em Arquitetura.

Área de concentração da tese: teoria, produção e experiência do espaço.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Malard

Belo Horizonte
2022

FICHA CATALOGRÁFICA

M835c

Moreira Neto, Edgardo.
A cultura da autoria como entrave colaborativo [manuscrito] : um estudo sobre a projetação arquitetônica / Edgardo Moreira Neto. - 2022.
277 f. : il.

Orientadora: Maria Lúcia Malard.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Arquitetura - Teses. 2. Projeto arquitetônico - Teses. 3. Trabalho de grupo na arquitetura - Teses. 4. Cooperação intelectual - Teses. 5. Autoria - Teses. I. Malard, Maria Lúcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 720.103

Fernanda Pereira / CRB: 2927

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

FOLHA DE APROVAÇÃO

A cultura da autoria como entrave colaborativo: um estudo sobre a projetação arquitetônica

EDGARDO MOREIRA NETO

Profa. Dra. Maria Lúcia Malard – Orientadora
EA-UFMG

Prof. Dr. Maurício José Laguardia Campomori
EA-UFMG

Prof. Dr. Flávio de Lemos Carsalade
EA-UFMG

Profa. Dra. Roxane Sidney Resende de Mendonça
IFMG

Prof. Dr. Arivaldo Leão Amorim
UFBA

Dra. Renata Alves Siqueira
DPP-UFMG

Belo Horizonte, 09 de maio de 2022.

AGRADEÇO

À minha amiga e orientadora Maria Lúcia, pelos constantes ensinamentos, por ser sempre uma pessoa exemplar e pela enorme generosidade em ensinar. Obrigado sempre! À mulher da minha vida Dani, obrigado por compartilhar sempre as melhores ideias, inclusive as sobre arquitetura, pelo amor e pelas lindas risadas que deixam os dias mais leves. À minha mãe, pelo amor que sempre foi base de tudo, assim como dos meus melhores amigos Sam, Júnior e João Pedro, meus irmãos. Maria e João, que alegram os dias e mostram a melhor perspectiva para o futuro. Tia Ba e Tia Ana, por estarem sempre apoiando amorosamente e por sempre terem um abraço acolhedor. À Cunha, Tabitha, pela amizade e por sempre zelar pelo nosso bem-estar. Ao Cunha, Moi, pela presença sempre disposta aos melhores cuidados. À querida amiga Carolina Rosa, por compartilhar a caminhada de forma leve. À querida amiga Renata Siqueira, pelo constante apoio. Aos membros da banca de qualificação e de defesa que deram contribuições importantes para o desenvolvimento dos argumentos da tese. A todos os colaboradores que dedicaram seu tempo para auxiliar e iluminar os caminhos deste trabalho.

edgardo.arq@gmail.com

RESUMO

O presente estudo parte do reconhecimento da projetação arquitetônica como uma atividade complexa, identifica os diversos fatores que tensionam o processo e analisa os principais atores que constituem todo o percurso arquitetônico para discutir a *Cultura da Autoria* como elemento de entrave para a colaboração projetual. Tais atores possuem conhecimentos, habilidades e expectativas diversas que poderiam se somar colaborativamente para obter um melhor resultado arquitetônico. Entretanto, o fator que denominamos *Cultura da Autoria*, baseada na falsa noção de *genialidade individual*, atrapalha a efetiva colaboração. Tradicionalmente, percebe-se a concentração decisória projetual em poucos atores, que seriam os donos da *ideia* e do *saber técnico*. Essa *Cultura da Autoria* é tão arraigada entre os profissionais que se torna um obstáculo oculto e poderoso à criação coletiva. Estudamos o assunto com amparo em textos de pensadores contemporâneos como Roland Barthes (1960) e Michael Foucault (1969), que questionam o atual conceito de *autor*. A fim de caracterizar o *Estado da Arte* sobre a colaboração projetual, examinamos casos de arquitetos, de projetos e de coletivos profissionais que experimentaram formas para projetações colaborativas. Utilizamos também o caso concreto de projeto para o ICB-UFMG, caracterizado pela colaboração entre os arquitetos e os usuários, do qual este pesquisador participou. Por fim, fomos ao campo de projetos arquitetônicos de Belo Horizonte para ouvir, por meio de entrevistas semiestruturadas, um grupo diversificado de arquitetos sobre suas experiências, entre 1971 e 2021, relativas à colaboração e à autoria. Os resultados indicam que a tradicional *Cultura da Autoria* tem bastante força neste principal campo de trabalho dos arquitetos: a concepção de projeto. Também constatamos que a cidade de Belo Horizonte se mantém como um campo tradicionalista em termos do que estudamos. Apesar de os arquitetos adotarem a retórica de menosprezo da autoria, eles sustentam práticas que a reforçam, com a consequente concentração decisória projetual em suas mãos, o que dificulta a chamada – e tão propalada – *diluição autoral*. Por outro lado, revela-se uma série de colaborações que não são devidamente notadas e creditadas, especialmente quando essas colaborações são advindas de novatos e empregados em escritórios.

Palavras-chave: Arquitetura; Projeto arquitetônico; Processo de projeto; Colaboração projetual; Cultura da autoria; Autoria.

ABSTRACT

The present study is based on the recognition of architectural design as a complex activity, identifies the various factors that tension the process and analyzes the main actors that constitute the entire architectural path to discuss the *Culture of Authorship* as an obstacle to projective collaboration. Such actors have diverse knowledge, skills and expectations that could be added collaboratively to obtain the best architectural result. However, the factor we call *Culture of Authorship,* based on the false notion of individual *genius,* hinders effective collaboration. Traditionally, it is perceived the decision-making concentration in a few actors, who would own the idea and technical knowledge. This *Culture of Authorship* is so ingrained among professionals that it becomes a hidden and powerful obstacle to collective creation. We studied the subject with the same as texts by contemporary thinkers such as Roland Barthes (1960) and Michael Foucault (1969), who question the current concept of *author.* To characterize *the State of the Art* on project collaboration, we examined cases of architects, projects and professional collectives who have experimented with ways for collaborative design. We also used the concrete design case for the ICB-UFMG, characterized by the collaboration between architects and users, in which this researcher participated. Finally, we went to the field of architectural projects in Belo Horizonte to hear, through semi-structured interviews, a diverse group of architects about their experiences, between 1971 to 2021, in relation to collaboration and authorship. The results confirmed that the traditional *Culture of Authorship* has enough strength in this main field of work of architects, the design of design. Although architects adopt the rhetoric of contempt of authorship, they support practices that reinforce it, with the consequent projective decision-making concentration in their hands, hindering the *authorial dilution*. On the other hand, is revealed series of collaborations that are not properly credited, especially when this muted collaboration is coming from new to new and employees in offices.

Keywords: Architecture; Architectural design; Design process; Collaboration; Culture of authorship; Authorship.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Mies van der Rohe junto à maquete de uma de suas obras, o Crown Hall (1950-1956) 12
Figura 2. Trabalhadores na construção Câmara dos Deputados do Congresso Nacional 17
Figura 3. Diagrama dos polos de análise da *Cultura da Autoria* 26
Figura 4. Desenhos de Lúcio Costa com a suposta evolução da arquitetura brasileira 31
Figura 5. Operários na execução da cúpula invertida do Congresso Nacional 33
Figura 6. As meninas de Velásquez (1656) 36
Figura 7. Exemplo de *memes* - copia, mas não faz igual. 42
Figura 8. Monalisa de Da Vinci e uma Cópia de estudo 43
Figura 9. Direito intelectual e suas ramificações 50
Figura 10. Iate Tênis Clube da Pampulha – projeto, obra e intervenção 52
Figura 11. Coleção de fotos de arquiteturas do brasileiro Nelson Kon 80
Figura 12. Alguns dos programas de TV sobre arquitetura 84
Figura 13. Tirinha: Mafalda e o *self-made man* (Quino) 89
Figura 14. Contracapas com retratos dos 16 arquitetos 92
Figura 15. Cadeira comum *versus* uma cadeira design Zig Zag 95
Figura 16. Aglomeração na sala de exposição da Monalisa 96
Figura 17. Museu Guggenheim Bilbao (1997) de Frank Gehry 98
Figura 18. Algumas das cópias arquitetônicas chinesas 100
Figura 19. A vida da Paris francesa (esq.) *versus* a vida da Paris Oriental chinesa (dir.) 102
Figura 20. Ambientes chineses (à esq. cada quadro) e os originais franceses (à dir. cada quadro) 103
Figura 21. Produtos chineses copiados de marcas internacionais 104
Figura 22. Réplica da Torre Eiffel em *Las Vegas* paisagem com efeito descontextualizado 106
Figura 23. Tipologias dos *prédios irmãos* trecho do bairro Castelo em Belo Horizonte 107
Figura 24. Projeto de Aravena para habitação social aberta a intervenções dos moradores 113
Figura 25. Processos com possibilidades de integração cooperativa dos atores técnicos 121
Figura 26. Buckminster Fuller (esq.) e sua capa na *Time Magazine* em 10/01/1964 (dir.) 126
Figura 27. Cedric Price – Funpalace (1961) 127
Figura 28. Friedman – cidade sobre Paris – Beauborg (esq.) e Rio Sena / Torre Eiffel (dir.) 127
Figura 29. Grupo de arquitetos do Archigram em 1987 128
Figura 30. Equipe de projeto da sede ONU com os principais arquitetos (1947) 132
Figura 31.Imagens de uma das reuniões de projeto da ONU 134
Figura 32. Wallace K. Harrison, Trylon and Perisphere (1939) e Rockefeller Center (1939) 135
Figura 33. Corbusier e a Vila Savoye, sua Casa na Vila Operária alemã, Palácio Capanema 136
Figura 34. Oscar Niemeyer e o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1939 138
Figura 35. Desenho de Niemeyer explicando sua proposta 139
Figura 36. Desenho de Niemeyer explicando sua proposta "32" (esq.) e a fusão do *23-32* (dir.) 140

Figura 37. Harrison fala aos arquitetos na primeira reunião para o projeto da ONU (1947) 141
Figura 38. Esboço inicial de Le Corbusier para o edifício dominante na sede da ONU 142
Figura 39. Proposta [17] para ONU esboço inicial (esq.) e avançado (dir.) 143
Figura 40. Le Corbusier apresentando a proposta (esq.) e o próprio esquema [23] (dir.) 143
Figura 41. A recepção dos jornalistas (esq.) e Le Corbusier durante sua fala (dir.) 145
Figura 42. Proposta [32] para a ONU 145
Figura 43. Projeto fundido [23-32] para a ONU 146
Figura 44. Esboço particular de Le Corbusier comparando a ideia dos projetos [23] e [32] 147
Figura 45. Mapa de implantação do conjunto da ONU 148
Figura 46. Vista geral atual da sede da ONU vista a partir do Rio East 148
Figura 47. Exemplo das opções com saliência da fachada na torre da ONU 150
Figura 48. Retratos de Bernini (esq.) e Borromini (dir.) 151
Figura 49. Baldaquino de Bernini executado ente 1624-1633 152
Figura 50. Le Corbusier (esq.), Casa Curutchet (centro) e Amancio Williams (dir.) 154
Figura 51. Imagens externas e relações com o entorno da Casa Curutchet em La Plata 155
Figura 52. Imagens internas da Casa Curutchet em La Plata 155
Figura 53. Croquis de discussão: original Corbusier (esq.) e alteração de Williams (dir.) 159
Figura 54. Vistas do Collegio Del Colle – Giancarlo De Carlo 163
Figura 55. Escola de Magistério de Urbino, Itália (1977) 164
Figura 56. Foto da construção do ICB (1973?) com vista das vigas estruturais em concreto 165
Figura 57. Vista geral da articulação dos blocos do ICB à época de sua construção 166
Figura 58. Centro do Campus Pampulha da UFMG e a localização do ICB 170
Figura 59. Segundo pavimento do ICB dos 17 blocos (A ao Q) – estrutura típica 172
Figura 60. Comparação entre dois momentos (2009 e 2019) do bloco expandido em 2012 173
Figura 61. Operacionalização da CEF, fases ampliação e síntese dos diálogos 174
Figura 62. Diagrama de possibilidades projetuais: *simples demanda* x *projeto reflexivo* 176
Figura 63. Bl. Originais (A ao Q), Auditórios (1 a 4), Bl. de Manobra (G e H) e Bl. Anexos 180
Figura 64. Edifício 360º - São Paulo 182
Figura 65. Edifício Estúdio Terra 240 - Belo Horizonte 189
Figura 66. Descrição tradicionalista sobre o processo de projeto 189
Figura 67. Retrato do modelo do processo de projeto rede: complexidade e tensionamentos 190
Figura 68. Instalação Samson (1985) em INHOTIM (MG) 192
Figura 69. Suporte e recheio - ocupações das unidades Quinta Monroy 193
Figura 70. Reitoria UFMG em construção (1960?) e atualmente – vista por ângulos diferentes 196
Figura 71. Campus Pampulha destacando a Reitoria e o ICB 196
Figura 72. Comparação dos blocos modulares do ICB *retangular* e EBA *quadrada* 198
Figura 73. Concepção e articulação do Sistema Básico da UFMG (desenho original) 199
Figura 74. Plano de ocupação contínua no território (esq.) sistema estrutural tipo estrado 'T' (dir.) 199

Figura 75. Cidade Universitária (esq.) e maquete (dir.) e proposta de malha de crescimento 200
Figura 76. Vigamento estrado longitudinal do ICB – para passagem de infraestruturas 201
Figura 77. Vista do trecho do ICB e de seus brises 201
Figura 78. Projeto das estratégias de passagem das infraestruturas nas vigas T (ICB) 202
Figura 79. Trecho da paisagem do ICB na época florida, contraste do natural com o concreto 203
Figura 80. Empregos que sumiram - despertador humano e acendedor de postes públicos 205
Figura 81. Mapa do centro do Campus, em destaque alguns conjuntos do *Campus 2000* 210
Figura 82. Edifícios *Campus 2000* - FACE (acima) FAFAR (abaixo) 211
Figura 83. Workshop dos arquitetos para concepção da Faculdade de Direito 213
Figura 84. Decápode – dez braços em um só corpo 214
Figura 85. Diagrama resumido de desenvolvimento e contribuição – Fase [X] 224
Figura 86. Painel das entrevistas 229
Figura 87. Boneca-russa ou *matrioska* – elementos de repetição (replicantes) 247
Figura 88. Representação de estágios de diluição 253

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 13

1.1 Do surgimento do autor à sua crítica 13

1.2 Da complexidade à colaboração necessária 14

1.3 Da colaboração necessária à materialização 16

2 ORGANIZAÇÃO E MÉTODO 19

2.1 A dissolução da autoria, uma hipótese 19

2.2 Objetivo 19

2.3 Metodologia, estrutura e procedimentos 20

2.4 Definições específicas 22

3 ENREDADOS NA *CULTURA DA AUTORIA* 24

3.1 Aspectos históricos 26

3.1.1 Para contar *a História* 27

3.1.2 Os grandes feitos e os grandes homens: criando mitos 28

3.1.3 Um breve percurso sobre o surgimento do conceito da Arte 33

3.1.4 A invenção do arquiteto-autor 38

3.1.5 Um comentário sobre a Arquitetura aderida ao capitalismo 39

3.1.6 O nascimento dos direitos dos autores e suas implicações 41

3.2 Aspectos jurídicos 47

3.2.1 Um panorama geral 47

3.2.2 A estrutura básica da lei de *propriedade intelectual* 50

3.2.3 Especificidades sobre o direito autoral 51

3.2.4 Impasse 1: propriedades e utilização da obra 52

3.2.5 Impasse 2: a autoria do arquiteto-empregado 53

3.2.6 Impasse 3: a autoria em projetos públicos 54

3.2.7 Normas autorais específicas na Arquitetura 56

3.2.8 A questão da *responsabilidade técnica*, um compromisso contra o erro 57

3.3 Aspectos filosóficos 58

3.3.1 Da *ideia* ao projeto *ideal* 61

3.3.2 Os autores em xeque 66

3.3.3 A teoria arquitetônica como exercício de poder 74

3.4 Aspectos contemporâneos 80

3.4.1 Sobre o antes do projeto e o depois da obra 80

3.4.2 Sobre o papel da *crítica* 81

3.4.3 Sobre o hiperindividualismo 86
3.4.4 Sobre a marca autoral: um ferrete na obra 90
3.4.5 Sobre as obras extraordinárias 94
3.4.6 Sobre a (im)possibilidade das cópias arquitetônicas 99
3.4.7 Sobre os tipos *prédios irmãos* 106
3.4.8 Sobre a economia do conhecimento 107

4 PROJETAÇÕES COLABORATIVAS 115
4.1 Algumas ideias preliminares sobre a colaboração 116
4.2 Uma coleção de casos colaborativos 123
4.2.1 Caso: coletivos 123
4.2.2 Caso: equipe de arquitetos 130
4.2.3 Caso: disputa autoral direta 150
4.2.4 Caso: o autor e o intérprete 153
4.2.5 Caso: projetação comunitária 161
4.2.6 Caso: projeto participativo no ICB-UFMG 165
4.3 Actantes e colaborações 181
4.3.1 Contratante 181
4.3.2 Usufruidores 184
4.3.3 Imprevistos 187
4.3.4 Uso, tempo e metaprojeto 191
4.3.5 Instrumentos, revolução no trabalho e emprego 204
4.3.6 Métodos de trabalho para colaboração 208

5 ESCUTANDO OS ARQUITETOS 226
5.1 Apresentação do estudo de campo 226
5.2 Síntese crítica dos dados coletados 230
5.3 Discussões e confrontações 243

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 254

REFERÊNCIAS 259

ANEXO A – UM MODELO DE PROJETO COLABORATIVO 272



1 INTRODUÇÃO

> *Para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor (BARTHES, 2004, p. 64).*

1.1 Do surgimento do autor à sua crítica

O conceito de autoria na Modernidade parece ter sido gestado na Europa renascentista do século XV e modificou muitas relações profissionais. No campo arquitetônico, o conceito se estruturou a partir de dois fatores: (1) a invenção, em 1430, da imprensa de tipos móveis, por Johannes Gutenberg (1400-1468), que resultou mais tarde, entre os séculos XVII e XVIII, na criação inglesa dos direitos de proteção aos autores, fundamentada na argumentação de que a autoria seria um elemento natural e ligada ao espírito do indivíduo criador; (2) a teorização sobre o campo arquitetônico, sobretudo a partir dos escritos do italiano Leon Battista Alberti (1404-1472), com a criação de um novo profissional: o arquiteto, que surge a partir do afastamento e da sobreposição de sua figura ao demais membros participantes das construções, bem como à sua aproximação às artes liberais. Tais fatores se juntaram e concorreram para naturalizar a noção de arquiteto-autor, o que repercute até hoje entre nós.

A partir da segunda metade do século XX, pensadores como Roland Barthes (1915-1960), Michel Foucault (1926-1984) e outros, lançaram severas críticas e dúvidas sobre a importância da autoria em relação às obras. Em geral, discursam sobre as obras literárias, entretanto, seus questionamentos podem ser aproveitados em outros campos, inclusive o arquitetônico.

Tais críticas não se colocam como uma pregação da negação criativa e não afirmam que as pessoas não podem ser entes produtores. Elas refletem sobre uma necessária desconstrução valorativa do conceito a fim de compreendê-lo não mais como um *direito natural*, mas como uma cultura forjada ao longo de séculos que pode funcionar como um inconveniente sistema de sustentação de privilégios.

Um dos pensamentos mais importantes de Roland Barthes é o de que as obras, ao serem finalizadas e entregues às pessoas, não mais pertencem aos seus autores, elas passam a ser do público que pode fazer delas o que bem entender. A partir disso, o público deve usar, interpretar e reinterpretar a obra a seu bel-prazer – ou de acordo com suas necessidades específicas – no caso arquitetônico, obviamente, respeitando as condições técnica-estruturais. Esse novo entendimento sobre o assunto da autoria serve muito bem ao campo arquitetônico,

especialmente quando se coloca em questão a melhor qualidade dos edifícios e dos ambientes projetados em função de suas apropriações e da melhor serventia às pessoas.

1.2 Da complexidade à colaboração necessária

É possível que o termo *complexidade* seja um dos mais adequados para caracterizar a elaboração de projetos arquitetônicos, pois são inúmeros os fatores intervenientes nesses processos. Referimo-nos ao fenômeno no plural – processos – admitindo que não há *modo único* ou *a forma correta* para resolver os problemas projetuais no campo da Arquitetura. Para que se tenha uma noção destes fatores intervenientes, que tensionam incessantemente e caracterizam a complexidade, podemos apontar os de ordem natural (o relevo, a insolação, os ventos, as vegetações etc.); os normativos e burocráticos; os tecnológicos projetuais e construtivos; aqueles políticos e sociais; os relativos ao ensino-aprendizagem do projeto e os econômicos e financeiros. Há, também, outros tantos de ordem subjetiva, como os ligados aos desejos individuais ou de grupos. Enfim, poderíamos seguir com a lista por muitas páginas. Diante disso, cabe perguntar: como lidar com tal complexidade? Seria o arquiteto-autor aquela pessoa que consegue responder a todas as variáveis por meio de uma arquitetura genial, oferecendo *a solução*? Ou, a arquitetura é necessariamente resultado de processos coletivos – como as experiências das antigas *corporações de ofício* – e, por isso, com autoria difusa?

Os diversos atores envolvidos em projetos possuem experiências, percepções e habilidades diversificadas, que poderiam se somar para obter um objeto construído de melhor qualidade. No entanto, o que se observa são disputas e a concentração do poder decisório em poucos atores, sejam eles do âmbito técnico ou não, que conformam uma instância que denominamos de *domínio projetual***.** Essa instância poderia funcionar de modo diferente, com poderes menos concentrados, envolvendo profissionais de diversas áreas e os próprios usuários, o que faria com que as decisões fossem compartilhadas em um ambiente de projeto colaborativo.

Entretanto, sabe-se que esse ambiente colaborativo imaginado se choca, na prática, com o que denominamos como *Cultura da Autoria*, ou seja, a noção de que sempre deve haver um autor principal (o dono da ideia) e um responsável técnico (o dono do saber), funções que geralmente se concentram em um único indivíduo. Soma-se a isso que a figura do autor é tradicionalmente entendida como um ente de genialidade, muitas vezes com forte apelo ao campo das Artes, o que lhe garante certa autoridade sobre os demais agentes, sendo ainda chancelada pelo arcabouço legal vigente, tanto dos direitos autorais quanto das responsabilidades técnicas. A *Cultura da Autoria* é tão arraigada no meio profissional que se torna um obstáculo – oculto, mas

poderoso – à colaboração e à criação coletiva. Esse obstáculo cria mecanismos, algumas vezes invisíveis, que acabam por dificultar, ou até mesmo impedir, a colaboração dos diferentes indivíduos na criação e no desenvolvimento de projetos de arquitetura. Esse problema se torna ainda pior quando a projetação colaborativa não é uma opção, mas sim uma necessidade.

Colocar em xeque a noção de autoria como o trabalho advindo de um *gênio*, pode ser um bom caminho para ampliar e aprimorar a compreensão das possibilidades de processos eficientes na colaboração entre os diferentes atores, buscando uma concepção arquitetônica menos voltada às subjetividades e mais atenta às necessidades coletivas[1].

A despeito de sua importância, alguns aspectos apresentados anteriormente ainda são pouco debatidos entre nós, arquitetos, como a própria relativização da noção de autoria. Como lidar, por exemplo, quando um fator não-humano se torna preponderante no objeto arquitetônico – quem é o autor? A quem interessa manter o *status-quo* da *Cultura da Autoria* em nossa sociedade? Quem se aproveita dele? A proteção dos direitos autorais ainda serve de incentivo às inovações ou funciona hoje mais como uma reserva de mercado em favor de alguns poucos? E, por fim, quem é o *dono* de uma arquitetura: os usuários, o proprietário do imóvel ou o arquiteto-autor que assinou o projeto?

A colaboração projetual seria a panaceia arquitetônica?

Apesar de nos parecer ser uma forma projetual bastante promissora, queremos salientar que não assumimos como um pressuposto que as chamadas *projetações colaborativas* garantam, por elas mesmas, objetos arquitetônicos melhores. Ou seja, esse método projetual talvez não seja o remédio contra todos os males arquitetônicos. De maneira que, nesta tese, não buscaremos comprovar que os projetos colaborativos são sempre superiores aos projetos com um viés mais individualizado. O problema que tentaremos enfrentar na tese volta-se aos possíveis entraves surgentes nas relações decorrentes dos processos de projetação arquitetônica, especialmente do ponto de vista do que denominamos como *Cultura da Autoria*.

---

[1] O filósofo alemão Peter Sloterdijk (1947~) aponta para uma noção contemporânea de **cuidado coletivo** que denomina como **co-imunismo**, termo que adota para fustigar outros filósofos que debatem o clássico termo "comunismo". Seu co-imunismo se relaciona à necessidade de cuidado com aspectos coletivos da vida e que afetam a todos indistintamente (a cidade e a natureza, por exemplo). Ou seja, ele não se limita aos problemas político-sociais do capitalismo, mas não se alienando deles, logicamente. Logo, trata-se de uma abordagem holística para proteger a coletividade. Nesse sentido, também defende a noção de que os indivíduos estão sempre ligados a um *outro*, mesmo antes do nascimento (ainda no útero), assim estão sempre protegidos ou buscando a proteção. Sloterdijk amplia a noção heideggeriana do "ser aí", passando à noção de "**ser com**" (GHIRALDELLI JR, 2018). A Arquitetura, como elemento de proteção – uma reprodução do útero materno – toma o sentido da habitação do coletivo ou da sociedade, de forma que estamos sempre em uma "**co-morada**", vivendo entre e com os outros (FUÃO, 2016, p. 4).

Por outro lado, entendemos que a complexidade, inerente aos projetos de arquitetura, induz organicamente a uma ***colaboração necessária*** tanto entre os arquitetos quanto entre os outros actantes, como veremos mais adiante. Tal *colaboração necessária* também pode sofrer com os mesmos entraves decorrentes da *cultura* a ser estudada.

Por fim, também é necessário evidenciar que, em determinadas situações, as colaborações projetuais são simplesmente bem-vindas. Estas são as ***colaborações contingenciais*** (que podem ocorrer ou não) e que surgem a partir da decisão dos próprios agentes do processo. Em outras tantas situações, no entanto, notamos as chamadas ***colaborações imperativas***, ou seja, aquelas em que a colaboração não é uma opção, mas sim uma obrigação. Isso pode ser observado[2], por exemplo, em projetações para arquiteturas públicas.

1.3 Da colaboração necessária à materialização

Arquitetura construída é sempre colaborativa, não existe obra de uma pessoa só. Os arquitetos sabem, por suas próprias experiências profissionais, que o processo arquitetônico (concepção, desenvolvimento, construção e uso) passa por tantas fases e interferências que o resultado é sempre um conjunto de contribuições e reformulações constantes – fato que revela o aspecto colaborativo intrínseco das arquiteturas. Por outra via, em outras circunstâncias e outras culturas, essa inerência se revela de modo extremado, conforme comenta o ganhador do Pritzker de 2022, Diébédo Francis Kéré (1965~), ao falar sobre a realidade em seu país africano:

> *Senhoras e senhores, venho de Burkina Faso, um país onde mais de 30% da população não sabe ler nem escrever. E, claro, neste país hoje, na era da internet, do gigabyte, do iPhone, na era da globalização,* ***a maioria das pessoas nunca ouviu falar de arquitetura ou arquiteto. Mas as casas estão sendo construídas. Devido à falta generalizada de renda segura, as pessoas constroem suas próprias casas e, como modelo, copiam a nova casa de um vizinho*** *(ARCHIPRESS & ASSOCIÉS, 2022, n.p., tradução e grifo nosso).*

É interessante notar a paradigmática construção de Brasília, pois de nada adiantaria as geniais ideias de Oscar Niemeyer (1907-2012) para as curvas no concreto sem a participação do

[2] Este pesquisador, por exemplo, atua como arquiteto de projetos há mais de dez anos em uma instituição pública, na qual pôde constatar que as colaborações projetuais, nesse setor específico, quase nunca são uma escolha e quase sempre é uma realidade imposta pelas necessidades cotidianas. Teremos oportunidade de entender melhor tal contexto mais adiante, quando estudaremos os casos de projetações do ICB/UFMG (ver seção: 4.2.6, p. 165).

calculista Joaquim Cardozo[3] (1897-1978) e dos operários que, muitas vezes, deram a própria vida para construir a nova capital, conforme relata Sérgio Ferro (2006, p. 305). Os atuais grandes escritórios internacionais, especialmente do chamado *star system*, contam com enormes equipes de profissionais que trabalham para viabilizar a construção das suas arquiteturas, sendo que o arquiteto chefe funciona como um verdadeiro *showman* perante o público, como se ele tivesse sido realmente o autor do projeto (FIORI, 2010a, p. 43).

Da imagem-epígrafe a uma possível antítese

> *A arquitetura é, por definição, um processo muito colaborativo (PRINCE-RAMUS, Joshua apud BARATTO, 2016, n.p.).*
>
> *Arquitetura é muito complexa para apenas uma pessoa para fazê-la, eu gosto da colaboração [...] (ROGERS, 2013, tradução nossa, n.p.).*

Figura 2. Trabalhadores na construção Câmara dos Deputados do Congresso Nacional



Fotógrafo Marcel Gautherot (1910-1996), registros feitos entre as décadas de 1950-1960 | Fonte: Site do Instituto Moreira Sales (09/2021)

A imagem-epígrafe escolhida para a tese é a famosa foto de Mies Van Der Rohe (1886-1969) junto à maquete do seu Crown Hall (1950). A partir do gestual do arquiteto entendemos aquela

[3] Oscar Niemeyer conta sobre o telefonema de Cardozo, dizendo que havia encontrado a "tangente" que permitiria que a cúpula invertida da Câmara dos Deputados parecesse estar posada na laje do Congresso Nacional (MACIEL, 2005).

imagem como uma síntese iconográfica do que seria um arquiteto-autor: aquele que busca ter o domínio total da obra. Sua expressão corporal parece querer revelar o mestre genial, o dono da ideia geradora do espaço, um tipo de demiurgo arquitetônico. Acima (figura 2), temos uma imagem que seria a antítese da noção do arquiteto-autor: a foto dos operários materializando a cúpula invertida do Congresso Nacional (1940).

2 ORGANIZAÇÃO E MÉTODO

2.1 A dissolução da autoria, uma hipótese

O professor e arquiteto Bruno Santa Cecília (2016) defende em seu doutoramento que seria proveitoso pensar na *dissolução da autoria* em favor de um fazer arquitetônico menos focado no design (entendido como um apelo à forma e aos elementos icônicos ou extravagantes) e mais direcionado ao estabelecimento de relações espaciais a partir de uma produção coletiva.

Aderindo ao posicionamento de Santa Cecília, passei a refletir sobre quais seriam os entraves a esse fazer arquitetônico por ele preconizado, considerando minhas próprias experiências projetuais e os registros da literatura. Adicionalmente aos entraves logísticos, institucionais e legais que muitas vezes dificultam a colaboração, percebi, a partir da minha própria vivência acadêmica e profissional, a presença do que denominei *Cultura da Autoria*, tanto na teoria, como no ensino e na prática arquitetônica. Isso me levou à hipótese de que tal cultura poderia ser um importante entrave ao pleno sucesso dos processos colaborativos de criação coletiva.

Diante desse panorama, decidi investigar se essa hipótese se respaldava ou não, na percepção de outros profissionais arquitetos, ciente de que não obteria respostas definitivas, em razão da complexidade do assunto, que envolve áreas de conhecimento nas quais não transito, como a Psicologia, a Antropologia e o Direito. O meu propósito era tão somente testar a consistência da hipótese e colocar a questão em evidência. Para tanto, fiz entrevistas com arquitetos de várias gerações, que projetam desde o ano de 1971 até o ano de 2021, e de diferentes modos de inserção no exercício profissional, procurando investigar o que eles pensam sobre as questões de autoria e dos conflitos a elas conexos.

2.2 Objetivo

Gostaríamos de fomentar o debate sobre a melhoria dos objetos arquitetônicos com base em processos projetuais colaborativos. Assim, no presente trabalho, estudaremos o estado da arte e os entraves colaborativos decorrentes da *Cultura da Autoria*, que se conforma pela aglutinação de diversos fatores. Estaremos voltados às experiências do campo arquitetural da cidade de Belo Horizonte apenas por uma questão logística, uma vez que a *Cultura da Autoria* não é um fenômeno local, mas internacional, pois manifesta-se nos diversos discursos arquitetônicos.

Com isso queremos contribuir com o incremento e a sistematização de dados qualitativos para que outros trabalhos também possam ser desenvolvidos futuramente.

Não faremos debates teóricos sobre *o que é* ou *o que não é* arquitetura. Estamos interessados em tratar das questões relativas ao ofício dos arquitetos, em especial o que concerne à noção de autoria e das possibilidades colaborativas projetuais.

2.3 Metodologia, estrutura e procedimentos

A tese se estrutura em seis capítulos fundamentais que permitem a organização e o estudo dos temas mais importantes para a pesquisa. Optamos por conduzir o trabalho lançando mão da revisão da literatura pertinente, da análise de alguns dados primários e de uma pesquisa de campo com arquitetos de Belo Horizonte, conforme detalharemos adiante. Os dois primeiros capítulos correspondem à introdução e à descrição dos procedimentos metodológicos. Na sequência, a pontuamos as premissas que orientaram cada capítulo.

No 3º capítulo, por meio de consultas bibliográficas, examinamos o conceito de autoria destacando quatro aspectos básicos: seus *aspectos históricos*, considerando seu surgimento e seu desenvolvimento; seus *aspectos jurídicos*, ao ser incorporado pelo capitalismo; seus *aspectos filosóficos* e os *aspectos contemporâneos*, em relação às suas transformações e contradições. Em síntese, a comunhão desses quatro aspectos conforma a base do que denominamos a *Cultura da Autoria*. Notamos que paira entre nós, arquitetos, essa cultura específica que empurra a maioria dos profissionais a buscarem em seus trabalhos uma determinada expressão que, em geral, é uma expressão formal pela qual seria possível distinguir seu projeto de todos os outros, resultando no caráter de autoria, de distinção e de poder. Seria o equivalente a dizer que determinado prédio é *a cara* de seu autor. A frase que caracteriza esse fenômeno é a seguinte: *esse prédio com certeza é do arquiteto fulano de tal, dada essa característica específica*; como falamos, por exemplo, sobre as curvas aplicadas ao concreto que representam as obras de Oscar Niemeyer. Como veremos no decorrer do capítulo (e do trabalho como um todo), esta é a mesma cultura que se liga e fomenta a noção de arquiteto-artista ainda em voga no Brasil.

No 4º capítulo, examinamos as questões da projetação colaborativa, suas nuances conceituais, seus constrangimentos legais e operacionais. Nessa etapa, exploramos o fenômeno dos trabalhos colaborativos em projetos de arquitetura por meio de registros em bibliografias especializadas e da análises de alguns dados primários, tais como cartas trocadas entre arquitetos, documentos técnicos e depoimentos de atores de processos projetuais. Aqui

utilizamos também o chamado "método observacional participativo" (AKŠAMIJA, 2021), quando descrevemos e criticamos um processo de projetação no qual este pesquisador atuou profissionalmente. Iniciamos o capítulo com um panorama geral, a fim de nivelar alguns pontos sobre o assunto, os quais nos permitem avançar e aprofundar em outros aspectos que se mostraram importantes para a pesquisa. Em seguida, estudamos uma coleção de casos arquitetônicos que configuram alguns tipos de projetações colaborativas, concomitantemente analisamos os entraves que se manifestam intrinsecamente a estes episódios. Perseguimos o histórico de alguns dos arquitetos mais destacados, como Le Corbusier e Oscar Niemeyer, a fim de encontrar registros que revelassem questões caras à tese e que serão expostas ao longo do próprio texto. A escolha por tais arquitetos destacados se justifica pela ampliação da probabilidade da verificação de dados e pela possibilidade de que os nossos leitores possam melhor interagir com as ideias da tese a partir de seus próprios repertórios arquitetônicos e dos seus conhecimentos sobre tais arquitetos pesquisados. Ao final do capítulo, passamos à identificação e à análise dos diversos actantes colaborativos, considerando os agentes humanos e não-humanos, conforme sugere Bruno Latour (2012).

No 5º capítulo, para melhor compreender como se dá a relação entre a *autoria* e a *colaboração* em projetos arquitetônicos, decidimos recorrer ao campo profissional para auscultar, por meio de entrevistas semiestruturadas, um grupo diversificado de arquitetos e arquitetas em relação às suas experiências e seus próprios entendimentos relativos ao tema. O campo escolhido para a realização das entrevistas é a cidade de Belo Horizonte, pois temos maior acesso aos profissionais e um particular interesse em contribuir com o avanço do conhecimento para os profissionais, os estudantes e os pesquisadores no contexto local do qual fazemos parte. Os pormenores metodológicos utilizados nesta etapa estão descritos no início do próprio capítulo (ver pág.: 226). Nas subseções do capítulo, fazemos a descrição dos dados obtidos em campo, as discussões críticas e as confrontações com o *Estado da Arte* teórico dos capítulos anteriores.

No 6º capítulo, por fim, à luz das discussões empreendidas sobre a *Cultura da Autoria*, das *projetações colaborativas* e de posse das informações obtidas nas entrevistas, encaminhamos as nossas conclusões. O que se revelou – a despeito de haver uma aparente vontade e um discurso veemente em defesa da *diluição autoral*, bem como de uma tentativa de ampliação das práticas colaborativas, além de algumas experiências que buscam efetivar trabalhos em equipe – é que os profissionais de Belo Horizonte ainda mantêm o campo como um ambiente tradicionalista, pois continuam com as práticas e com as valorizações autorais individualistas que funcionam como entraves e despertam disputas no setor de projetos arquitetônicos.

2.4 Definições específicas

A seguir, apresentamos as nossas definições para alguns termos específicos utilizados ao longo do texto e que são úteis ao nosso argumento. Apesar de tais termos estarem contextualizados nas próprias seções, entendemos que um breve glossário poderia ser útil ao leitor.

Ambiente colaborativo: é a condição de trabalho que se estabelece quando há uma reunião de fatores específicos voltados para a concepção e o desenvolvimento projetual que possibilitam a real colaboração entre os diferentes atores. Pressupõe-se que, sob tais condições, os atores se relacionam de forma ombreada e que o escopo arquitetônico é orientado ao melhor objeto.

Colaboração difusa: é o intercâmbio de influências intelectuais que contribuem para os projetos arquitetônicos. Tais influências advêm do conhecimento coletivo e é disseminado pelos livros, revistas, fotos, vídeos e demais meios comunicacionais. O termo se aproxima ao que se definiu em 1962 como *A Galáxia de Gutemberg* (MCLUHAN, 1972). De alguma maneira, a ideia também se relaciona com o *General Intellect*, descrito por Karl Marx (2011, p. 944).

Colaboração extemporânea: é a intervenção sobre uma arquitetura construída, podendo ser realizada por arquitetos e não-arquitetos. Quando um edifício é projetado sob a batuta da chamada "arquitetura aberta", a "colaboração extemporânea" é imaginada desde o início.

Cultura da Autoria: conjunto de elementos colocados em nossa sociedade contemporânea que conformam e reforçam continuamente a noção de que a autoria personalíssima dos projetos é algo natural, intocável e imprescindível para a efetiva realização da verdadeira arquitetura.

Domínio projetual: é um determinado campo de atuação dentro dos processos de projetação que tem o maior poder decisório sobre o resultado dos objetos arquitetônicos. Em geral esse campo é factualmente regido por alguns poucos atores, que podem ser técnicos (um arquiteto-chefe, por exemplo) ou não-técnicos (um incorporador, por exemplo).

Estética do desinteresse: é um modo de tentar retratar imageticamente os autores. O emprego dessa estética busca colocar os autores como agentes sem maiores interesses em fama e/ou reconhecimento por suas criações. É uma estética que tenta neutralizar, por meio de um jogo de mostrar sem mostrar, a identidade e os rostos dos autores (em conexão com suas obras). Em geral são retratos em preto e branco que aparecem em publicações especializadas.

Usufruidor: é o ator do processo de projeto que deverá usar/fruir a arquitetura, é aquele que apresenta suas necessidades específicas para a arquitetura que será desenvolvida. O referido

ator não se confunde com outros atores como, por exemplo, o cliente ou o incorporador, que fazem exigências ao arquiteto, mas que não são as suas necessidades pessoais e específicas. Nesse contexto, algumas vezes, o termo *usuário* pode ser confundido com o termo *cliente*, por isso adotamos, em momentos específicos, o termo *usufruidor*.

3 ENREDADOS NA *CULTURA DA AUTORIA*

> *Antes de tudo, quem ameaça a arquitetura atualmente são os arquitetos. Cada um, parece lutar cegamente pelo seu próprio sucesso, em vez de buscar solidariedade e discussão. […] A afirmação do autor é o reflexo do enfraquecimento da obra. Como ocorre com muitas expressões artísticas, o artista para sobreviver, torna-se mais importante que a própria obra. […] A arquitetura é hoje uma disciplina em grave crise moral, não interessando a ninguém. [...] Deve-se fazer um esforço em duas direções: primeiro procurar entender por que uma obra é feita e depois como é acolhida (GREGOTTI apud PODESTÁ, 2008).*[4]

Um dogma silencioso em nosso meio profissional

É possível que a maior parte dos arquitetos entendam a autoria *simplesmente* como um *direito natural* que pode ser evocado nos tribunais, caso se sintam roubados em relação às suas criações. Destacamos os termos *simplesmente* para indicar que a autoria costuma ser vista por uma face única, apenas pela constatação de ser um ente jurídico, desconsiderando as outras implicações culturais; e *direito natural* implicando em sua completa essencialização, que gera um impedimento para questionamentos sobre suas causas e efeitos no meio profissional.

Os arquitetos têm uma noção difusa e pouco aprofundada sobre os direitos autorais. Esta noção ajuda a conformar um fenômeno importante, quando o *direito autoral* se converte em *Cultura da Autoria*, como veremos ao longo da tese, atuando como um *dogma tácito*, permeando as relações profissionais, que tende à preservação dos interesses dos agentes mais fortes.

As áreas criativas e a busca pelo reconhecimento individual

Aqueles que trabalham nas áreas ditas criativas, onde se incluem os arquitetos, talvez não se dediquem aos questionamentos sobre os direitos autorais, como afirmado anteriormente, mas eles sentem e vivenciam a *Cultura da Autoria*. Essa cultura, conformada por diversos fatores, enreda os agentes nos processos de criação, se manifestando como algo que empurra os envolvidos nos projetos a imporem determinadas expressões individuais naquilo que se cria. Há, por assim dizer, a busca por reconhecimento que, a depender da situação, se converte em

[4] O arquiteto Vittorio Gregotti é editor da *Revista Casabella*. Lido em: Blog Sylvio de Podestá, disponível: bit.ly/3aihVws (04/2021).

prestígio profissional e financeiro. O filósofo italiano Giorgio Agamben (1942~) classifica essa busca pelo reconhecimento como um elemento constitutivo dos sujeitos.

> *O desejo de ser reconhecido pelos outros é inseparável do ser humano. Tal reconhecimento, de outro modo, é para ele tão essencial que, segundo Hegel, cada um, para obtê-lo, está disposto a colocar em jogo a própria vida. Não se trata, com efeito, apenas de satisfação ou de amor-próprio: ao contrário, é somente por meio do reconhecimento dos outros que o homem pode constituir-se como pessoa (AGAMBEN, 2014, n.p.).*

Polos da rede compositiva da Cultura da Autoria

> *Cultura está ligada à experiência. Só existe cultura realmente quando vivemos estas determinadas experiências, quando nosso cotidiano é pensado. Então, cultura, de uma maneira genérica, seria a experiência pensada, a vida pensada. Tudo aquilo que fazemos de maneira espontânea, por herança biológica ou por fatalidade social [...] fica aquém da cultura (BOSI, 2015, n.p.).*

O termo ***cultura*** tem relação com aquilo que se cultiva, assim como o agricultor que cuida de suas plantações, desde a semeadura até a colheita. No âmbito dos estudos sociais, define-se como *cultura* o conjunto de características humanas que não são inatas e que se criam e se preservam ou se aprimoram através da comunicação (FERREIRA, 2010, p. 623)[5]. Marilena Chauí (2019, p. 304), aponta claramente para o fato de que não existe uma *essência humana*, aquilo que se chamaria de "natureza humana". Logo, os comportamentos, os valores e as ideias são frutos da assim chamada *cultura humana*. A filósofa comenta, ainda, que às vezes nós naturalizamos e banalizamos os fatos culturais, o que nos leva a acreditar erroneamente em tal "natureza humana". Alfredo Bosi (1992, p. 308), por sua vez, destaca o caráter "hereditário" da *cultura*, de forma que o conjunto de fatores da *cultura humana* são – além de cultivados – transmitidos entre as pessoas comunitariamente, também entre as pessoas em termos geracionais – por isso, a *cultura* é paulatinamente transformada por meio desses movimentos de transmissão. Assim, em linhas gerais, essa é a noção de *cultura*[6] que nos servirá para encaminhar a tese.

---

[5] Optamos por utilizar, em alguns poucos pontos da tese, definições de termos a partir de dicionários brasileiros – (FERREIRA, 2010) e (HOUAISS, 2009) –, com isso queremos tão somente precisar os sentidos de palavras que são caros ao nosso estudo.

[6] Encontramos, em outros pensadores, como em Bruno Latour (2019) e em Peter Sloterdijk (apud GHIRALDELLI JR, 2017), uma crítica sobre a separação entre a *natureza* e a *cultura*, porém é preciso esclarecer que essa nova visão se relaciona com a natureza em seu sentido de ecologia ou ecossistema – e não no sentido de *essência* encontrado em Chauí (2019) e Bosi (1992,

Nesta primeira etapa, estudaremos o conjunto de elementos que temos cultivado em relação ao fomento dos autores para a caracterização da *Cultura da Autoria*, em particular no campo[7] da Arquitetura, desde sua gênese histórica até a atualidade. Reconhecendo que são numerosos os elementos que conformam uma *cultura*, decidimos, por razões metodológicas, simplificar toda a rede cultural pesquisada. Identificamos e ressaltamos, portanto, os quatro principais polos que sustentam esse sistema, quais sejam: os aspectos históricos; os aspectos filosóficos; os aspectos jurídicos e os aspectos contemporâneos, conforme ilustra o diagrama (figura 3).

Figura 3. Diagrama dos polos de análise da *Cultura da Autoria*



Fonte: elaborado pelo pesquisador (2020)

3.1 Aspectos históricos

O percurso histórico: a invenção dos agentes autorais

Historicamente a noção de autoria não foi linear e não se restringiu às necessidades de reconhecimento e de subjetivação. Ela foi socialmente construída ao longo dos séculos, tendo uma inflexão a partir do Renascimento, mais especificamente em 1430, com a invenção da

2015). Esse entendimento, que liga a dinâmica da vida humana com os aspectos ecológicos, guarda proximidade com a noção de "biopolítica" de Michel Foucault, pois, para este, a "natureza é algo que corre sob, através, no próprio exercício da governamentalidade" (FOUCAULT, 2008, p. 22).

[7] O termo campo é comumente entendido como um "conjunto de condições que permitem um evento" (ABBAGNANO, 2012, p. 132); o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), por sua vez, definia em sua própria teoria que "campo" é onde ocorrem disputas específicas das classes e das categorias sociais (LAHIRE, 2017, p. 31). Tal caracterização se aproxima, em termos semânticos, ao que discutimos na tese, apesar de não pretendermos fazer aqui um trabalho de base teórica bourdiana.

imprensa de Johannes Gutenberg (1400-1468). A invenção provocou uma verdadeira revolução na produção de livros e na difusão de ideias. Mais tarde, na Inglaterra do século XVIII, na esteira do alvorecer liberal, a comercialização dos impressos foi o mote para outra revolução, talvez ainda mais profunda que a primeira. Dessa vez a revolução ocorreu com uma nova interpretação sobre o tratamento que se deveria dar às ideias (imaterial) que seriam fixadas aos livros (suporte). Como veremos a seguir, passa-se a defender que há um *vínculo natural* entre os indivíduos e suas criações e tal vínculo seria a expressão do espírito e do intelecto humano. O argumento passa a sustentar a nova forma de comercialização dos conteúdos textuais, que passam a ser uma *propriedade* do autor, e não dos impressores monopolistas como ocorria até então. Revela-se, portanto, o verdadeiro caráter não-natural da autoria[8] e seu elo direto com os interesses comerciais vinculados ao capitalismo que se desenvolvia na data, sobretudo na Inglaterra.

3.1.1 Para contar *a História*

As coisas realizadas pelas pessoas, sejam elas materiais ou imateriais, estão necessariamente submetidas à capacidade inventiva de alguém. Não há efeito sem causa. Mas é somente quando os demais tomam conhecimento de tais realizações é que surge, mesmo que primitivamente, a noção de autoria (ou de criador). Tomando essa premissa como verdadeira, entendemos que a historiografia adquire um papel fundamental na conformação do que chamamos de *autoria* após o século XVIII.

O grego Heródoto (485-425a.C.) é considerado o primeiro historiador, pois apresentava seu trabalho como um "relatório de investigações", associando-se às narrativas filosóficas racionais e apartando-se das mitologias que buscavam explicar o passado até então (BESSELAAR, 1962, p. 7). Foi Heródoto quem estimou o nascimento de Homero por volta de 400 anos antes de seu próprio tempo. A Homero atribuem-se as duas obras literárias fundacionais da cultura ocidental que remontam à antiguidade grega: a *Ilíada* (sobre a história da Guerra de Tróia) e a *Odisseia* (que conta a história de Ulisses de volta da Guerra de Tróia para casa), que são narrativas mitológicas[9] e originalmente transmitidas pela oralidade. Não há, contudo, registros factuais da existência da *pessoa Homero*, o que torna a sua concreta existência uma questão controversa. Trazemos esse fato, praticamente anedótico, para apontar

[8] Em oposição da ideia de que a autoria é natural, que está no discurso fundacional do "direito autoral" instituído pelo jurista inglês William Blackstone (1723-1780) (CHARTIER, 2014, p. 44).

[9] As narrativas mitológicas eram oralmente e pedagogicamente transmitidas pelos rapsodos e funcionavam como elemento de coesão para os gregos que podiam, a partir disso, saber como os deuses e os heróis do passado atuavam. Portanto, ser um verdadeiro cidadão significava conhecer e se sentir pertencente daquela tradição (GHIRALDELLI JR, 2010, pp. 11–14).

uma questão fundamental para o debate da nossa tese: talvez o autor fundacional e mais importante da cultura ocidental nunca tenha existido como indivíduo. Não teríamos aí a *pessoa do autor* com o qual estamos tão acostumados. Assim, a *obra* que lhe é atribuída possivelmente foi resultado de uma *construção coletiva*, advinda de um emaranhado de histórias orais contadas por várias pessoas e que se fundiram em uma única narrativa.

Neste caso notamos uma primeira fragilidade da *autoria subjetiva* como uma categoria natural e necessária para a realização de coisas importantes, úteis e admiráveis. Afinal, Homero pode não passar de um nome fictício que representa a síntese da construção coletiva para uma narrativa que estruturava a sociedade da Grécia Antiga – e isso se opõe frontalmente à noção de necessária genialidade pessoal. Roger Chartier (2014, p. 27) afirma que a figura do autor é *algo* que cumpre uma função variável e complexa em discursos, não sendo necessário analisá-lo a partir da evidência imediata de uma existência individual.

3.1.2 Os grandes feitos e os grandes homens: criando mitos

O papel da historiografia no fomento à cultura do 'grande homem'

No século XIX se consolidou um tipo de pensamento historiográfico que ficou conhecido como a *teoria do grande homem* (HARGROVE, 1998, p. 31). Nela se estabelece que personagens históricos, como Napoleão Bonaparte, William Shakespeare ou Martinho Lutero, possuíam graças inatas como coragem avantajada, maior intelecto e inspiração divina. De modo que elas seriam as *pessoas especiais* e responsáveis por fazer avançar a História. Essa teoria faz uma confluência entre a História e as biografias individuais.

Um dos atores conhecidos por fomentar essa ideia foi o escocês Thomas Carlyle (1795-1881). Ele defendia algo em torno da seguinte afirmação: a história do mundo é apenas a biografia dos grandes homens[10]. Esse tipo de abordagem ainda é viva em nossas bibliografias, sobretudo nos livros de História da Arte (e da Arquitetura). Por exemplo, um dos mais tradicionais compêndios especializados, o *A história da Arte*, elaborado por Ernst Gombrich (1909-2001), lançado na década de 1950, em sua parte introdutória afirma que "de fato, aquilo que chamamos de Arte, não existe. Existem apenas artistas" (GOMBRICH, 2013, p. 21).

[10] No final do século XIX Carlyle fez seis palestras que exaltavam figuras históricas como heróis que ficaram registradas no seguinte livro: CARLYLE, Thomas. *Sobre heróis, adoração ao herói e o heroico da história*. Ed. John Wiley, 1849.

Na sequência do capítulo introdutório, Gombrich[11] discorre sobre as possibilidades de interpretação e de apreciação da Arte, da valorização do belo e das relações da Arte com a história da religião; sempre baseando sua narrativa com exemplos personalíssimos, como no seguinte exemplo: "Quando **Caravaggio** entregou o quadro na igreja em cujo altar seria instalado, o público escandalizou-se com o que se considerou um profundo desrespeito [...]" (GOMBRICH, 2013, p. 28, grifo nosso); ou ainda: "**Rafael** segue não as regras predeterminadas, mas apenas sua intuição" (GOMBRICH, 2013, p. 32, grifo nosso). As raízes desta tradição de exaltação dos indivíduos remontam ao primeiro livro da história das artes, *A vida dos artistas* (1550), elaborado pelo italiano Giorgio Vasari (1511-1574), que fez seu estudo a partir das biografias dos artistas de seu tempo.

Contra uma historiografia tradicionalista

O pensador Walter Benjamin (1892-1940) faz um contraponto ao criticar a historiografia tradicionalista. Ele avalia que esta serviu para registrar os fatos a partir do ponto de vista dos *vencedores*, obviamente sempre de modo a favorecê-los, às vezes retratando-os como *heróis*.

> *A natureza dessa tristeza se tomará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores (BENJAMIN, 1987, n.p.).*

Segundo esse ponto de vista, isso seria oportunizado pela ação daqueles que possuem o poder político e a hegemonia cultural. Além disso, a interpretação tradicionalista, que possui um viés positivista, disseminou a noção de evolução inexorável da humanidade, algo como uma História que sempre ruma em direção ao progresso; ou seja, tudo aquilo que seria registrado na historiografia representaria o bem e o bom por consequência (LÖWY, 2002, pp. 203–205). Tal abordagem positivista da historiografia, além de funcionar como autoafirmação culturalista, pode se revelar como uma simplificação brutal da realidade. As histórias registradas nas bibliografias tradicionais, que contam sobre a formação das nações modernas,

[11] Aqui vale uma breve observação: a edição impressa de *A História da Arte* que usamos, apresenta uma imagem do autor na contracapa. Gombrich está destacado sentado em frente à uma mesa de trabalho repleta de livros – sugerindo serem as fontes de suas pesquisas. A imagem é em preto e branco e revela a face do autor da obra (livro) em questão. Dito isso, a presente nota de rodapé se presta a adiantar que refletiremos sobre a construção ideológica e iconográfica da pessoa do autor (conforme tratam Roland Barthes, Michel Foucault e Roger Chartier). Ver seção 3.4.4, p. 90.

são eivadas de narrativas heroicas, funcionando como artifício de autoidentificação e de fator para aglutinação social, aproximando-as narrativamente das mitologias gregas.

Entre a Sociologia e a Mitologia

Jessé Souza (2018a), sociólogo brasileiro contemporâneo, aponta (definindo como errada) que a Sociologia tradicional brasileira – elaborada por Gilberto Freyre (em *Casa-Grande e Senzala, 1933*) e por Sérgio Buarque de Holanda (em *Raízes do Brasil, 1936*) – se fundamentou no chamado *mito nacional*, no qual se defende que teria havido uma miscigenação harmoniosa e virtuosa entre os povos nativos e migrantes (índios, negros e brancos), resultando no tipo *brasileiro cordial*. Esta conjectura é amplamente questionada pelos intelectuais atuais.

Outra mitificação, que serviu à formação do chamado *Brasil Contemporâneo*, foi a criação de um Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier, 1746-1792) heroico, quando o ator da Inconfidência Mineira (1792) foi elevado à condição mártir da luta pela liberdade brasileira. Porém, essa elevação aconteceu anos depois de sua morte, partir do final do século XIX, no contexto da Proclamação da República (1889). Sobre a criação desse mito, por exemplo, Starling e Schwarcz (2018, pp. 128–129) lembram que as supostas feições de Tiradentes foram produzidas por pintores quase um século após sua morte. Nas telas Tiradentes aparece como uma espécie de divindade, o próprio Cristo com a barba, o cabelo e as vestes específicas. Tais imagens eram necessárias para a consolidação de uma história mítica que justificava e consolidava o novo país republicano.

Dos mitos dos heróis aos autores – uma centralidade no indivíduo

A historiografia tradicionalista, que tem feições positivistas, se apresenta há muito tempo como um *relato científico*, devendo ser visto, então, como verdadeiro. Logo, sua narrativa se fixa às mentes de maneira intensa. Quando a chamada *história oficial* estabelece, por exemplo, que são alguns poucos indivíduos – os iluminados, os heróis – os responsáveis pelos *grandes feitos* da nação, temos como resultado o fomento da noção de idolatria ou de idealização dos autores. Roland Barthes faz um apontamento com relação a esse entendimento:

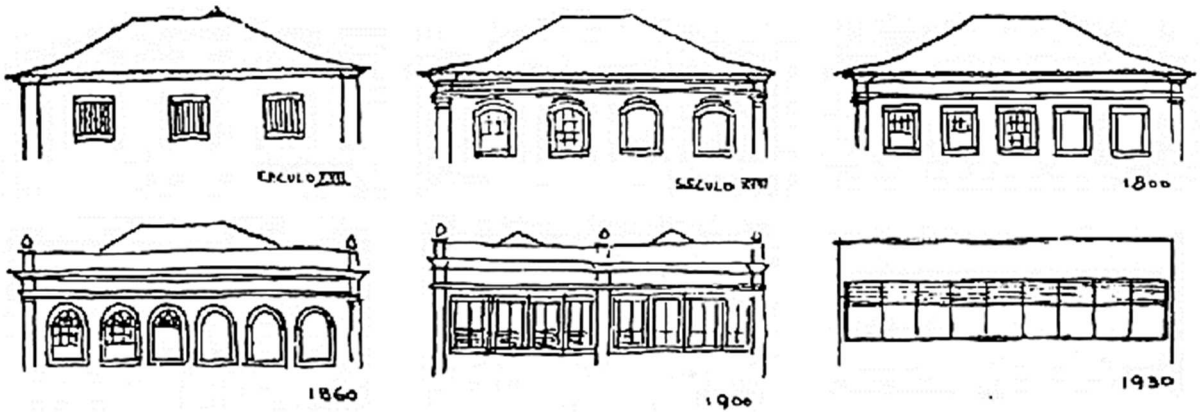
> *O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'. É, pois, lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo,*

> *resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à 'pessoa' do autor. O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões [...] (BARTHES, 2004, p. 58).*

A mitologia da Arquitetura modernista nacional e seus autores geniais

A historiografia da Arquitetura brasileira foi posta a serviço da construção de um ideário de exaltação nacional, seguindo a lógica dos *grandes feitos* e dos *grandes gênios*. A síntese estava no popular lema *Brasil, o país do futuro*, a ser construído com uma nova Arquitetura. Lúcio Costa (1902-1998) é o grande referencial em termos da leitura histórica da arquitetura no Brasil.

Figura 4. Desenhos de Lúcio Costa com a suposta evolução da arquitetura brasileira



Fonte: original em *Documentação Necessária*, de Lúcio Costa, SPHAN (1937) / Lúcio Costa, em www.portal.iphan.gov.br (07/2020)

O arquiteto e professor Marcelo Puppi (1998, p. 18) aponta em seu *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira* que, ao codificar a *história da arquitetura* no país, Lúcio Costa produziu uma narrativa do tipo evolutiva[12] que culmina no Modernismo, estilo do qual era adepto (figura 4). Haveria, nessa narrativa, a desconsideração e a desvalorização das demais arquiteturas, em especial as de caráter acadêmico e/ou historicistas, usuais até então. Assim, o Modernismo brasileiro teria sido exaltado e assentado sobre os ditames historiográficos de Lúcio Costa. Como resultado, notamos atualmente que os arquitetos não modernistas, como o carioca Eduardo Pederneiras, que teve importantes obras em Minas Gerais, são verdadeiramente menos conhecidos que os modernistas.

[12] Em uma abordagem positivista da historiografia, conforme apontamos anteriormente, em que a História rumaria ao progresso.

Ao ser importando para o Brasil o modernismo arquitetônico cumpriu um papel que não se limitou às questões de inovação no campo do projeto e da construção. Alguns estudiosos, como Gorelik (2005), apontam que a arquitetura modernista europeia foi traduzida em termos convenientes ao Brasil (adaptada ao clima, por exemplo) e utilizada explicitamente como ferramenta político-social, pois carregava um ideário propício e esse fim. Para se demonstrar isso, basta lembrar da construção de Brasília (década de 1950) – ordenada pelo presidente Juscelino Kubitscheck e desenhada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer – e seus predecessores: complexo da Pampulha (década de 1940) e o novo prédio para o MEC - Ministério da Educação, atual Palácio Capanema, (década de 1930). [...] Ocorria no Brasil durante a primeira metade do século XX um crescente movimento de autoafirmação e revisão das perspectivas culturais, sociais e políticas. A Semana de Arte Moderna de 1922 simboliza bem essa questão, assim como o Movimento Antropofágico ilustra perfeitamente como se procedeu a incorporação (ou deglutição) dos movimentos estrangeiros (como o modernismo arquitetônico) e sua transmutação em uma expressão nacionalizada.

Assim, é forçoso admitir que a expressão modernista brasileira, sobretudo entre as décadas de 1930 (com o projeto do prédio do MEC) e 1950 (com a construção de Brasília), era o *Estado da Arte* da Arquitetura e provocou admiração internacional. Lúcio Costa[13] (no traçado urbano) e Oscar Niemeyer (nas linhas arquitetônicas) assinam em conjunto – e perante toda a humanidade – a primeira cidade síntese modernista do planeta, o que foi recebido como entusiasmo pela comunidade estrangeira (figura 5).

Brasília se manifesta como um marco histórico e arquitetônico, e passa a ser reconhecida como um *grande feito* que se legitima pela *historiografia elaborada* anos antes por Lúcio Costa. Uma historiografia que traçava as relações e o suposto avanço entre a arquitetura colonial até o Modernismo que, por sua vez, deveria ter um significado especial daquele momento em diante. Seria a realização de *grandes homens*, quais sejam: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e o idealizador político Juscelino Kubitscheck[14] - os autores geniais.

Portanto, os elementos sociais, políticos, historiográficos e arquitetônicos estavam dados para a consolidação de um ideário de exaltação e de agregação nacional. Toda a materialização de uma Arquitetura Moderna enviava a mensagem de que o país estava no rumo da modernidade

[13] Aqui vale um comentário crítico, com a construção da nova capital, Lucio Costa se beneficiou de pregação que ele próprio fez na exaltação do Modernismo, uma vez que se tornou autor da cidade modernista.

[14] A intenção da transferência da capital brasileira do Rio de Janeiro para o interior já estava programada desde a primeira constituição republicana do então Estados Unidos do Brasil (1891), em seu artigo terceiro, e, desde antes, já se reconhecia como necessária a interiorização da capital. Entretanto, a derradeira transferência só ocorreu na presidência de JK (1950).

em equiparação com as grandes potências mundiais. Esse ideário também foi usado em outros países da América Latina, sobretudo no Pós-Segunda Guerra, mas não com tanta ênfase e sucesso como no Brasil (GORELIK, 2005).

Figura 5. Operários na execução da cúpula invertida do Congresso Nacional



Fotógrafo Marcel Gautherot (1910-1996), registros feitos entre as décadas de 1950-1960 | Fonte: Site do Instituto Moreira Sales (09/2021)

3.1.3 Um breve percurso sobre o surgimento do conceito da Arte

A origem da arte em nossa sociedade como atividade conduzida pela razão

Em nosso cotidiano é possível fazer claras distinções entre os trabalhos do tipo *arte* e do tipo *ofício* sem grandes esforços. Ou seja, é muito possível que, ao serem perguntadas, as pessoas digam que há diferenças óbvias entre o que faz um *escultor em madeira* e o que faz um *marceneiro de móveis*, por exemplo. Porém, examinando os dados históricos, verificamos que essas diferenciações nem sempre foram nítidas, sobretudo na Antiguidade e na Idade Média.

Foi após o século XV, com o avanço da Modernidade, que as categorias disciplinares foram claramente instituídas na vida social, atingindo um ápice graças às exigências do modo de produção capitalista, sobretudo pela divisão e pela especialização do trabalho (LATOUR, 2019, p. 24). Uma pista da indistinção histórica entre *arte* e *ofício* está na maneira como expressamos

o reconhecimento de um trabalho, dizemos, por exemplo: esse marceneiro é um verdadeiro artista. Neste caso, vale ressaltar, o termo *artista* serve como adjetivo de exaltação e de boa qualidade. Outra pista, essa mais objetiva, está na etimologia da palavra *arte*, do latim *ars* (ou de seu equivalente no grego *tékhne*), que originalmente designava: "todo conjunto de regras capazes de dirigir uma atividade humana" (ABBAGNANO, 2012, p. 92). De modo que a *arte,* para os antigos, incluídos os filósofos como Platão (427-437a.C.), significava tão somente uma *atividade guiada pela racionalidade*, aquilo que se distingue dos elementos ou ocorrências naturais. Os antigos, entretanto, não marcavam distinções[15] significativas em termos das características próprias ou específicas de tais atividades, podendo se referir tanto à *arte* de um costureiro ou de um caçador, quanto à *arte* de um orador ou de um matemático.

Aristóteles (384-322a.C.), discípulo de Platão, elaborou uma breve classificação que localizava a *arte* em um campo específico[16], associado aos trabalhos concretos ou materiais. Entretanto, sua classificação não foi largamente utilizada na Antiguidade e no Medievo. Outra pequena distinção no campo da Arte foi embrionariamente concebida ainda na Antiguidade, como relataremos a seguir, mas somente será retomada no Renascimento.

A classificação que se mostrou mais forte na distinção da *Arte* ocorreu com a criação das *artes liberais*, aquelas que seriam dignas dos homens livres, das *artes manuais*, que provocavam maiores desgastes físicos, ficando a cargo dos escravizados ou dos despossuídos. Esta classificação funcional é atribuída originariamente ao historiador romano Marco Terêncio Varrão (116-27a.C.) e continuada no século IV por Marciano Capela (360-428d.C). Em Varrão, são nove as artes liberais: Gramática, Retórica, Lógica, Aritmética, Geometria, Astronomia, Música, Arquitetura e Medicina; em Capela são sete: Gramática, Retórica, Lógica, Aritmética, Geometria, Astronomia e Música. O segundo elimina a Arquitetura e a Medicina, pois estas lhe pareciam dissonantes de um campo puramente espiritual (ABBAGNANO, 2012, p. 92).

Por fim, a noção de *Arte* foi, durante séculos, tão somente uma atividade humana conduzida pela razão, isto é, não se caracterizava como algo necessariamente ou naturalmente elevado.

---

[15] Uma pequena distinção platônica diz respeito às artes dispositivas (ou imperativas), aquelas relacionadas à ação prática; e às artes judicativas, aquelas dedicadas ao conhecimento puro (imaterial). A arte seria, portanto, uma habilidade dirigida por regras e processos apropriados com vistas a vencer uma dificuldade imposta pela natureza ou pelo acaso (CHAUÍ, 2019, p. 343).

[16] Aristóteles tentava distinguir a *Ciência* da *Arte*. A Ciência seria tudo aquilo que não pode ser diferente do que é de fato (seria o necessário). As coisas pertencentes à categoria do *não-científico* seriam tudo aquilo que poderia ser de 'uma forma' ou de 'outra forma' (seria o possível). Ainda a *não-ciência* seria dividida em duas outras partes: a ação e a produção. A Arte (que se caracteriza pela atuação racional humana) seriam as coisas afeitas à produção ou à realização concreta. Nessa concepção temos que: a retórica não seria arte, a Arquitetura seria arte (ABBAGNANO, 2012, p. 92).

O trabalho coletivo, organizado pelas guildas[17], como veremos mais adiante, foi uma situação estabelecida que também não distinguia *Arte*, impedindo qualquer desenvolvimento da noção de autoria individualista – que se dá somente com a separação da Arte no Renascimento ou Idade Moderna, e se fortalece com o surgimento do ideal liberalista inglês do século XIII.

Do artesão ao artista-autor

A passagem da categoria de *artista-artesão* – o *ars* grego –, como entendido na Antiguidade, para a de *artista-autor*, se deu durante o Renascimento e se difundiu como um direito individual, acessível a todos, nos séculos XVII e XVIII, na esteira do liberalismo burguês. O artista começou a ser visto como um indivíduo merecedor de prestígio e de reconhecimento social por suas obras, que eram objetos de deleite das elites. Note-se que o conceito de *ideia* transita, na Antiguidade, de um status *metafísico* (em Platão) para uma categoria ligada ao *misticismo divino* (com os neoplatônicos e Santo Agostinho) na Idade Média, passando à categoria de *propriedade* e um *direito individual*, capaz de gerar renda e prestígio no capitalismo.

Ao longo desse período há um esforço para fomentar uma nova mentalidade social capaz de garantir o status de superioridade ao nascente indivíduo *artista-autor*. Isso é realizado por meio de uma confluência de setores da Arte com os campos das intelectualidades teóricas e filosóficas, que já gozavam de prestígio. Assim, ocorreu uma sequência de importantes transformações, como: (1) o surgimento dos tratados que defendem o novo estatuto da Arte; (2) a mudança na dinâmica laboral dos ateliês dos artistas, que passaram a dividir o trabalho de *tarefeiros* e de *artistas criadores*; (3) a instituição das academias para ensino de arte; (4) a prática do mecenato[18] (GREFFE, 2013, p. 35 a 51). Os arquitetos se aproveitam do mesmo movimento, ocorrido desde Vasari no século XVI, com seu compêndio, *A vida dos artistas* (1550), que promovia a exaltação das biografias de pintores, escultores e arquitetos italianos.

A noção de *artista* como grupo profissional se firmou, conforme comentamos, desde o Renascimento, a partir de algumas heranças da Idade Média. A distinção social em relação aos artesãos e sua equiparação com a aristocracia pode ser notada também pelo desenvolvimento disciplinar da estética[19], que não era separada da filosofia tradicional anteriormente. A obra de

[17] Do latim medieval *corporação*. Associação de auxílio mútuo constituída na Idade Média entre as corporações de operários, artesãos, negociantes ou artistas (FERREIRA, 2010, p. 1066).

[18] Mecenas seria o financiador generoso das artes, das letras, das ciências e dos sábios ou artistas (FERREIRA, 2010, p. 1361).

[19] Termo introduzido em 1750, por Baumgarten (1714-1762), para especificar um ramo teórico da arte e do belo. O termo também foi usado por Kant (1724-1804), com sentido diferente do primeiro, para se referir a um juízo sobre as coisas belas. Ele chamou de "Estética Transcendental" a doutrina das formas a priori do conhecimento sensível (ABBAGNANO, 2012, p. 426).

arte passou a não depender mais de uma utilidade objetiva. Ao ficar independente, passou a ser também responsável por fomentar a felicidade nos indivíduos que a desfrutam. Houve uma lenta aproximação entre o artista e a elite aristocrata, que eram os artistas da corte.

Os artistas da corte, que se diferenciavam dos artistas que eram contratados por obra, viviam para glorificar o príncipe. Com a evolução do status da arte, os próprios artistas "obtém uma satisfação que não é manifestada por aqueles que trabalham nos ateliês da cidade, mas que surgem com os **autorretratos ou esboços com assinaturas, até então desconhecidas**" (GREFFE, 2013, p. 52, grifo nosso). O professor Xavier Greffe comenta que "talvez isso explique por que Dante[20] pôs o pintor [artista] no purgatório na categoria dos **orgulhosos** [...]" (GREFFE, 2013, p. 52). Albrecht Dürer (1471-1528) chegou a pintar um autorretrato como uma representação clássica de Cristo (mais um caso de aproximação do artista à divindade, como mencionado anteriormente). Possivelmente o caso mais representativo se dá na obra de Velásquez, As Meninas (1656), no qual ele está na posição central da tela, os reis são apresentados apenas no reflexo do espelho ao fundo, pelas costas do artista (figura 6).

Figura 6. As meninas de Velásquez (1656)



Fonte: commons.wikimedia.org (07/2020)

Essa é uma mudança radical de status, pois ele não é mais o criado, mas um personagem cuja essência se compara àquela do rei. O artista deixa de ser um simples artesão remunerado por

[20] O italiano Dante Alighieri (1265-1321) no épico *A divina comédia*, escrito no século XIV e publicado em 1472.

tarefa, isto é, na proporção da importância do trabalho que executa. Ele vale por sua genialidade, o que implica uma ordem bem diferente de remuneração (GREFFE, 2013, p. 53).

Desse modo, o artista com forte caráter autoral individualista vai aos poucos se aproximando do sentido que nos parece *natural* contemporaneamente. Apesar de aqui usarmos o termo *artista*, ressaltamos que o *arquiteto* se aproveita de praticamente o mesmo percurso.

Sobre os criadores da Arquitetura e do arquiteto moderno

Durante a Idade Média (séculos V ao XV), prevaleceu a noção de que somente a Deus caberia o ato criativo (trataremos desse ponto em específico na seção: Da ideia, p. 61). Aos artistas, especialmente aos das *artes mecânicas*, seria permitido apenas *o fazer* do que seria a inspiração do divino. Logo, o crédito autoral não era possível (GREFFE, 2013, p. 37).

As *artes liberais*, de caráter imaterial, eram vistas como as mais nobres e prestigiosas, estando assim mais próximas da divindade. Esse entendimento foi paulatinamente desfeito, havendo um desenvolvimento ideológico para proteger alguns setores artísticos. Conforme destaca Greffe (2013, p. 47), um pintor espanhol certa vez sustentou, defendendo seu trabalho, que "Deus havia pintado o mundo conforme sua imagem", de modo que a *pintura* deveria ser integrante das *artes liberais,* e não das *artes mecânicas*. Cabe destacar que a retórica equipara a *pintura* ao ato da *divindade*.

No contexto das construções arquitetônicas, durante o medievo, havia uma indistinção entre os afazeres práticos construtivos e artísticos[21]. Nos canteiros de construções, o que interessava era a distinção quanto aos conhecimentos especializados ou as habilidades dos trabalhadores para operar com os diferentes materiais. Identificavam-se os mestres da madeira, da pedra, do ferro e assim por diante (KAPP, 2020, p. 82). As relações de trabalho nos canteiros medievais eram pouco hierarquizadas, as *guildas* ou *corporações de ofícios* eram as responsáveis por levar a cabo as construções, como das catedrais medievais (FERRO, 2010, n.p.). Portanto, as guildas se configuravam como um modelo oposto ao atual, que promoviam a máxima distinção entre os *donos da ideia* (os projetistas) e os *operários* (a força de trabalho construtivo).

A desvinculação entre os trabalhos de caráter *intelectual* e os de caráter *manual* se deram ao longo do Renascimento, se consolidando pelo trabalho de Leon Battista Alberti (1404-1472) e Filippo Brunelleschi (1377-1446) que criaram as condições teóricas e práticas para a ruptura

[21] Umberto Eco lembra a falta de uma "teoria de belas-artes" no medievo (ECO, 2010, p. 209).

entre a *criação* e a *construção*. Foi Alberti quem estruturou um conjunto argumentativo[22] que reposicionou a Arquitetura nos mesmos campo e patamar das *artes plásticas*, que já possuía o reconhecimento social quando à chamada *genialidade criadora*. Por outro lado, foi Brunelleschi quem deu a instrumentalização prática para o ruptura definitiva, pois desenvolveu um método de trabalho que prefigurava a forma arquitetônica a partir de desenhos e modelos e deu surgimento ao nosso *projeto arquitetônico* (BENEVOLO, 2019, p. 474).

Portanto, o *arquiteto-autor* contemporâneo se consolida paulatinamente como um agente que responde pela prefiguração da obra. Com isso, dois desdobramentos devem ser considerados: (1) a hierarquização, com a valorização da concepção, apoiada na noção do gênio criador, de modo que os operários, que dão concretude à ideia, não gozam do mesmo prestígio; (2) o arquiteto se aproxima das elites, se aparta das construções (perdendo aos poucos o saber específico sobre esta atividade) e se destaca socialmente, gozando do mesmo status do artista.

3.1.4 A invenção do arquiteto-autor

Os desenvolvimentos dos conceitos sobre *arte* e *artista*, e consequentemente sobre *autor* com proteções e poderes sobre a obra, são construídos lentamente. Apesar de atualmente isto nos parecer bastante natural, as *obras* não foram sempre algo pertencente aos *artistas*.

Sobre a posição dos arquitetos em relação ao tema das proteções autorais, Kapp e Baltazar (lidas em: GRUPO-MOM, 2016, p. 12) lembram que foi o arquiteto florentino Filippo Brunelleschi quem obteve a primeira *patente*[23] para um projeto de um barco que carregava pedras de construções, em 1421. A primeira *proteção autoral*[24] de livro ocorreu em 1486 e a primeira *proteção autoral artística* de 1567. Vale ressaltar que tais proteções ainda eram embrionárias em relação ao que se entende hoje como *direito autoral* - que só apareceu no século XVII. Ou seja, a proteção à *propriedade intelectual* tem início não com escritores para resguardar textos ou artistas para impedir reproduções de suas obras, como poderia ser imaginado, mas com um arquiteto.

Durante a Idade Média, a autoridade para a definição sobre como seriam as construções se estabeleceu no contexto de funcionamento das guildas, ou seja, o resultado arquitetônico se ligava à materialidade do próprio objeto e à uma realização coletiva. As construções podiam

[22] Tratado de 1452: *Sobre a arte de construir (De re aedificatoria)*; o primeiro livro teórico impresso sobre Arquitetura em 1485.

[23] Documento que atesta o privilégio legal concedido a uma invenção [utilitária] (FERREIRA, 2010, p. 1578).

[24] Registramos que há uma diferença entre 'direitos autorais' e 'patente' que se refere às invenções utilitárias. Esses conceitos são abrigados na noção de 'propriedade intelectual' (ver seção: 3.2, p. 47).

demorar décadas para serem finalizadas e os diversos coletivos de trabalho (as guildas) se revezavam ao longo dos ciclos construtivos (que evitavam os invernos), de modo que havia alta rotatividade entre os executores (FERRO, 2010, n.p.). Logo, era impensável creditar autoria a um ou outro indivíduo, dada à coletividade e à rotatividade. O pertencimento da obra estava ligado à propriedade ou à posse material, como as catedrais pertenciam à Igreja, por exemplo.

Foi no fim da Idade Média (em 1416) que uma cópia do tratado *De Architectura libri decem* (*Dez livros sobre Arquitetura,* 25a.C.), elaborado pelo romano *Marcus Vitruvius Pollio* (Vitrúvio, 80-15a.C.), foi encontrado na biblioteca do mosteiro de *Saint Gall*. Hoje sabemos que havia outras cópias manuscritas, mas foi a partir desse exemplar que se deu um redirecionamento no entendimento da Arquitetura em relação à sua tradição medieval (RAMOS, 2011, p. 537). A publicização do tratado Vitruviano proporcionou uma conexão teórica aos preceitos clássicos construtivos e é coincidente com o movimento de deslocamento e divisão entre *ideia* e *obra*, que vai desembocar em Leon Battista Alberti. Vitrúvio ressaltava a importância do intelecto para a produção arquitetônica, defendendo que os arquitetos deveriam ser versados em muitas disciplinas, tais como a Literatura, o Desenho, a Matemática, a Geometria, a História, a Filosofia e não deveria ser ignorante em Medicina e Astronomia (NUNES, 1975, p. 538).

Ao interpretar o texto vitruviano, Leon Battista Alberti buscou demonstrar que a Arquitetura se fundamenta no exercício do intelecto. Segundo Alberti, Vitrúvio desenvolveu um "texto instituidor [..], pois pela primeira vez encara a arquitetura não como um trabalho braçal, mas como uma disciplina do intelecto exercida por um artista que aprendia a arte pela razão e pelo método" (ALBERTI apud RAMOS, 2011, p. 538). O que decorreu disso foi que o tratado arquitetônico albertiano, o *De re aedificatoria* (1485), impulsionado por suas versões impressas, impactou na separação das esferas do intelecto e trabalho construtivo – e que ainda reverbera.

3.1.5 Um comentário sobre a Arquitetura aderida ao capitalismo

Não é possível datar com exatidão o surgimento do capitalismo, mas é dominante o entendimento de que esse modo de produção é um fato da Modernidade, notadamente a partir das revoluções burguesas do século XIX. Eric Hobsbawm aponta que

> *o triunfo global do capitalismo é o tema mais importante da história nas décadas que sucederam 1848. Foi o triunfo de uma sociedade que acreditou que o crescimento econômico repousava na competição da livre iniciativa privada, no sucesso de comprar tudo no mercado mais barato (inclusive trabalho) e vender no mais caro (HOBSBAWM, 1982, p. 17).*

É evidente que a Arquitetura é uma atividade anterior ao capitalismo e a imensa maior parte da sua história se forjou fora (e anteriormente) a esse sistema produtivo moderno. As lógicas internas, o corpo teórico (ou doutrinário) arquitetônico carregam muitas das características que são pré-capitalistas. Não é difícil encontrar, por exemplo, arquitetos que justificam seus projetos evocando a *ágora grega*[25]. Por outro lado, não é adequado analisar a Arquitetura atual fora do contexto capitalista. Assim, é desejável pontuar sobre a Arquitetura nos períodos *pré-capitalista*, no *capitalismo industrial* e no atual *capitalismo financeiro*. Essa genealogia revela que a Arquitetura se consolidou como uma *mercadoria* no século XX, chegando à condição de *objeto de desejo*[26] na contemporaneidade, fato que também é observado por Lipovetsky e Serroy (2015) quando defendem que atualmente tudo precisa funcionar como uma mercadoria esteticamente desejada, assim definem uma cultura "transestética" (o hibridismo da arte e do consumo). A aderência da Arquitetura ao capitalismo coloca a questão autoral em um patamar de importância jamais visto, uma vez que a autoria significa contemporaneamente a inserção no mercado e no atual *capitalismo financeiro*[27] (FIORI, 2010a). Assim, brevemente analisamos:

– no ***pré-capitalismo***: a Arquitetura funcionou para as construções simbólicas de força (como os fortes, as muralhas e os castelos) e de transcendência (como os templos religiosos, catedrais e os túmulos egípcios);

– na ***formação capitalista***: a Arquitetura se desenvolvia sob a cartilha burguesa liberal a partir do século XVIII, em que as relações passaram gradativamente pela mediação do mercado de consumo e a capacidade industrial com seu consequente desenvolvimento técnico[28]. Uma nova classe média, que desenvolvia e valorizava as noções de intimidade e de privacidade passaram a consumir Arquitetura e as casas burguesas adquiriram maior importância construtiva, o que rivalizava com aristocracia;

– no ***capitalismo*** do início do século XX: com a indústria consolidada e o consumo de massa em expansão, a Arquitetura faz um mergulho profundo desse modo de produção. A ideologia do movimento modernista conseguiu colocar a Arquitetura profissional como um serviço no mercado. O consumo da Arquitetura se daria de modo análogo ao que ocorria com os eletrodomésticos e os automóveis. Le Corbusier (2014), como uma figura central, defendia a

[25] Local das discussões políticas na Grécia Antiga, também entendida como praça de convívio do povo (HOUAISS, 2009, p. 70).

[26] Algo que poderia se ligar ao fetichismo da mercadoria. Avançando, poderia ser uma transcendência do consumo (daquela mercadoria que melhora a vida) e ligado à ideologia neoliberalista, com uma individualização radical do uso e do consumo.

[27] O *capitalismo financeiro* surgiu na década de 1970, associado ao avanço do *neoliberalismo* (HARVEY, 2008, p. 67).

[28] Um símbolo da aliança arquitetura e indústria é o Palácio de Cristal (1851), projetado por Sir Joseph Paxton (1803-1865).

noção da *máquina de morar*, que demonstrava parte do ideário que ambicionava popularizar democraticamente a Arquitetura. No *urbanismo* e nas *habitações sociais* os arquitetos passaram a servir a sociedade de forma mais ampliada;

– no ***capitalismo financeiro***, principalmente após a década de 1970: setores da Arquitetura se descolaram da *produção de massa* e para uma *produção individualista*, caracterizada por um consumo exclusivista, impulsionado pela enorme concentração de renda (DOWBOR, 2020). A Arquitetura passou ao formalismo estético, aos designs personalíssimos e à incorporação de tecnologias e automações como diferenciais mercadológicos. A autoria passou a ser ressaltada e imiscuída com a noção das marcas e das grifes (FIORI, 2010a).

3.1.6 O nascimento dos direitos dos autores e suas implicações

A *imprensa de tipos móveis*, criada por Johannes Gutenberg em 1430, é o momento da inflexão histórica da autoria graças à possibilidade de reprodução de textos e das ideias contidas neles. Os textos, que até então eram divulgados e comercializados nos poucos volumes em manuscritos, passaram a ser vendidos em grande escala em suas cópias impressas. Essa nova situação revolucionou o mercado da escrita e da venda de textos[29], apesar dos altos investimentos nos maquinários necessários. O nascente capitalismo, entre os séculos XVII e XIX, na esteira do liberalismo inglês, se organizou para explorar economicamente aquelas novas mercadorias: as cópias de textos. A partir disso surgiu um importante impasse jurídico sobre quem deveria deter o direito de receber as rendas sobre a nova exploração: aqueles que escrevem o texto ou quem produz as cópias que serão efetivamente lidas? Esse é o ponto fulcral sobre o qual se deu o debate que desembocou nas leis de proteção individual de propriedade intelectual nos moldes como entendemos o assunto atualmente.

A seguir nos dedicaremos a uma breve descrição do desenrolar histórico da criação dos *direitos autoriais*. Esse estudo nos dará base para a compreensão do sistema jurídico de proteção da *propriedade intelectual* (ver seção 3.2, p. 47, em que debatemos os *aspectos jurídicos*).

Sobre a criação e a cópia das coisas

Nossa atual concepção do que seja um *autor* apareceu na Era Moderna e foi sendo forjada paulatinamente ao longo da história (BARTHES, 2004, p. 54). A necessidade de proteger a

[29] Revolucionou também a capacidade de divulgação de ideias, inclusive as arquitetônicas. Conforme lembra o historiador Christof Thoenes, no livro *Teoria da Arquitetura* (BIERMANN et al., 2015, p. 14), a disseminação da noção da Arquitetura como disciplina separada da construção, conforme proposto por Leon Battista Alberti, se deu à possibilidade dos textos em massa.

autoria como um direito individual foi inicialmente empregada para os escritores, sendo posteriormente estendida para todos os tipos de criadores, inclusive os da Arquitetura. Atualmente a mesma lei que protege uma obra literária, fruto imediato de uma ideia individual e subjetiva, protege obras arquitetônicas, inclusive as construídas[30].

As cópias não eram essencialmente consideradas problemáticas até a disputa jurídica sobre os direitos literários nos séculos VII e XVIII. As cópias eram atividades normais e necessárias e faziam parte da filosofia[31] predominante até então. Atualmente e, entretanto, as cópias, em diversos âmbitos, podem facilmente ser enquadradas como criminosas. Essa noção é tão reconhecida socialmente que há uma série de memes[32] que ironizam elementos que são reproduzidos na cultura contemporânea. O meme diz: copia, só não faz igual (figura 7).

Ao longo da história os objetos utilitários (que hoje seriam pensados e desenvolvidos pelos designers profissionais) eram criados, recriados e desenvolvidos pelas pessoas a partir das necessidades cotidianas e do trabalho e isso resultava em uma lenta evolução técnica de caráter cumulativa e coletiva. Lawson (2011, p. 32) chamou essa prática de "processo vernacular". Se não havia possibilidade de creditação autoral, não havia problema na reprodução dos objetos.

Figura 7. Exemplo de *memes* - copia, mas não faz igual.



Fontes compiladas a partir de *Google Imagens* - termo de busca *"copia, só não faz igual meme copyright"* (03/2021)

No campo da Arte, o ensino se dava a partir da execução de cópias – as mais fidedignas possíveis – das obras dos mestres. No Renascimento, com o desenvolvimento das técnicas de

[30] Entretanto, isso tem lógica? Talvez não. As lógicas imanentes das duas produções são diferentes, uma vez que as construções arquitetônicas sempre são resultadas de produções coletivas, dependente de operários, clientes e demais colaboradores.

[31] Sobretudo com a partir do entendimento neoplatônico de *mímesis* de tradição clássica (ver seção 3.3, p. 58).

[32] Expressão entendida como: imagem, vídeo ou frase copiada e compartilhada rapidamente na Internet. Geralmente possui teor satírico ou humorístico. Fonte, dicionário online: www.dicio.com.br/meme/ (03/2021). O termo foi criado em 1976 pelo biólogo britânico *Richard Dawkins* (1941~) em estudos sobre a genética humana. Etimologicamente tem raiz do termo grego *mimesis*, significando em essência *imitação* (em referência à reprodução na *web*). Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Meme (03/2021).

pintura, de perspectiva e de simulação da iluminação, as cópias das obras referenciais para compreensão das técnicas eram não apenas aceitas, mas necessárias. Também é preciso levar em consideração o conceito de *mímesis* (a cópia do natural ou da arte clássica[33]), que vigia culturalmente no classicismo. O Museu do Prado (em Madrid) conta com uma tela copiada da Monalisa (a original se localiza no Louvre de Paris), cuja autoria é atribuída a dois dos mais aplicados discípulos de Leonardo Da Vinci: Andréa Salai ou Francesco Melzi (figura 8).

O desenvolvimento da produção artística, em especial na região da Itália, que contava com os grandes mecenas, influenciou a fundação de escolas de Arte, como a Escola Francesa em 1648. As *Academias* para ensino artístico desembocaram no academicismo histórico, que teve uma importante força até o período modernista no início do século XX. O método utilizado para esse ensino provocava o alinhamento dos artistas em uma série de reproduções estilísticas do tipo *mestres* e *alunos* (GREFFE, 2013, p. 53 a 58).

Figura 8. Monalisa de Da Vinci e uma Cópia de estudo



Fonte: IstoÉ online, disponível em bit.ly/3AoeTBA (03/2021)

No campo arquitetônico, o debate sobre as cópias das obras passa por uma via diferente do que foi descrito anteriormente – afinal, copiar um edifício sempre foi (como ainda é) uma enorme dificuldade. Os objetos arquitetônicos costumam ser considerados peças únicas, especialmente quando consideradas suas inserções contextuais, noção ainda predominante. Por outro lado, a cópia das ideias arquitetônicas, sobretudo as definidas pelos grandes mestres, como ocorre no Estilo Academicista, é uma questão recorrente. A esse respeito, o ensino da arquitetura no Brasil ainda é pautado pela valorização do arquiteto-artista e pela exaltação

[33] Tratamos mais longamente sobre o conceito de 'mímesis' na seção 3.3.1, p. 61.

autoral, didática introduzida pelo sistema aluno-mestre, fundamentada pela francesa Escola de Belas Artes (*École des Beaux-Arts*), criada para formar arquitetos elitistas em contraponto às escolas politécnicas que formavam os engenheiros (LAMOUNIER, 2017, p. 231).

Reconhecido o papel das *cópias* nas Artes Plásticas e na Arquitetura, poderemos localizar, a seguir, quando houve a exata virada para o reconhecimento legal protetivo das ideias autorais.

Da disputa fez-se os autores e a sua naturalização

Os textos durante a Idade Média não eram assinados. As produções literárias eram feitas e copiadas oficialmente dentro da Igreja, de modo que não se faziam diferenças individuais para esta atividade. Entretanto, a Igreja exigia identificação dos produtores de textos não-oficiais. O objetivo disso era vigiar e controlar os conteúdos e os conhecimentos disseminados, porém ainda sem o sentido da atual autoria (CHARTIER, 2014, p. 37). A instituição do conceito de autoria individual se deu justamente com os textos literários, como veremos a seguir.

A partir do século XVI eram os Estados que controlavam e outorgavam os direitos de impressão e de comercialização de textos para os chamados *livreiros*. O grupo mais famoso de livreiros (e a referência histórica) era o londrino *Stationers Company* que tomou força como monopolista nas impressões de volumes já em meados do século XVI. Seu estatuto regulava que: (1) somente os membros da Companhia podiam registrar textos dos escritores; (2) era impedido que não-londrinos se tornassem editores; (3) exigia-se a perpetuidade do monopólio sobre as obras registradas e obtidas junto aos escritores. Assim, a *Stationers Company* poderia revender o direito ou passá-lo como herança indefinidamente. O conceito empregado era que se detinha o direito sobre os manuscritos originais registrados (CHARTIER, 2014, p. 43). Entretanto, as atividades monopolistas não se coadunam com o capitalismo liberal nascente à época, de modo que essa condição trouxe fortes repercussões a partir do século XVIII.

Em 1709 o Parlamento inglês votou o chamado *Estatuto da Rainha Ana* (a primeira legislação do que se convencionou chamar de *copyright*) que rompeu com o monopólio vigente. Assim, a partir do novo Estatuto, os autores passaram a poder, eles próprios, registrar as suas obras que ficariam concedidas aos impressores por um tempo limitado, não perpetuamente como era até então. O contragolpe dos livreiros londrinos veio para tentar defender seus privilégios do sistema tradicional, de modo que eles "***tiveram que inventar a propriedade*** *literária, ou seja, inventar ou fazer com que seus advogados inventassem – com vistas a processar os livreiros [não-londrinos]*" (CHARTIER, 2014, p. 43, grifo nosso). Pretendia-se reaver um controle semelhante

ao sistema anterior pela adesão dos escritores. Nesta lógica, os recém-criados *autores* venderiam o direito à obra aos livreiros londrinos.

Portanto, é no interior de um processo jurídico, para defesa de um privilégio tradicionalista, que se inventou o *autor proprietário de sua obra*, sendo que o reconhecimento de *direitos autorais* a partir do Estatuto da Rainha Ana, que tinha objetivo de regulação de mercado, deu-se de forma meramente incidental (ZANINI, 2014, p. 217).

A argumentação jurídica, feita pelo jurista Willian Blackstone (1723-1780), para a defesa dos livreiros londrinos se fundamentou em dois pontos: (1) a teoria do *direito natural*, na qual o homem é considerado proprietário de seu corpo e proprietário dos produtos de seu trabalho, como as produções literárias resulta de seu trabalho. Então o indivíduo que realizou o trabalho é proprietário legítimo dele; (2) a consideração da *originalidade* como uma categoria intelectual e estilística individual e necessária para os textos, em outras palavras: "é essa singularidade irredutível do senso de estilo e da linguagem manifestos na obra que funda esteticamente, intelectualmente, a propriedade do autor sobre ela" (CHARTIER, 2014, pp. 43–45).

Michel Foucault, em seu texto-palestra *O que é um autor?*, originalmente proferida em 1969 –, também localizou a consolidação da autoria como um direito natural na Inglaterra, mas no final do século XVIII. O filósofo atribuiu[34] essa novidade ao contexto político-social daquele período com a formação do pensamento liberal, que consolidava as noções de *indivíduos com direitos* e o *direito à propriedade*, ambas fundamentais para o estabelecimento do capitalismo. Foucault narra como as *criação autoral* (obra) se transformou em *mercadoria* (bem).

> *O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato - um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. E quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. - ou seja, no fim do século XVIII e no início do século XIX -, e nesse momento em que a possibilidade de*

[34] Chartier contesta Foucault nesse ponto. Para o historiador, a fundamentação da autoria contemporânea se deve à tentativa de retorno à situação anterior ao *Estatuto da Rainha Ana* (que seria uma razão reacionária); e o filósofo interpreta a autoria como o resultado da implementação de uma nova sociedade (que seria uma razão progressista).

> *transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura (FOUCAULT, 2009, p. 275).*

Desdobramentos e universalização

O capitalismo possui um caráter universalizante ou globalizante, pois tende a se expandir por todos os territórios em busca de novos mercados (HARVEY, 2018). Considerando que a proteção legal dos direitos autorais se fundamenta e se justifica para garantir a exploração das obras como mercadorias, foi necessário universalizar essa cobertura jurídica para todos os mercados do mundo. A proteção legal em questão precisava se desenvolver juntamente com a expansão do sistema produtivo capitalista para onde ele se espraiasse.

O que ocorria nesse início era que os *direitos autorais* não eram tratados da mesma maneira em todos os mercados mundiais. Algumas violações em países estrangeiros passavam impunes, o que enfraquecia essa *estrutura de direitos intelectuais* e a exploração das mercadorias autorais.

Foi a partir da chamada Convenção de Berna, em 1886, que os direitos autorais dos autores literários e artísticos foram recepcionados em praticamente todos os países, tornando a questão universal. Vale destacar que nesta convenção estabeleceu-se que os termos *obras literárias e artísticas* abrangem também as obras e os projetos arquitetônicos (FLÔRES, 2010, p. 18).

A *Declaração dos Direitos Humanos* de 1948, após as Grandes Guerras, estabeleceu as questões fundamentais do direito privado dos indivíduos, como se segue:

> *Artigo 27: 1. Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios. 2. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor (ONU, 1948).*

A proteção dos direitos autorais foi uma construção social tão bem-feita que hoje praticamente não se questiona sobre suas causas e consequências. É possível que os indivíduos, por se descobrirem como potenciais autores, tendem a preservar este *status-quo,* uma vez que podem vir a se beneficiar dele. Os que já se beneficiam dele, por sua vez, também querem mantê-lo.

3.2 Aspectos jurídicos

Nesta seção estudaremos os pontos jurídicos mais relevantes para nossa tese. Abordaremos a matéria de um ponto de vista pragmático, considerando o quadro geral das leis brasileiras e as normas específicas para a arquitetura.

3.2.1 Um panorama geral

É comum encontrar nas literaturas especializadas algumas justificativas para a manutenção da proteção dos direitos autorais que se alinham às questões históricas estudadas anteriormente. Segundo Flôres (2010, p. 16), as principais justificativas orbitam em torno de três pontos: o *direito natural*, o *interesse público* e a *utilidade econômica*. Porém, a argumentação relativa ao *interesse público* é controversa: por um lado imagina-se que ao ter sua criação protegida, o autor se sentirá incentivado a produzir mais e melhor, o que beneficiaria a comunidade; por outro lado, os direitos autorais podem funcionar como um sistema de reserva de mercado, portanto, funciona como um dificultador para acesso a determinados elementos e produtos.

As ideias como mercadorias autorais

Em sua obra, o economista Ladislau Dowbor (1941~) explica que a potencialização dos direitos intelectuais provoca efeitos sociais negativos, sobretudo frente às atuais condições de abundância produtiva (material) em uma sociedade do conhecimento. A *lei de oferta e demanda* define que, quando a produção de uma mercadoria é abundante, sua rentabilidade no mercado retrai. Por outro lado, quando há escassez da mercadoria, sua rentabilidade aumenta. Ao tratarmos as *ideias* dos autores como mercadorias – as *mercadorias autorais* – é preciso considerar seu caráter imaterial e sua condição de distribuição ilimitada, principalmente quando os meios de disseminação ocorrem pela virtualidade da *web*. Em outras palavras: as *ideias* não se esgotam ao serem consumidas, não funcionam como um produto finito, como um alimento, por exemplo. Desse modo, segundo a *lei de oferta e demanda*, as *ideias* tenderiam a ser pouco rentáveis. É justamente para contornar esse princípio mercadológico que se artificializa uma escassez de *mercadorias autorais* para que elas se tornem interessantes comercialmente. É nesse contexto que a proteção dos direitos autorais pode ser prejudicial, principalmente porque estamos na chamada sociedade do conhecimento (DOWBOR, 2020), de modo que as *ideias* são imprescindíveis para a vida moderna. O atual capital tem se movimentado no sentido de gerar escassez de *mercadorias autorais.*

> *A ampliação e extensão do conjunto de direitos sobre a propriedade intelectual, com cobrança de copyrights, patentes, royalties e outras taxas, encontra aqui a sua lógica principal: é dessa forma que se realiza a apropriação privada dos meios de produção quando estes são imateriais e, por natureza, podem ser de acesso aberto e gratuito. Quando um fator de produção é abundante, não há como uma empresa dele extrair valor de troca, tal como não se cobra a utilização do ar. Em vez de generalizar gratuitamente o acesso ao conhecimento criado, e assim assegurar um valor social muito mais amplo, o capital busca aqui restringir esse acesso, pois a escassez é que gera o valor de troca mais elevado. Enzo Rullani[35], em [O capitalismo cognitivo], explicita isso claramente: "O valor do conhecimento está, pois, inteiramente ligado à capacidade prática de limitar sua livre difusão, ou seja, de limitar, com meios jurídicos (certificados, direitos autorais, licenças, contratos) ou monopolistas, a possibilidade de copiar, de imitar, de 'reinventar', de aprender conhecimentos dos outros" (DOWBOR, 2020, pp. 74–75).*

Princípios legais, visão geral

No Brasil, o direito autoral foi previsto desde o *Código Civil dos Estados Unidos do Brasil* (1916), sendo regulamentado mais tarde pela Lei 5.988/1973, que hoje encontra-se quase completamente revogada, restando somente o *artigo 17*, o qual versa sobre a possibilidade de registro das obras dos autores em órgãos específicos. No artigo remanescente há citação específica para os trabalhos em Arquitetura e Engenharia. Porém, o registro oficial de obras autorais (estudos científicos, textos literários, artes plásticas, arquitetura etc.), diferentemente das *patentes* ou das *responsabilidades técnicas*, não é obrigatório.

A *Constituição Federal* (1988) também fez a previsão de proteção aos direitos autorais em seu *Artigo 5º* que, sendo uma cláusula pétrea, fica protegida de alterações por emendas. Dez anos depois, por meio da Lei 9.610/1998, houve a regulamentação específica, que visa alterar, atualizar e consolidar a legislação sobre os direitos autorais no País. Na Lei de 1998 se prevê que a proteção dos direitos autorais independe de registro oficial, mas prevê, em consonância com o *artigo 17* da lei de 1973, a possibilidade do registro público para garantias pessoais em caso de questionamentos autorais futuros. Vale ressaltar que, apesar da não exigência de registro oficial, as obras autorais precisam estar fixadas em algum suporte, como um desenho

[35] Enzo Rullani é professor de Economia do Conhecimento da Universidade Internacional de Veneza.

fixado em papel ou arquivo digital. Logo, as ideias não expressas, aquelas que ainda estão somente na imaginação do autor, não podem ser protegidas.

A *Declaração dos Direitos Humanos* prevê que "toda pessoa tem direito à proteção dos direitos morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor" (ONU, 1948, n.p.). A *Constituição Federal* se alinha à ONU, em seu *artigo 5º*:

> *Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: [...] IV - é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato; [...] IX - **é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença**; [...] XXII - **é garantido o direito de propriedade**; [...] XXIII - **a propriedade atenderá a sua função social**; [...] XXVII - **aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar**; [...] XXVIII - são assegurados, nos termos da lei: a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas; b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas; [...] XXIX - a lei assegurará aos autores de inventos industriais o privilégio temporário para sua utilização, bem como proteção às criações industriais, à propriedade das marcas, aos nomes de empresas e a outros signos distintivos, tendo em vista o interesse social e o desenvolvimento tecnológico e econômico do País; [...] (BRASIL, 1988, grifo nosso)*

A partir da leitura do artigo constitucional, notamos que as proteções aos direitos autorais englobam as mais diferentes formas de produção, tais como as artísticas e as científicas. Também, por um lado, é garantido o *direito de propriedade*, que se relaciona com a lógica histórica da autoria; por outro, exige-se que as propriedades atendam à *função social*. Logo, os autores têm o dever de, a partir de suas obras, atender as funções sociais para o benefício da coletividade, e isso precisa conviver com os interesses particulares de propriedade privada.

3.2.2 A estrutura básica da lei de *propriedade intelectual*

A base do direito ocidental para a organização do direito intelectual

O direito ocidental se fundamenta no direito republicano da Roma Antiga. Foi o Código Civil Napoleônico (1803) que atualizou a noção clássica romana para a modernidade republicana na esteira das Revoluções Burguesas do século XIX (PIMENTA, 2012). O direito romano classificava em três as esferas do direito civil, quais sejam: o *direito real* (sobre os elementos concretos); o *direito pessoal* (de ordem moral); e o *direito obrigacional* (das obrigações das pessoas sobre as coisas públicas). O chamado *direito intelectual* não pode ser enquadrado em uma única classificação antiga, pois possui caráter ambíguo, ficando entre o *direito real* e do *direito pessoal*. Nesse sentido, Pimenta[36] (2012) define que o *direito intelectual* é visto como um *direito sui generis*.

Um guarda-chuva legal

A área do Direito que estuda e opera sobre as *expressões do espírito* e do *intelecto humano* é a *propriedade intelectual*, que se desdobra em dois outros setores que se diferenciam: *direitos autorais* e *propriedade industrial* (figura 9). Nesta tese nos ateremos apenas às questões relativas aos *direitos autorais*, visto que é nesse setor que a Arquitetura se encaixa.

Figura 9. Direito intelectual e suas ramificações



Fonte: Elaborado pelo pesquisador (03/2021)

– ***Direitos do autor****: trata das obras intelectuais no campo literário, científico e artístico, tais como: desenhos, pinturas, esculturas, livros, conferências, artigos científicos, matérias jornalísticas, músicas, filmes, fotografias, software, arquitetura e outros. É regulamentada pela Lei nº 9.610/1998.*

– ***Propriedade industrial****: trata das atividades empresariais, tais como: objeto patente de invenção e de modelo de utilidade, marca, desenho industrial, indicação geográfica, segredo industrial e repressão à concorrência desleal. É regulamentada pela Lei nº 9.279/1996.*

[36] Explicado em Pimenta (2012) baseando-se em *O direito puro* (1951) de Edmond Picard (1836-1924), jurista belga.

Nos contratos de projetos de Arquitetura costumamos encontrar dizeres do tipo: *os direitos autorais do projeto, objeto do presente contrato, pertencem ao arquiteto*[37]. Esse termo contratual lembra ao cliente que os serviços projetuais arquitetônicos são criações intelectuais e que, de acordo com a lei, pertencem ao arquiteto apesar pagamento sobre o trabalho, especialmente os aspectos morais sobre a obra, como veremos a seguir.

3.2.3 Especificidades sobre o direito autoral

Especificidade: o projeto precisa estar expresso

Para que se possa afirmar que uma *obra autoral* existe e que ela deve ser legalmente protegida, ela ***precisa ser expressa e fixada*** em qualquer meio, de forma que a lei não protege a ideia pura e simples ainda na mente das pessoas. Entretanto, *não é exigido que uma obra autoral seja registrada* de forma oficial, apesar de isso ser possível. No caso da Arquitetura, um registro de direitos autorais, que é diferente da chamada *responsabilidade técnica*, pode ser solicitado ao *Conselho de Arquitetura e Urbanismo* (CAU). Sobre as proteções às criações arquitetônicas entende-se que, diferentemente de uma obra literária, que está pronta ao final da escrita e tem expressão única, a *arquitetura tem dupla possibilidade de expressão*: (1) projetual, por meio de esboços, desenhos, maquetes etc.; (2) e a edificação construída (FLÔRES, 2010, p. 24).

Especificidade: direito moral e patrimonial

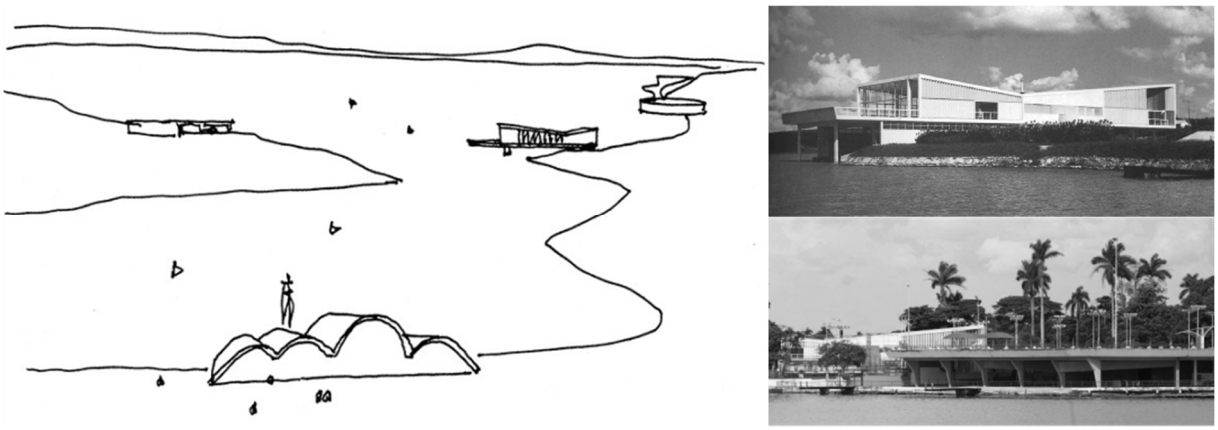
A legislação brasileira adotou a teoria dualista ao compreender a coexistência de duas faces, de naturezas distintas, relativamente aos direitos dos autores, sendo: o ***direito moral*** – que é relativo ao reconhecimento pessoal da criação original, o direito de manter a integridade da obra e de opor-se a que outrem a modifique e o direito de ser anunciado como o criador da obra; o ***direito patrimonial*** – que é a prerrogativa do aproveitamento financeiro e material, ou de qualquer outro benefício possível, de suas próprias obras (FLÔRES, 2010, pp. 19–22).

A separação dessas duas faces (moral e patrimonial) deve ser observado, pois há aspectos diferentes e específicos entre cada uma delas. No que se refere ao **direito moral**, devemos lembrar que este é inalienável e intrasferível, ou seja, um autor não pode renunciar à sua criação ou atribuí-la a outrem (da mesma forma como uma pessoa não pode se apropriar da criação de outrem). No entanto, um autor ***pode repudiar a obra que tenha sido indevidamente modificada*** – como se deu com Oscar Niemeyer em relação às ampliações e alterações feitas

[37] Modelo de contrato do CAU/RN. Disponível em: bit.ly/3oPI5zj (25/02/2020).

no *Iate Tênis Club da Pampulha*, em Belo Horizonte (figura 10). O *direito moral* compreende os seguintes aspectos como privativos dos autores: a *paternidade* (ter seu nome ligado à obra); o *ineditismo* (decidir sobre a divulgação ou não da obra); a *integridade* (manter a obra como pensada originalmente); a *modificação* (direito exclusivo de alterar a obra, antes ou depois de haver sido publicada/usada); o *arrependimento* (possibilidade de o autor modificar a obra já publicada/usada ou o retirá-la de mercado ou circulação) (PONTES NETO, 1982, pp. 169–170).

Figura 10. Iate Tênis Clube da Pampulha – projeto, obra e intervenção



Fonte: compilado pelo pesquisador a partir de imagens de commons.wikimedia.org (06/2021)

Já o **direito patrimonial** é transferível, ou seja, um autor pode conceder a terceiros a prerrogativa de operar sua obra de forma a extrair dela ganhos financeiros, por exemplo. É o que ocorre quando um arquiteto finaliza um projeto e o entrega para uma construtora, sendo devidamente remunerado por isso; ou quando um escritor entrega o manuscrito à editora para ser impresso/editado e vendido (FLÔRES, 2010, pp. 19–22).

Até aqui fizemos um panorama das questões legais sobre o direito à *propriedade intelectual*, com foco na autoria em Arquitetura. Entretanto, o assunto é muito extenso para ser completamente abordado na tese. Seria sem razão debater minúcias jurídicas para nosso propósito, o que estudamos até aqui nos basta. Contudo, antes de passar adiante, vale lembrar que não é incomum ocorrerem contradições e impasses, tais como disputas e desentendimentos entre os profissionais. Sabendo disso, a seguir pontuaremos alguns casos importantes.

3.2.4 Impasse 1: propriedades e utilização da obra

Quando analisamos os problemas de alterações de arquiteturas construídas, especialmente as que são consideradas objetos autorais, nos deparamos com um impasse entre o direito *autoral do arquiteto* e o direito de *propriedade do imóvel*. Nesses casos, como tratar as duas questões relativas ao conceito de *propriedade* que, no capitalismo liberal, é uma categoria sagrada?

Sobre o assunto, Flôres (2010) destaca que há duas correntes jurídicas divergentes em relação ao entendimento das alterações arquitetônicas. De um lado privilegia-se os interesses dos autores de projeto; de outro, prevalecem os interesses dos proprietários dos imóveis. Flôres (2010, pp. 27–28) cita o estudioso Walter Moraes (1977) para afirmar que os arquitetos, assim como qualquer outro autor, detém o direito exclusivo de permitir ou impedir as reproduções e as mudanças em suas obras: "se um projeto arquitetônico for encomendado para sede de um edifício, somente a esse fim se resumirá o direito do encomendante" (pp. 27–28).

Um projeto contratado para um terreno não pode ser repetido em outro sítio, mesmo que os dois terrenos sejam do contratante. Ou seja, perante a lei, o projeto pensado originalmente pelo arquiteto serve somente ao primeiro terreno. Ressalta-se, ainda, que apesar de um proprietário deter as plantas de um projeto, ele não fica com o direito de autor (FLÔRES, 2010, p. 27). Na mesma linha, afirma-se que o proprietário de um imóvel projetado por um arquiteto, além de não poder repetir o projeto sem autorização, também não pode fazer modificações na fase de construção sem a anuência expressa do autor (SILVA, 2019). Ocorre, entretanto, que não há efetivo impedimento, como uma previsão de penalidade específica para o proprietário que modifica a obra, o que torna com poucos efeitos infrações desse tipo. Assim, caso haja ofendidos ou quebras de contratos, o interessado deve partir para a judicialização. Frente às modificações indesejadas, os autores podem *repudiar a obra* e o proprietário perde a desejada *etiqueta autoral do arquiteto*, pois não poderá mais atribuir aquela autoria à obra.

3.2.5 Impasse 2: a autoria do arquiteto-empregado

Como lidar com a autoria de um projeto que é feito pelo arquiteto-contratado em um escritório? A quem pertence a autoria? Ao empregador ou ao empregado? Essa é o debate colocado por Flôres (2010, pp. 45–54). Esta questão pode gerar disputas latentes e silenciadas pela diferença de poder que decorre da relação empregatícia.

A antiga lei de proteção aos direitos autorais de 1973, em seu artigo 36, hoje revogado, definia que "se a obra intelectual for produzida em cumprimento a dever funcional ou a contrato de trabalho ou de prestação de serviços, os direitos do autor, salvo convenção em contrário, **pertencerão a ambas as partes** [...]" (BRASIL, 1973, grifo nosso). O entendimento mais recorrente nos tribunais que discutiram casos específicos sobre este problema, definiu que os *direitos patrimoniais* deveriam ser divididos em igual parte entre o empregador e o empregado. Nunca houve desses tribunais questionamentos sobre os *direitos morais*, que são exclusivos e inalienáveis do criador, nesse caso, sempre do empregado.

A nova legislação de 1998, que substituiu quase totalmente a de 1973, por sua vez, não faz qualquer menção a esse impasse. Essa omissão legal "deixou em aberto um problema constrangedor e difícil" (CABRAL, 2000 apud FLÔRES, 2010, p. 46). Neste contexto, se não houver clara especificação contratual para a transferência de direitos patrimoniais ao empregador, como manda o art. 49 da Lei 9.610/1998, não se pode presumir a transferência automática pela simples relação empregador-empregado.

Nas tentativas de resolver o problema, duas correntes jurídico-doutrinárias se formam. A primeira privilegia os autores, considerando que os direitos autorais são naturais e inalienáveis, conforme a letra fria da Lei de 1998 que estabelece que "pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou" (art. 22) e "somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita" (art. 49). A segunda corrente considera outras condições, como o fato de o empregador oferecer as condições materiais e o pagamento de salário ao empregado. Considera, também, os julgamentos anteriores que levavam em consideração a lei de 1976. Logo, os defensores da segunda corrente, presumem que o empregador detém, pelo menos, uma parte dos direitos patrimoniais de obras feitas no horário de expediente remunerado (FLÔRES, 2010, p. 53).

No campo arquitetônico – na relação arquiteto-empregador e arquiteto empregado –, o debate não consegue alcançar a definição exata do que seja a *autoria* de uma arquitetura. Estaria caracterizada, por exemplo, em um *croqui do empregador* ou no *desenvolvimento do empregado*? O que não raro ocorre é o não compartilhamento ou não reconhecimento em termos de coautoria, de modo que o único reconhecimento fica atrelado ao escritório ou ao arquiteto-empregador. Alguns arquitetos-empregados chegam a apontar para uma situação ainda mais grave, quando há a apropriação da autoria, que se diluiria na própria dinâmica do trabalho cotidiano, durante o desenvolvimento projetual, nos casos em que o empregado se acredita o real criador da solução arquitetônica. Situação que ficaria emudecida pelo poder da relação empregatícia.

3.2.6 Impasse 3: a autoria em projetos públicos

Um panorama geral das contratações públicas para projetos de arquitetura

Considerando que: (1) um princípio do direito autoral, como visto anteriormente, estabelece que é do *arquiteto autor* a prerrogativa exclusiva de modificar seu projeto originalmente aceito para construção; (2) nas situações de contratação de projetos arquitetônicos para obras públicas emprega-se a regra concorrencial; (3) as contratações de obras púbicas normalmente são divididas em três etapas básicas distintas: de *concepção*, de *desenvolvimento* e de *construção*.

Assim: (a) não há garantias que o autor da concepção ganhe uma concorrência completa, de modo que o *desenvolvedor* pode não ser aquele que *concebe*; (b) nos casos de reformas de prédios públicos, não há garantia de que o *arquiteto autor* ganhe a concorrência para conceber as modificações demandadas para tais reformas prediais; (c) é comum ocorrer dificuldades de interlocução entre os autores de projetos (*concepção*) e as construtoras, uma vez que os tempos de atuação entre esses atores ocorrem em momentos muito diferentes e distantes, em contratações distintas, como apontado no item (3) acima.

O uso de mecanismos legais, como o chamado *notório saber*, para a *contratação direta* dos autores originais que poderiam alterar suas próprias obras, gera críticas massivas no meio profissional. Tais críticas apontam para o suposto descumprimento da *Lei de Licitações 8666/1993*, no direcionamento de licitações e na quebra do princípio da livre concorrência.

Quando um projeto é "elaborado por Concurso Público, o autor desse projeto tem fortalecida sua legitimidade para ter a exclusividade de alteração do mesmo" (FLÔRES, 2010, p. 68). Apesar disso, não há garantias da exclusividade projetual, considerando o princípio da livre concorrência. Desse ponto decorre um impasse: quem tem a autoridade para modificar um edifício público durante o uso caso haja demanda para isso: o arquiteto ou o ente público de forma independente? Ou, qual princípio deve prevalecer: as livres concorrências públicas ou o direito do autor sobre a sua obra?

As abordagens possíveis e um exemplo concreto

Nas contratações públicas de projetos arquitetônicos existem duas abordagens em relação ao tratamento das questões dos direitos autorais: (1) o autor deve ceder contratualmente os direitos de modificação ao ente público quando da contratação do projeto[38]; (2) pode ser feita a contratação do autor original pelo ente público[39].

Não é raro, entretanto, que ocorram questionamentos nos tribunais. Como exemplo, podemos observar a descrição de um caso ocorrido no âmbito da *Copa do Mundo de Futebol* de 2014 para o projeto do *Estádio Mané Garrincha,* no Distrito Federal. O exame do caso ocorreu no *Tribunal de Contas do Distrito Federal*, provocado pelo *Ministério Público de Contas do Distrito Federal*, que

[38] Aqui vale ressaltar que a nova lei de licitações (14.133/2021) prevê em seu artigo 93 que os direitos patrimoniais devem ser cedidos: "o autor deverá ceder todos os direitos patrimoniais a eles relativos para a Administração Pública, hipótese em que poderão ser livremente utilizados e alterados por ela em outras ocasiões, sem necessidade de nova autorização de seu autor".

[39] Conforme o artigo 25 da lei 8.666/1993 ou no artigo 73 da lei 14.133/2021, quando se trata da notória especialização para itens como restauração de obras e bens de valor histórico, estudos técnicos (planejamentos e projetos) e itens de valor artístico.

questionava a contratação direta do projeto de arquitetura para a reforma do estádio, no valor aproximado de R$ 1,6 milhões. O Tribunal defendeu, por unanimidade, que era legítima a contratação direta do escritório que havia concebido o projeto originalmente, dispensando a contratação por concorrência. Entendeu-se que "as alterações do projeto ou plano original somente poderão ser feitas pelo profissional que o tenha elaborado" (FLÔRES, 2010, p. 94).

3.2.7 Normas autorais específicas na Arquitetura

Não há obrigatoriedade do registro oficial das obras autorais para que haja proteção legal sobre elas, como mencionado anteriormente. Porém, é imprescindível que a criação esteja devidamente e comprovadamente fixada em um meio, como um desenho arquitetônico. Mesmo assim é possível fazer um registro oficial como meio de garantia individual e resguardo da criação projetual para o arquiteto contra eventuais questionamentos. Para essa finalidade, o registro oficial é feito pelo CAU - Conselho de Arquitetura e Urbanismo.

A norma brasileira mais específica sobre os direitos autorais em Arquitetura é a *Resolução 67/2013* do CAU. Esta norma sistematiza os pontos que já são trabalhadas nas leis específicas da matéria, além de expor mais claramente a possibilidade de um projeto ser concebido por mais de um autor – assim explicita o direito de coautoria. A questão autoral é tão importante no meio profissional que é mencionada em pelo menos sete oportunidades em nove páginas do *Código de Ética e Disciplina* (CAU, 2013) – que valem a pena ser destacados:

- O arquiteto e urbanista deve adotar soluções que garantam a qualidade da construção, o bem-estar e a segurança das pessoas, nos serviços de sua autoria e responsabilidade;
- O arquiteto e urbanista deve reconhecer e registrar, em cada projeto, obra ou serviço de que seja o autor, as situações de coautoria e outras participações, relativamente ao conjunto ou à parte do trabalho em realização ou realizado.
- O arquiteto e urbanista deve declarar-se impedido de assumir a autoria de trabalho que não tenha realizado, bem como de representar ou ser representado por outrem de modo falso ou enganoso.
- Exige-se que o arquiteto e urbanista reconheça e registre, em cada projeto, obra ou serviço de que seja o autor, as situações de coautoria e outras participações, relativamente ao conjunto ou à parte do trabalho em realização ou realizado.
- O arquiteto e urbanista encarregado da direção, fiscalização ou assistência técnica à execução de obra projetada por outro colega deve declarar-se impedido de fazer e de

permitir que se façam modificações nas dimensões, configurações e especificações e outras características, sem a prévia concordância do autor.

– O arquiteto e urbanista deve rejeitar qualquer serviço associado à prática de reprodução ou cópia de projetos de Arquitetura e Urbanismo de outrem, devendo contribuir para evitar práticas ofensivas aos direitos dos autores e das obras intelectuais.
– O arquiteto e urbanista deve defender e divulgar a legislação referente ao Direito Autoral em suas atividades profissionais e setores de atuação.

Acreditamos ser importante pontuar esses parágrafos desta Resolução 52/2013 do CAU para exemplificar como a questão da autoria é respaldada e reforçada normativamente, sobretudo com o último item. Assim, novamente cabe a observação da proporção em que a questão autoral aparece em nosso *Código de Ética e Disciplina*.

3.2.8 A questão da *responsabilidade técnica*, um compromisso contra o erro

A responsabilidade técnica, ou simplesmente RT, é o dispositivo previsto em lei que liga diretamente uma ***atividade técnica profissional*** (como um projeto ou uma construção) a uma ***pessoa*** ou uma ***equipe***, o responsável ou os responsáveis técnicos. São diversas as profissões, além da Arquitetura, das quais se exige tal responsabilização, como a Engenharia, a Agronomia, a Geologia, a Geografia e a Meteorologia. Geralmente justifica-se a necessidade dessa responsabilização para garantir maior segurança à sociedade, de modo que a RT seria "um instrumento de defesa [social], pois formaliza o ***compromisso do profissional*** com a qualidade dos serviços prestados" (CONFEA, [s.d.], grifo nosso).

Segundo a Constituição Federal de 1988, "é livre o exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão, atendidas as qualificações profissionais que a lei estabelecer" (BRASIL, 1988), conforme o artigo quinto, que é uma cláusula pétrea. Em outras palavras: em nosso país, qualquer pessoa pode exercer qualquer atividade profissional, exceto aquelas atividades que são entendidas como necessariamente especializadas, sobre as quais passa-se a existir regulações próprias e, em decorrência disso, restrições ao seu livre exercício. Atualmente são cerca de 68 profissões abrangidas por regulamentações próprias no país (TST, 2018). A profissão dos arquitetos está regulamentada pela Lei 12.378/2010 (BRASIL, 2010), assim entende-se que exercemos atividades especializadas, das quais exigem-se qualificações e habilidades que ficam submetidas aos interesses sociais, especialmente no que se refere à proteção contra sinistros e prejuízos individuais ou coletivos.

Essa mesma lei, que regulamenta a profissão arquitetônica, define que o "RRT [registro de responsabilidade técnica] define os responsáveis técnicos pelo empreendimento de arquitetura e urbanismo, a partir da definição da **autoria** e da **coautoria** dos serviços" (BRASIL, 2010, grifo nosso). Entretanto, o arcabouço legal que regulamenta os *direitos autorais* no país (BRASIL, 1973, 1998) deixa claro que não é obrigatório o registro da criação em órgãos específicos – não havendo impedimento, entretanto, a tal registro. Desse modo, entendemos que a "autoria" e "coautoria" de que fala a legislação sobre as reponsabilidades técnicas não possui exatamente o mesmo sentido da chamada *autoria artística*, sobre a qual tratamos mais especificamente nessa tese. Assim, entendemos que as responsabilizações técnicas têm mais proximidade com uma obrigatoriedade de proteção social, contra serviços desqualificados.

Nessa perspectiva, a *autoria do serviço técnico* – a *responsabilização técnica* – funciona mais propriamente como um tipo de ***advertência*** e de um ***contrato prévio*** de que os serviços prestados pelos arquitetos têm potencial de causar eventuais prejuízos às pessoas e a sociedade, se for mal executado. Logo, deve ser indicada uma pessoa ou uma equipe, que assume o compromisso de evitar qualquer tipo de dano a partir de seus conhecimentos e habilidades específicas. Em caso de graves problemas no serviço prestado (tais como omissões, inaptidões ou negligências), o responsável técnico deve ser o primeiro responsabilizado, podendo ser enquadrado e acionado civil ou criminalmente[40], de acordo com o tipo e a gravidade do problema causado. Poderá também haver responsabilização administrativa no caso de arquitetos servidores públicos (AEAA, 2022). Finalmente, notamos que a RT pode funcionar, além de um garantidor de proteção social, como um instrumento de cobrança quando alguém, especialmente um cliente, sente que sofreu reveses decorrentes de graves falhas profissionais[41].

3.3 Aspectos filosóficos

Sobre a importância de estudar as ideias que pairam entre nós

Não é sempre que percebemos como as ideias predominantes em um período e em um lugar influenciam as nossas vidas e orientam as nossas decisões. Há uma tendência à naturalização

[40] Código Civil Brasileiro, Lei 10.406/2022 e Código de Processo Penal, Lei 3.689/1641.

[41] Nesse sentido há seguradoras oferecem seguros a profissionais que abrangem, por exemplo, "responsabilidade por erros e omissões". A lógica é explicada pela própria empresa seguradora: "por que adquirir [um seguro profissional]? [É uma] maneira de reduzir riscos e tornar empresas preparadas para lidar com questões judiciais decorrentes de insatisfação de consumidores [e] órgãos reguladores" (ENERGYBROKER, 2022).

sobre os aspectos da vida em sociedade. A respeito disso, Florestan Fernandes (1920-1995) explica sobre o processo de naturalização da desigualdade no Brasil desde o período escravista (FERNANDES apud BOTTURA, 2018, p. 113). Jessé Souza (2018b, p. 69) também identifica esse fenômeno, chamando-o de "*essencialização*". Em outras palavras, é o que ocorre quando se perde a noção de que as coisas nem sempre foram do modo como se apresentam ou que elas podem mudar no futuro. Acreditamos que essa naturalização ou essencialização é o tipo de processo pelo qual a noção de autoria atravessou ao longo dos anos.

Alguns filósofos, sociólogos e demais intelectuais avançam e defendem que a "realidade social não é visível a olho nu" (SOUZA, 2018a, p. 9). Quando tratamos das questões coletivas ou sociais talvez não estejamos lidando com o *invisível*, mas com algo que simplesmente demanda uma atenção mais detida, que normalmente não cabe no cotidiano[42]. Na concepção da *realidade invisível*, no limite, anula-se a possibilidade de entender como operam as pessoas, pois elas não teriam qualquer importância. Trata-se de uma concepção ligada ao *estruturalismo social*, na qual os indivíduos simplesmente ocupariam uma posição e realizariam uma função pré-determinada, de difícil transformação. Se admitirmos a *sociedade estruturalista* como verdade pura, de nada adiantaria pensar as relações sociais, afinal, as coisas estariam simplesmente seguindo seu fluxo natural e nada poderia ser feito.

Bruno Latour (2012, p. 25) se opõe à abordagem estruturalista para analisar a coletividade. Ele recoloca os indivíduos como sujeitos de ação e acrescenta o papel que os entes não-humanos realizam na coletividade. Este é o pensamento ao qual nos associamos, pois notamos em nossas pesquisas, inclusive nas entrevistas realizadas para o desenvolvimento deste estudo, que os actantes constroem a realidade arquitetônica a partir das suas diversas relações.

É no entrechoque dos actantes que os fatos transformam ou mantêm a realidade. Não é uma estrutura prévia que explica a *Cultura da Autoria*, ela emerge pela relação dos actantes. Bruno Latour defende esta perspectiva com um exemplo da esfera jurídica:

> *O direito não deve ser visto como algo explicável pela 'estrutura social' além de sua lógica interna; ao contrário, sua lógica interna é que pode explicar alguns traços daquilo que faz uma associação durar mais e estender-se por um espaço maior. Sem os precedentes legais para estabelecer conexões entre um*

[42] O cotidiano do cidadão médio no atual estágio capitalista, em que o trabalho é tido como um valor moral, é extenuante (HAN, 2017b) e torna quase impossível que as pessoas consigam refletir mais detidamente sobre os problemas.

> *caso e a norma geral, como inserir uma matéria 'no caso mais amplo' (LATOUR, 2012, p. 25).*

Entendemos a importância de abordar os *aspectos filosóficos* como um dos polos da *Cultura da Autoria*, não para encontrar verdades, mas para compreendermos e refletirmos criticamente sobre as narrativas fundamentais que atuam sobre os arquitetos.

Da criação e da distinção social: uma breve recapitulação

Conforme visto nas seções anteriores, a *autoria* foi uma categoria inventada[43] e desenvolvida ao longo dos séculos em função da nova organização econômica e social da Modernidade. *Econômica* porque derivou do arranjo de um nascente mercado capitalista que demandou meios para explorar um novo tipo de mercadoria, a obra literária e, mais tarde, as demais obras[44] (científicas, artísticas e arquitetura); *social*, por conta do desenvolvimento da *estética* como um novo ramo da filosofia, logo transformada em algo consumível por meio das obras de arte, que passaram a conotar distinção social e erudição. Tal distinção social se deu em dois níveis: (1) com os próprios artistas (autores), que passaram a ser percebidos como superiores e como seres capazes de trazer ao mundo físico as maravilhas divinas a partir de suas inspirações[45]; (2) pelos consumidores, sobretudo a burguesia liberal, que passaram a ser sujeitos capazes de consumir as coisas entendidas como de *superior qualidade*, seria então: *o consumo da coisa bela*. Ainda, em outras palavras: consome a arte quem tem recursos financeiros e quem tem uma iluminação estética. Soma-se a isso que o aspecto da valorização da arte e do artista como aquilo que é elevado e ligado ao intelecto, se relaciona com a noção de valorização da metafísica platônica (espírito) em detrimento à matéria (corpo) (SOUZA, 2017, p. 20).

Na esteira dessa história, vale a pena ressaltar o deslocamento valorativo que se deu entre a *teoria* e o *trabalho* que marcaram profundamente a consciência das pessoas: "a distinção entre espírito [a essência da arte] e corpo é tão fundamental [e presente] porque a instituição mais importante da história do Ocidente, a Igreja Cristã, escolheu como caminho para o bem e para a salvação do cristão a noção de virtude como definida por Platão" (SOUZA, 2017, p. 20). No campo da Arquitetura, a partir do tratado renascentista albertiano, desenhou-se o mesmo

[43] Conforme Roger Chartier (2014), que lembra o papel do jurista inglês Wiliam Blackstone, ver seção: 3.1.6, p. 41.

[44] O reconhecimento artístico e científico se deu sobretudo na França na esteira da Revolução Francesa (1789-1790), com uma série de normas que quebravam os monopólios, assim como ocorreu na Inglaterra em 1709 (ZANINI, 2014, pp. 219–220).

[45] Teologicamente, *inspiração* é o "sopro divino" que teria dirigido os autores dos livros bíblicos (HOUAISS, 2009, p. 1090).

percurso, baseado na criação da narrativa que colocou o projeto (objeto intelectual) como superior à construção (objeto da prática concreta) (BENEVOLO, 2019, p. 474).

O percurso e a intenção desta seção

A recapitulação dos pontos acima é importante para um melhor entendimento das próximas páginas, quando discutiremos alguns aspectos relativos ao *pensamento* ou à *ideia* como o que fundamenta a questão autoral. Iniciando com um breve histórico sobre o conceito de *ideia*, fundamental ao ato criativo, chegando até o conceito de *ideal*, entendido como a síntese de tudo que se pode aspirar, toda a perfeição que se pode conceber (HOUAISS, 2009, p. 1042). Em seguida, passamos ao estudo de alguns pensadores contemporâneos que colocam em xeque a noção de autoria em melhor proveito da obra e do público. Terminamos a seção abordando a teorização do projeto arquitetônico e o papel da crítica arquitetônica, à luz do pensamento de Roland Barthes. Esses questionamentos têm particular valia para colocar em perspectiva a função da autoria e a sua força como dificultadores para a colaboração projetual.

3.3.1 Da *ideia* ao projeto *ideal*

Desenhar para expressar as ideias arquitetônicas

Muitos arquitetos defendem que o *desenho à mão*, sobretudo os chamados *croquis*, é o meio mais natural para expressar as *ideias* em nossa profissão (ARAGÃO, 2007). Nas escolas de arquitetura estudamos as disciplinas específicas de desenhos, as chamadas *expressão técnica* e *expressão artística*. Em geral, imagina-se que os *desenhos técnicos*, que são decorrentes de normas rígidas, serão todos iguais entre os alunos nas disciplinas; e os desenhos de *expressão artística* poderão ser divididos entre os *bons* e os *ruins*. Assim, o senso comum costuma estabelecer que o *desenho técnico* pode ser facilmente aprendido, dado a sua objetividade; diferentemente do *desenho artístico*, que precisaria *vir com a pessoa desde o nascimento*, sendo encarado como um *dom*. Seguindo esse entendimento, depreendemos que existiria uma correlação necessária entre o *artista* e o *arquiteto*, de modo que seria preciso ser *artista*, antes de ser um *bom arquiteto*.

Empiricamente, notamos que a noção anteriormente explicitada, que surge desde os primeiros anos nas escolas de Arquitetura, costuma acompanhar o imaginário de muitos profissionais ao longo dos anos. A respeito dos desenhos arquitetônicos, como expressão da ideia ao cliente, com a atuação profissional, destacamos o seguinte texto:

> *Seus rabiscos cativam nossa imaginação por meses, quem sabe anos [...]. Pode ocorrer desses desenhos parecerem incoerentes com nossas expectativas [como clientes], com aquilo que desejávamos. Mas a culpa é nossa, não dos arquitetos.*
>
> *Quando nos deparamos com suas pranchas, tão precisas e exequíveis (repleta de cores e cheias de detalhes, ou limpas e simples, tanto faz) só podemos deduzir, humildemente, que seria um disparate discutir se bons desenhos de arquiteto não seriam a imagem mais próxima do que seria uma obra de arte edificada (ARAGÃO, 2007, p. 04).*

Oscar Niemeyer ampliava o entendimento sobre o uso do desenho e descrevia parte de seu método de trabalho unindo três fatores: *o desenho, a ideia e o argumento*:

> *Um momento importante da arquitetura é quando surge a ideia. Eu trabalho de uma maneira muito particular, quando eu tenho uma ideia, começo a estudar um problema, primeiro eu verifico quais as condições locais, as possibilidades econômicas, essa coisa toda. Depois, eu começo a desenhar, e quando chego a uma ideia, uma solução que me agrada, eu passo a redigir um texto explicativo. Porque, se nesse texto eu não encontro argumentos, eu volto à prancheta (Niemeyer, no documentário: A vida é um sopro)* [46].

Mesmo que o método de *consolidar a ideia projetual por meio de uma argumentação escrita* não seja rigorosamente seguido por todos os arquitetos, é possível que todos se sintam impelidos, por muitos motivos, a ter argumentos objetivos que expliquem suas ideias projetuais. Isso pode ocorrer, por exemplo, para a *defesa* e o *persuasão o* sobre seus projetos arquitetônicos. Essa questão dá uma pista sobre a relativização da importância do desenho à mão – ligada à noção de superioridade artística – para a Arquitetura, especialmente no atual contexto de informatização que secundariza os chamados croquis.

Um percurso histórico da 'ideia' ao 'ideal'

Durante os estudos para a tese, o termo *ideia* apareceu de forma recorrente nas literaturas, nas pesquisas e nas entrevistas com os arquitetos. Foi interessante notar que o termo esteve, em geral, ligado às noções de *beleza* e de *arte*. É claro que, para os arquitetos, o significado dado à *ideia* guarda forte relação com a *concepção de projetos* e, em decorrência disso, com a questão da *autoria*. A autoria normalmente é entendida como a *posse da ideia originária* (FLÔRES, 2010).

[46] Fala de Oscar Niemeyer transcrito pelo autor a partir do documentário "A vida é um sopro", de Fabiano Maciel (2007).

Nota-se que a palavra *ideia* é bastante usada pelos arquitetos profissionais, pelos estudantes e pelos professores de projeto. Os sentidos dados ao termo, entretanto, podem variar em cada caso, além de poder abrigar noções mistificadoras como *genialidade individual* ou *dom artístico*. Podemos definir *ideia* como: (1) uma representação mental; (2) uma elaboração intelectual, concepção; (3) um projeto ou plano; (4) uma invenção ou criação (FERREIRA, 2010, p. 1118).

Popularmente, entende-se que para projetar é necessário *ter boas ideias*. Os clientes demandam *ideias*; os arquitetos, por suas vezes, costumam explicar seus projetos com frases do tipo: *a ideia para esse prédio foi essa*. De modo que os arquitetos autores de projetos são vistos como aqueles que têm *boas ideias*, em detrimento daqueles que não as têm. Buscando entender melhor o significado do termo em nosso meio, decidimos estudá-lo um pouco mais detidamente. Assim, traçamos um panorama de seu desenvolvimento conceitual a partir de Panofsky (2013).

De posse do melhor entendimento sobre o termo *ideia*, nos aproximamos do que pode ser a chamada *concepção* ou *ideação projetual* e, por consequência, a *autoria*. Ao obtermos uma melhor compreensão sobre o tema conquistamos uma ferramenta de análise e de delimitação para a tese. Ao final da seção, percebemos a aproximação dos termos de *ideia* e *ideal*, na qual eleva-se a função da *ideia* para o patamar de algo *perfeito*, que seria próprio das *coisas em seu estado ideal*. Também se nota como a noção de arte como *dom divino* aparece e se fortalece na história ocidental, desde a filosofia antiga e pela Igreja, que influenciou as mentes eurocêntricas.

A ideia na Era Clássica

É com a origem da filosofia que a *ideia* aparece como algo basilar. Platão (427-437a.C.) é quem fundou uma doutrina[47] que define as *ideias* como *universais metafísicos*[48], ou seja, como as coisas em si mesmas e imutáveis. De modo que seria no *"mundo ideal"* ou no *"mundo das ideias"* o local onde as coisas se apresentariam essencialmente. No mundo da experiência sensível, o mundo dos homens, o que ocorrem são apenas as *cópias imperfeitas* daqueles modelos *ideais*.

[47] Sócrates (470-399a.C.), mestre de Platão, utilizava o método dialético, ou mais especificamente a maiêutica, para exercer sua filosofia. Em *A República*, Platão descreve a atividade socrática como diálogos irônicos, Sócrates perguntava, por exemplo: 'o que é a justiça?' e sempre obtinha como resposta dos seus interlocutores um exemplo do que poderia ser 'a justiça'. Então, o filósofo respondia ironicamente e mostrava as eventuais contradições que sempre ocorrem nos exemplos particulares vivenciados pelos homens. Nesse caso, o que é justiça para alguns, pode não ser justiça para outros. Platão, diante disso, entendia que deveria haver um mundo onde todas as coisas, inclusive a justiça, poderiam ser encontrados em seu estado de realidade, esse lugar seria o 'mundo das ideias' ou o 'mundo ideal' (GHIRALDELLI JR, 2010, p. 36).

[48] Metafísica é a parte da filosofia dedicada ao estudo das causas primeiras. Não se confunde com qualquer questão mística ou religiosa. Seria a 'chave' para o conhecimento da realidade, para além das aparências físicas (FERREIRA, 2010, p. 1383).

> *Platão, o professor e mestre que alia a potência do pensamento à da expressão, designa essas formas [perfeitas] das coisas como ideias; ele nega que sejam perecíveis, afirma que têm uma existência eterna e se acham contidas apenas na razão e no pensamento (PANOFSKY, 2013, p. 16).*

A doutrina platônica estabelece uma clara relação entre aparência (mundo dos homens) e essência (mundo das ideias), sendo que há um status de superioridade do segundo em relação ao primeiro, pois é lá que a *perfeição* e o *eterno* se manifestam. Estabelecendo tal distinção, Platão sugere que o artista (um pintor, por exemplo) faz uma 'cópia da cópia', tornando-a uma atividade menor, "para Platão, não era o artista, mas sim o dialético quem tinha a missão de revelar o mundo as Ideias. Pois, enquanto a arte se instala na produção das imagens, a filosofia possui o privilégio supremo da 'palavra' [...]" (PANOFSKY, 2013, p. 11).

Aristóteles (384-322a.C.) – diferentemente de seu mestre Platão – se dedica a refletir sobre as *formas* e não sobre as *ideias*. Desse modo, o problema colocado por Aristóteles não diz respeito sobre as *coisas em si*, mas como as *coisas se manifestam*. Para ele, a *forma* existe na alma do criador antes de penetrar na matéria. Desse modo, ele combate a noção de que as formas existem em um mundo separado do sensível. A partir desse pensamento, Aristóteles se mostra menos combativo à atividade do artista que Platão (PANOFSKY, 2013, p. 22 a 29). É preciso destacar que, apesar de diferença dos pensamentos de Platão e de Aristóteles, ambos convergem para a aceitação de que a *forma* e a *ideia* precedem à coisa concreta.

Se o apreço pela Arte começou a ganhar corpo com Aristóteles, foi a partir da filosofia de Cícero (106-43a.C.) que tal apreço se estabeleceu e os artistas passaram à categoria de gênios. Ocorre que o filósofo faz uma conciliação entre os pressupostos aristotélico e platônico, localizando a ideia perfeita no espírito do artista (PANOFSKY, 2013, pp. 20–23). O chamado *neoplatonismo* vigeu do século II ao V, e se baseou na noção de que a realidade seria emanada a partir de um *único princípio*, de caráter místico e ligado à divindade, diferentemente do que propunha Platão. As *ideias* para os neoplatônicos seriam visões transcendentais dadas aos artistas. Porém, elas não seriam eternas e imutáveis, como a doutrina platônica. Também não seriam meras representações a partir do espírito do artista, como proposto por Cícero.

A ideia na Idade média

O período medieval (entre os séculos V e XV) é dominado pelo Cristianismo no ocidente. As explicações sobre todas as grandes questões eram ancoradas na Igreja Católica, em especial pela justificativa do que seria a *causa única*: o Deus católico. Segundo o dogma cristão, todo o

Mundo foi *criado* por Deus em sete dias. Santo Agostinho (354-430d.C.), um dos filósofos medievais mais importantes, fez uso da filosofia de caráter neoplatônico acerca do que seriam as *ideias* e seus mecanismos, moldando-as apropriadamente aos preceitos cristãos.

> *No fundo, Santo Agostinho teve apenas de substituir o espírito impessoal que o Neoplatonismo atribuía ao mundo pelo Deus pessoal do cristianismo, para estabelecer uma concepção aceitável para si mesmo e decisiva de fato para toda a Idade Média (PANOFSKY, 2013, p. 37).*

O que se deu no período medieval, a respeito das *ideias*, foi a consolidação de duas posições, são elas: (1) Deus é supremo e Dele emana todas as coisas; (2) os artistas são os entes para onde as *ideias divinas* são direcionadas. O resultado é a consolidação dogmática de que a iluminação para as *boas ideias*[49] é direcionada para alguns poucos, o que justifica o *dom*[50] artístico.

A ideia na Idade Moderna

O século XV inaugura a Idade Moderna, a qual se inicia um resgate dos princípios racionais da filosofia clássica[51] em oposição ao medievo, marcado pelo cristianismo. No Renascimento (entre os séculos XV e XVI) os artistas se associaram às reinterpretações. A *ideia* se afastou da noção mística e tomou a conotação de *genialidade*, entretanto, sem a aproximação com a psicologia individualista contemporânea. O retorno da arte aos cânones clássicos, por outra via, retoma feições metafísicas, ligada às "proporções divinas" (PANOFSKY, 2013, p. 67).

Nesse período, todo o sistema de pensamento se submeteu à ciência e à razão, elementos com as quais a própria Arte passou a se filiar (BRANDÃO, 2000, p. 140). Travou-se um combate à arte *não naturalista religiosa* da Idade Média. A arte se caracterizou pelo exercício de interpretar as coisas pela razão. Para explicar o ponto, Brandão destaca o conceito de *mímesis* (em grego) ou *imitatio* (em latim), como destacamos a seguir:

> *o conceito de 'imitatio' – entendido como imitação da Natureza, da Ideia ou da própria Arte – constitui o núcleo fundamental a partir do qual Platão e Aristóteles consideraram a atividade artística e em torno do qual a História da Arte desenvolveu-se, sobretudo no Renascimento. [Porém, essa] 'imitação' ou 'representação' [...] não se confunde com 'copia' (BRANDÃO, 2000, p. 139).*

[49] Ainda hoje ouvimos coisas do tipo: *essa sua ideia foi divina!*

[50] Entende-se dom por: 1. Dádiva, presente; 2. Qualidade inata; 3. Vantagem; 4. Poder, privilégio (FERREIRA, 2010, p. 738)

[51] Sobretudo com a tríade fundacional, com Sócrates, Platão e Aristóteles.

A *mímesis* pavimentou os caminhos para expressões subjetivas, pois alguns entendiam que a *imitação da natureza na arte* tornava-se uma possibilidade de transcendê-la e melhorá-la. É a partir da reinterpretação, portanto, que se passa da visão medieval (homem da religião) para a visão do homem moderno (homem da subjetividade imaginativa) (BRANDÃO, 2000, p. 140).

Da ideia ao ideal: a concepção autoral como a ideia perfeita

No século XVII, a *ideia* passou a ser compreendida como uma intuição purificada pelo espírito racional (PANOFSKY, 2013, p. 106). Essa mudança afetou a percepção de que o momento moderno é completamente distinto da Era Clássica, de modo que, apesar de se voltarem aos seus cânones, não seria possível revivê-la. Há uma ampla perspectiva para o progresso, que seria promovido pela capacidade produtiva e pela razão humana, assim, a esperança estava depositada na melhoria progressiva e inevitável. A busca pela superação da natureza por meio dos feitos da Arte, recolocou a questão da *ideia* em um novo patamar: passou-se do conceito de *ideia* e atingiu-se o conceito de *ideal*, de modo que "idealizando-se a natureza, cria-se uma estética idealista e consuma-se a transformação da ideia em ideal" (BRANDÃO, 2008, p. 69).

O *ideal* seria a síntese de tudo que aspiramos, da perfeição (FERREIRA, 2010, p. 1118). O *ideal* é aquilo que se pode imaginar de melhor, a *ideia* filtrada pelo sujeito como uma criação perfeita. A *Cultura da Autoria* está intimamente relacionada ao entendimento de que a *ideia projetual* é justamente aquilo que um *arquiteto-autor*, filtrando por seu *dom*, é capaz de realizar.

3.3.2 Os autores em xeque

Questionamentos contemporâneos fundamentais

Duas passagens resumem o principal questionamento sobre a autoria: (a) *a morte do autor* e (b) *o que é um autor?* A primeira frase foi expressa por Roland Barthes em 1968 e a segunda por Michel Foucault em 1969. Uma questão complementar que emergiu das anteriores é a seguinte: o que é uma obra autoral? Nas próximas páginas buscaremos apresentar e refletir sobre esses pontos, criando pontes críticas, sempre que possível, com a projetação em Arquitetura e com a condição em Belo Horizonte, conforme o recorte do nosso estudo.

A morte do autor – a visão de Roland Barthes (1968)

O sociólogo e semiólogo francês Roland Barthes reconhece na Modernidade o surgimento do conceito de autor. Para ele, é nesse momento que a sociedade

> *descobriu o **prestígio pessoal do indivíduo**, ou como se diz mais nobremente, da pessoa humana. É, pois, lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da **ideologia capitalista**, a conceder a maior **importância à pessoa do autor**" (BARTHES, 2004, p. 58, grifo nosso).*

Para fazer o contraponto, Barthes destaca que em 'sociedades etnográficas' pode existir a figura do *recitador*, o responsável por levar histórias às comunidades, que pode ser admirado por seus serviços aos demais, mas não lhe é creditado uma área de *gênio*, diferentemente do que ocorre em nossa sociedade (BARTHES, 2004, p. 58).

Para Barthes, há um poderoso *"reinado autoral"*, no qual tenta-se confluir a *pessoa* à sua *obra*. De modo que a obra é explicada a partir da biografia do autor. Esse reinado se manifesta nos livros de história[52], nos manuais didáticos, nas revistas e nas consciências dos estudiosos. Barthes lembra que a centralidade da *pessoa-autor* torna relevante aspectos como: seus gostos pessoais, suas paixões e sua trajetória de vida. Como exemplo, destaca o papel da *crítica artística*, que normalmente se baseia em conjecturar aspectos, do tipo:

> *[...] a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikovsky o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confidência (BARTHES, 2004, p. 58).*

Na visão deste semiólogo seria necessário "colocar a própria linguagem no lugar daquele que até então era considerado seu proprietário, [...] quem fala é a linguagem e não o autor" (BARTHES, 2004, p. 59)[53]. Se tentarmos traduzir esse pensamento para o campo arquitetônico, podemos destacar o que disse o arquiteto e professor Bruno Santa Cecília, ao afirmar que poderiam ser desenvolvidas metodologias projetuais "a partir da ideia de dissolução da autoria [para] proporcionar uma arquitetura menos centrada no design dos objetos e mais comprometida com a construção de relações espaciais" (SANTA CECÍLIA, 2016, p. 251), o que em essência significa deixar que a *Arquitetura* seja a protagonista no que é mais importante: o bom serviço às pessoas na criação do seu habitar.

É preciso considerar que o *autor* é sempre algo relativo ao passado da obra. Na prática criativa estabelece-se forçosamente um *antes* e um *depois*, uma cisão. Nas relações paternais humanas

---

[52] Reconhecendo a existência da *Teoria do grande homem*, conforme tratamos anteriormente.

[53] Barthes indica no texto que este pensamento é originalmente dito pelo poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898).

– pai/criador e filho/criatura – esta cisão aparece como uma gradual independência entre os indivíduos. Nesse sentido, Barthes defende que há um *natural* afastamento do *autor* em relação à sua *obra*. Michel Foucault, que abordaremos a seguir, disse algo que vai ao encontro dessa ideia, ao lançar a pergunta: importa quem fala?

O que esse afastamento representa na prática? Barthes explica que o afastamento resulta em uma independência, de modo que as obras podem ser reinterpretadas inúmeras vezes pelo público, independentemente do que o autor quer. Logo, a *obra* é sempre um ente aberto a novas releituras, ou seja, "um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único", se houvesse um texto com sentido único essa seria a "mensagem de Deus" (BARTHES, 2004, p. 62). Em outras palavras: os textos (assim como as demais *obras autorais*) estão abertas a interpretações múltiplas e não dependem de quem as "falaram" (como indica Foucault). Depois de pronto, o texto pertence ao público, que faz dele o que quiser. Na Arquitetura a *obra* também está aberta a usos e fruições diversas, modificações variadas e significados diversos, sempre ressalvadas as limitações estruturais e técnicas das edificações.

Um problema mercadológico aparece imediata e silenciosamente no vácuo do afastamento entre obra e autor: o aparecimento dos críticos. Esses são os atores que assumem o papel de *decifrar a obra* e, como dito anteriormente, são eles que promovem a confluência entre *obra* e *biografia* em um círculo contínuo: os críticos incitam a valorização do autor com base em sua biografia, o autor se serve da valorização no mercado comercial, dá-se as condições para produção de mais obras que serão criticadas e valorizadas, e assim por diante.

Barthes também aponta que um escrito autoral não se efetiva na escrita (ou seja, com a conclusão material da obra), mas sim na leitura pelo público. Apesar disso, para ele, os críticos clássicos jamais se ocuparam do leitor. O ato da leitura é a única coisa que dá unidade ao texto. Em uma passagem exemplifica a questão:

> *[...] é patente a natureza constitutivamente ambígua da tragédia grega; o texto é nela tecido com palavras de duplo sentido, que cada personagem compreende unilateralmente (este perpétuo mal-entendido é precisamente o 'trágico'); há, contudo, alguém que entende cada palavra na sua duplicidade, e entende, além disso, se assim podemos dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor [...]. Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor [...] (BARTHES, 2004, p. 64).*

É com essa ideia que o título do texto se mostra efetivo: a "morte do autor" é o fato que proporciona o surgimento do *leitor*, que é o destino e a completude dos textos. Em suas palavras: "para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor" (BARTHES, 2004, p. 64)

Algumas considerações arquitetônicas a partir do texto de Barthes de 1968

A partir dos pensamentos de Roland Barthes, é possível depreender as seguintes questões:

[1] Da mesma maneira que um texto não se efetiva na escrita, a Arquitetura não se efetiva no projeto, nem mesmo em sua construção ou em seu arquiteto. Uma Arquitetura deve se realizar com o usuário que interpreta (simbolicamente) e territorializa os ambientes (com o uso), e isto é algo que está além do alcance de qualquer projeto ou das possibilidades dos arquitetos. Nesse contexto, voltando e complementando a ideia de Santa Cecília (2016): o projeto precisa se desconectar do interesse centralizado no design, como expressão personalíssima do arquiteto, e se voltar às melhores qualificações ambientais, de modo a se manter aberta, o máximo possível, ao seu devir - que é o processo de mudanças e de transformações contínuas as quais as edificações estão suscetíveis;

[2] Sobre o papel e a força da crítica especializada, curiosamente ocorre de os arquitetos serem autores de edifícios e de textos especializados que tratam de teoria e de sua produção técnica, o que nos faz perceber que a crítica no setor arquitetônico opera em ambos os eixos. Montaner (2013, p. 130) observa o fenômeno e fala sobre um "deslocamento do peso das teorias mais influentes para os textos que os próprios arquitetos geram a partir de seus projetos", ou seja, as construções e os escritos servem simbioticamente como autoafirmações profissionais, além de servirem como uma poderosa influência[54] sobre os demais arquitetos menos famosos;

[3] Rafael Moneo, em seu texto sobre a *solidão dos edifícios*, advoga sobre a necessidade de separação entre o autor e a obra arquitetônica, no sentido de diminuir o papel do arquiteto-autor, e não deixa de pontuar que os críticos e historiadores têm um papel importante para explicar para como a Arquitetura foi feita, o que ele denomina como "circunstâncias", em suas palavras: "circunstâncias permanecem apenas como alusões, permitindo aos críticos e historiadores ganhar conhecimento sobre os edifícios e explicar aos outros como eles tomaram forma" (MONEO, 1985, n.p.). Assim, de alguma maneira, retoma a importância da autoria;

[54] Neste sentido nos aproximamos com os conceitos trazidos por Michel Foucault (1969) sobre a chamada "função autor".

[4] A crítica também se presta ao movimento de elitização e glamourização dos arquitetos e da profissão, que tem raízes em sua própria história, mas é pela crítica reforçada. Esse fenômeno pode ser fartamente observado em revistas especializadas, nas mídias digitais e televisivas, nos portfólios na internet (em sites, por exemplo), além das exposições e feiras de decoração e arquitetura, que alimentam a crítica naquela espiral: os críticos incitam a valorização de certos arquitetos, estes se servem de tal valorização no mercado comercial, dá-se as condições para produção de mais projetos que serão criticados e valorizados, e assim por diante.

Resumindo:

Projetos autorais → Críticas → Valorização do autor no mercado → Novos projetos

O que é um autor – a visão de Foucault (1969)[55]

A reflexão que Michel Foucault desenvolveu parte do reconhecimento que o *autor* é aquele que possui uma atividade linguística específica e de dominância na sociedade. Essa característica é designada por ele de *função-autor*, que é distinta das demais expressões ou discursos comuns, que são feitas pelas demais pessoas. A *função-autor* carrega uma capacidade discursiva capital, que orienta a ação e o pensamento dos demais, exercendo um papel de comando (e poder). A partir dela desenha-se a *verdade* e a *mentira*, *certo* e o *errado*, o *bom* e o *ruim*. Além de classificar, ela é quem dá existência à *obra* de um *autor*, nas palavras do filósofo: "um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A *função-autor* é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 2009, p. 274). É certo que a *função-autor* só se sustenta porque há os grandes mecanismos de legitimação social, como as universidades e as editoras. Foucault discute a ideia de *autor* relacionando-a ao conceito de discursos – noção que aparece mais claramente em seu texto de 1970 *A Ordem do Discurso* (FOUCAULT, 1996) – que não são apenas os atos de fala ou de escrita cotidianos. Discursos, aos quais o filósofo francês se refere, fazem parte do emaranhado de poderes que circulam na sociedade.

Vale comentar: um fator que não estava presente na década de 1960, e não podia ser previsto por Foucault, tem sido muito debatido atualmente. Trata-se da facilitação e da disseminação dos discursos que se dão por meio da internet. Antes dela, para que alguém pudesse publicar suas ideias, era necessário passar por algumas instâncias de legitimação, como curadorias,

[55] O texto de 1969 é bastante complexo e amplo. Por isso, pinçaremos somente o que há de essencial para o presente estudo.

bancas acadêmicas, fiscalizações diversas e outras. Com esses mecanismos os autores estariam revestidos com noção de portadores da verdade, conforme Chartier (2014, p. 40).

A partir da popularização da internet perdemos um pouco do controle destas instâncias legitimadoras. Se por um lado há ganhos para as liberdades individuais, com menor controle e censura; por outro lado vê-se a impossibilidade de contar com a garantia de algum teor de verdade, como se presumia anteriormente. Quem sintetizou bem esse problema foi Umberto Eco, quando declarou em 2015 que a internet havia dado voz aos imbecis. Para Eco, as vozes que antes ficavam restritas a "um bar e depois de uma taça de vinho, sem prejudicar a coletividade", e ainda que "os [imbecis] eram imediatamente calados, mas agora eles têm o mesmo direito à palavra que um Prêmio Nobel" e que "o drama da internet é que ela promoveu o idiota da aldeia a portador da verdade"[56]. Nesse sentido, há um falso equilíbrio entre os discursos, sejam tais discursos verdadeiros ou não.

Para montar o quadro histórico de desenvolvimento do conceito de *autor*, Foucault identifica os seguintes pontos: o nascimento e o desenvolvimento do capitalismo liberal; a transformação dos textos em um novo tipo de mercadoria a ser comercializada; a disputa jurídica entre os livreiros ingleses e a ruptura das regras monopolistas e protecionistas vigentes até o século XVIII (estes pontos foram esmiuçados nas seções anteriores da tese).

Outra questão fundamental posta em debate por Foucault é a noção de *obra* autoral. Ele define esse problema como sendo "ao mesmo tempo teórico e técnico" (FOUCAULT, 2009, p. 270), pois a questão que se coloca é sobre os 'limites de uma obra'. Como ele trata de obra literária, o exemplo usado para explicar fica nesse campo, argumenta o francês:

> *Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse 'tudo'? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? (FOUCAULT, 2009, p. 270)*

[56] A declaração de Umberto Eco foi feita em um discurso em 2015. Fonte: bit.ly/3mBmtnl (03/2021).

Sob esse aspecto nos lembramos dos rascunhos de Karl Marx, os *Grundrisse*, organizados e publicados tardiamente em 1941, após a morte de Marx. Outro exemplo, que corrobora o pensamento de Foucault, foi mencionado pelo professor Alfredo Bosi[57] em 2015 a respeito de uma passagem biográfica de Graciliano Ramos. Conta Bosi que quando esse foi subitamente preso, deixou sobre sua mesa a obra *Angústia*, ainda inacabada do ponto de vista do escritor. Quando o editor de Ramos soube da prisão e do trabalho que havia ficado sobre a mesa, se apressou em providenciar a publicação no estado como estava. Mais tarde, Graciliano Ramos renunciou àquela obra, pois não a reconhecia como sua, e dizia que se fosse seria a pior delas.

O "que importa quem fala?" é uma indagação que Foucault (2009, p. 267) toma emprestado do dramaturgo Samuel Beckett (1906-1989). Essa pergunta demonstra indiferença ao conceito de *autor*, tanto como o *sujeito genial*, quanto como elemento fundamental para *obra* (de modo que a obra transcende a figura do autor). O mote também coloca em xeque a *teoria do grande homem*, que serve para valorizar algumas biografias de determinados outros e das produções coletivas (cf. seção: 3.1.2, p. 28). Foucault também demonstra que o *autor* aparece na sociedade, não pela supercapacidade do sujeito que produz algo, mas por um mecanismo anterior que legitima algumas produções em específico. Assim, ele define esse mecanismo como uma *ética*, um regra imanente, ou como "um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática" (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Como apontamos em relação à Roland Barthes, após a obra estar pronta e entregue ao público, a pessoa do autor não tem mais importância, visto que ela não exerce nenhuma mediação entre a obra e o público. Tal consideração é bastante conveniente à Arquitetura construída que, após ser entregue, pertence e deve ser usufruída pelo outro. Rafael Moneo (1937~) conta, por exemplo, que gosta de observar o edifício em sua vivência própria, solitariamente, e acrescenta que "chega um momento em que os edifícios não precisam de nenhum tipo de proteção, nem dos arquitetos nem das circunstâncias" (MONEO, 1985, n.p.).

Considerações arquitetônicas a partir do texto foucaultiano de 1969

- A noção de função-autor na Arquitetura: traduzindo o conceito

A definição foucaultiana de *função-autor* poderia ser traduzida para a Arquitetura sem muitas adaptações, pois também na Arquitetura os autores são os que dominam o que podemos

[57] Bosi (1936-2021) foi professor emérito da USP - Universidade de São Paulo e membro da ABL - Academia Brasileira de Letras, trata dessa questão em uma conferência para a *Escola da Cidade* (2015). Fonte: youtu.be/2FprGNQaQ90 (03/2021).

chamar de *grandes projetações* que conformam um determinado tipo de discurso. Talvez o melhor exemplo disso ainda seja Le Corbusier que influenciou e capitaneou uma transformação na Arquitetura mundial, desde seu tempo até hoje.

Otília Arantes (2015, p. 190) avalia que emergiu após o modernismo um seleto grupo de profissionais que denominamos de *star-system*. Pedro Fiori (2010a), usando os museus[58] como a tipologia de análise, observa que todos os atuais arquitetos querem assinar o *seu museu* e pretendem criar sua 'obra de arte total'. É notório que a postura de privilegiar o design imaginativo não se restringe aos projetos dos grandes museus. Segundo Fiori: "obra de livre imaginação transita da arquitetura específica dos museus para qualquer tipo de edifício assinado por um novo gênero de arquiteto-estrela, um *star system* de autores e autoridades que passou a reinar [...]" (2010a, p. 37). De modo que essa postura vai influenciar as demais atuações dos arquitetos ao redor do mundo, dentro da lógica da *função-autor*.

Em sintonia às análises anteriores de Arantes e Fiori, encontramos a seguinte autoafirmação que é exemplar. Em 2015, um dos arquitetos estrela, Patrik Schumacher (1961~), ex-sócio de Zaha Hadid (1950-2016), fez uma defesa dos chamados *projetos icônicos*. Segundo o arquiteto, os detratores deveriam diminuir as críticas aos seus projetos (icônicos) e refletir sobre o papel do *star-system* como mediadores entre o discurso da arquitetura e o público. Acrescentou que as críticas ao seu trabalho projetual são superficiais e ignorantes, e que o trabalho dos críticos deveria ser o de ressaltar a mediação, e não de rejeitá-la (STOTT, 2015).

- A noção de função-autor na arquitetura, níveis de influências dos 'mestres arquitetos'

Tomando o arquiteto como tendo a *função-autor*, é legítimo observar que existem níveis de influências. Por exemplo, que há os arquitetos mundiais, que são os integrantes do *star-system*, tais como: Rem Koolhaas ou Santigo Calatrava. Em seguida teríamos os arquitetos regionais (delimitando por nações, por exemplo). No caso brasileiro podemos lembrar de Lelé (João Filgueiras Lima) e Paulo Mendes da Rocha. E, por fim, os arquitetos locais, em Belo Horizonte, podemos citar: Éolo Maia ou Carico (Carlos Alexandre Dumont). Interessante ressaltar que muitos dos arquitetos-autores são os intelectuais, professores e pesquisadores, de modo que são justamente os teóricos, exercendo influência não apenas a partir de sua prática projetual, mas também a partir de suas falas, suas aulas e de seus escritos. Ressaltamos que podem transitar entre os diferentes níveis imaginados.

[58] A preferência pelo uso dos museus como análise da arquitetura contemporânea tem a ver com o chamado "Efeito Bilbao", em referência ao projeto de Frank Gehry para a cidade espanhola, inaugurado em 1997.

- A obra arquitetônica como objeto inacabado

Considerando a dúvida de Michel Foucault a respeito do conceito de *obra* como algo totalmente finalizado, questionamos: o que seria uma *obra* arquitetônica?

Diferentemente de uma obra literária, uma *obra arquitetônica* não parece deixar muitas margens para dúvidas sobre seus contornos finalísticos, uma vez que a prefiguração projetual a define. Mas poderíamos tensionar o argumento a respeito da *obra arquitetônica* do ponto de vista de sua habitabilidade e de sua modificação. Assim, por mais que os projetos pretendam ser a presciência do objeto, é impossível antever as relações de uso, de territorialização e de vivência no espaço. Sobre este assunto, cabe lembrar a discussão sobre as contradições do chamado *programa de necessidades*, um mecanismo ainda muito usado para a fundamentação de projetos desde o modernismo funcionalista. No limite, o programa de necessidades representa a tentativa de prever exatamente o movimento da vida dentro das edificações, nesse sentido, cada movimento dos usuários seria meticulosamente calculado e controlado. O programa de necessidades pode ser encarado como um desejo de um único instante congelado no tempo, coisa que condiciona o uso do espaço e desconsidera as alterações futuras dificultando o desenvolvimento da vida – o habitar (MACIEL, 2015, p. 49).

O outro eixo da discussão passa pela noção da *arquitetura aberta*, que assume[59] no projeto original a possibilidade de modificações constantes dos usuários sobre o edifício. As interferências seriam uma colaboração extemporânea dos usuários para a arquitetura edificada. Logo, nesse caso, se assume o caráter de que não se trata de uma obra acabada.

3.3.3 A teoria arquitetônica como exercício de poder

Tomando o termo *teoria* como o conjunto de regras, mais ou menos sistematizadas, que são aplicadas à uma área especifica (HOUAISS, 2009, p. 1829), passamos à reflexão de como a *teoria arquitetônica* conforma um corpo doutrinário que tende a agir sobre o trabalho dos arquitetos. A *doutrina*, por sua vez, é entendida como um conjunto de ideias fundamentais que são transmitidas e ensinadas. Em algumas situações, também vista como as ideias sobre as quais não pode questionar, assim como uma doutrina religiosa (HOUAISS, 2009, p. 711).

São os chamados *mestres arquitetos* os atores que desenvolvem, conjuntamente com a crítica especializada, a *teoria arquitetural* e, consequentemente, a *doutrina arquitetônica*. Tal fenômeno

[59] Os arquitetos que projetam *arquiteturas abertas*, prevendo a intervenção dos usuários (coisa que estamos considerando uma contribuição projetual extemporânea), estariam dispostos a abrir mão do seu reconhecimento autoral? Ou, defenderiam que tais intervenções dos usuários seriam *parte da sua obra*, portanto, retomando para si a autoria e o domínio projetual?

foi descrito por Michel Foucault (1969) com o conceito de *função-autor*, conforme mencionamos anteriormente. É a *doutrina arquitetural* que legitima as 'verdadeiras arquiteturas', que são criadas pelos 'verdadeiros autores' em cada momento histórico.

Dentro de um campo doutrinário há uma linguagem referencial, definidora e limitadora para os projetos arquitetônicos. Diante de tais condições, é preciso questionar os contornos da chamada 'autoria' em termos de 'originalidade', que pressupõe ser aquilo que nunca existiu, o novo e aquilo que não é copiado de um modelo existente (HOUAISS, 2009, p. 1398).

A noção de que a Arquitetura possui necessariamente uma esteira teórica, algo como uma metafisica que justifica seus procedimentos, tem fundamentos sociais e históricos. As teorias têm diversas vertentes e se prestam a muitas ideologias e utilidades. Podem se manifestar de diversas formas, por exemplo: a teorização sobre as ordens clássicas gregas, o mito da cabana primitiva, a criação de tipologias, o desmonte dos elementos decorativos em nome de uma linguagem purista para a modernidade industrial, entre outras.

Os teóricos são reconhecidos a partir de suas produções textuais e de suas obras arquitetônicas. Ou seja, em muitos casos, atuam como teórico-práticos. Suas obras construídas podem ser abordadas como realizações de sua própria teoria e podem ser modelos acessíveis e comunicacionais[60] a serem repetidos. Exemplarmente, temos a primeira fase corbusiana em relação ao seu texto *Por uma Arquitetura*. Os materiais teóricos são publicados em sites, revistas e livros especializados, que são estudados nas escolas e escritórios, de modo que influenciam diretamente as produções, pelo menos nos planos retóricos ou ideológicos dos arquitetos.

Nosso trabalho foca no *modo de projetar dos arquitetos*, partindo do pressuposto que um caráter menos autoral pode resultar em projetos mais colaborativos e de melhor qualidade para a habitabilidade e para a comunidade. Assim, ao passarmos para o estudo sobre os *teóricos*, não nos interessa avaliar especificamente suas obras, mas observar como sua teoria reflete, impacta ou influencia os demais profissionais. A seguir passamos a um estudo panorâmico sobre o papel da *teoria* e da *doutrina arquitetônica* de forma a termos uma noção de como esse fator opera (influenciando e definindo rumos projetuais) e compõe a *Cultura da Autoria*. Cientes de que não esgotaremos o tema, buscaremos alguns principais pontos, casos e atores.

[60] Nesse caso estamos nos referindo a capacidade das arquiteturas construídas (divulgadas em meios de especializados ou que são visitados pelos arquitetos) se transformem elas mesmas em objetos comunicacionais de referência para os demais profissionais. A ideia de que as pessoas aprendem como os objetos foi desenvolvida por Deyan Sudjic (2010).

A teorização arquitetônica na Era Moderna e o nascimento do instrumento projetivo

Podemos localizar o aparecimento da Arquitetura (como hoje a entendemos) na passagem da Idade Média para o Renascimento, a partir dos novos entendimentos que classificavam a arquitetura como uma atividade essencialmente intelectual, teórica, racional, conceptiva e anterior à própria construção. Assim, sendo algo separado da construção, emerge o *projeto* como instrumento de *mando* e de *controle*.

> *Ao simular o objeto prévio, o 'pré-objeto', funda-se o 'projeto arquitetônico', fruto da arte do desenho e da maquete, e que serve como instrumento de controle para a realização de toda a obra. Assim concebido, o projeto (desenho, maquete) controla e disciplina a produção prática. Neste sentido, a disciplina arquitetônica começa aí, constituindo modos de controle e orientação do fazer e do ofício. (BRANDÃO, 2005, p. 68)*

A seguir, apontamos os eventos e atores que concorreram para promover a Arquitetura e o projeto a uma nova condição (ver seção 3.1.4, p. 38). O panorama a seguir mostra mais ou menos como o conhecimento torna, gradativamente, um ***elemento de poder na arquitetura***.

[1] Encontrado (em 1416) o tratado do romano Vitrúvio: texto que serviu como uma luva ao novo receituário renascentista que pretendia retomar o pensamento racional da Era Clássica.

[2] Invenção da Imprensa de Gutenberg (1430), de modo que os livros se tornam o grande meio disseminador dos conhecimentos sobre o novo status da Arquitetura, sobre os requisitos necessários para ser um arquiteto (os conhecimentos necessários, em Geometria e Poesia, por exemplo) e sobre as técnicas projetivas inventadas e desenvolvidas para a atividade.

[3] Felippo Brunelleschi (1372-1446) foi quem primeiro empregou um regime de canteiro de construções que separava claramente o criador (arquiteto-autor) dos operários na edificação da Cúpula de Florença (1436). Também foi o modelo profissional para os arquitetos em textos posteriores (como o de Vasari) que exaltavam a nova forma de fazer os ambientes construídos.

[4] Leon Battista Alberti (1404-1472) foi quem primeiro codificou o trabalho do arquiteto moderno como uma atividade superior e fruto do pensamento, ligada às atividades artísticas, e louvou o trabalho de Brunelleschi. Em seu texto defende, por exemplo, que o carpinteiro é um *instrumento* na mão do arquiteto. Entretanto, ele defende também que o arquiteto deve se consultar com os espertos em construção (os que realmente sabem da execução).

[5] Giorgio Vasari (1511-1574) foi quem fez o primeiro compêndio de história da arte, em 1550, destacando a vida dos artistas e arquitetos italianos. Vasari faz uma exaltação ao trabalho de Brunelleschi na concepção e na construção da Cúpula de Florença.

[6] Aproximação da Arquitetura com as artes, como a pintura, se aproveitando da distinção individual atribuída aos artistas, com a vinculação dos arquitetos às elites econômicas.

Esse é o quadro geral da fundação da doutrina arquitetônica como uma disciplina autônoma. Nos séculos posteriores alguns desdobramentos – à luz das ocorrências sociais, econômicos e tecnológicos – potencializaram e consolidaram o caráter teórico da profissão, de forma que quem domina a cultura específica, detém maiores poderes de influência sobre o campo. Voltamos a citar Le Corbusier como o expoente mais representativo e evidente. Essa condição está intimamente ligada à valorização de seguimentos autorais, em outras palavras: quem detém o poder de estruturar a teoria arquitetônica, consegue alinhar os rumos das regras doutrinárias para ditar o que é ou não é a concepção das *verdadeiras arquiteturas*. O que nos leva a perguntar: quem se beneficia com isso?

A linguagem como exercício do poder sobre o campo arquitetônico

Há os textos que tratam de fatos e dados concretos, como os artigos de jornal ou os registros de dados científicos. Existem aqueles que transitam para além da realidade concreta, como no texto de Thomas Morus (1480-1535), em Utopia (1516), que narra uma terra ideal, onde todas as pessoas vivem felizes, sob um regime de governo justo. Do mesmo modo que os textos, que são instrumentos para transmissão de ideias, os projetos arquitetônicos também servem como elemento comunicacional. Esse pode ser um elemento de comunicação da realidade, como um projeto executivo, ou uma comunicação projetual teórica, como um projeto utópico[61].

Entre os séculos XVIII e XIX, os arquitetos Louis Boullée (1728-1799) e Violet Ledoux (1736-1806) se consagraram como atores paradigmáticos na reivindicação de um vocabulário arquitetônico que se desenvolvesse em um sistema específico. Boullée reclama por um corpo doutrinário para a arquitetura, que deveria ser independente de todas as demais artes. Ledoux propõe uma forma arquitetônica que faz conviver elementos livres em uma *unidade arquitetural* (DOMINGUES, 2012, p. 14). Trata-se da busca de um modo puro de se fazer arquitetura, ou

[61] Não tomamos *utopia* como pejorativo ou jocoso. Trata-se de um ideal que se persegue por acreditar que é o correto e o bom.

seja, *fazer puramente arquitetura*. Conhecida como *Arquitetura da Revolução*[62] os trabalhos tentam modelar o pensamento arquitetônico sob um novo contexto, que não pretendia uma ruptura, mas um desenvolvimento do ofício que chegasse aos limites do pensamento teórico. Definem tipologias arquiteturais formais de acordo com o uso e a função. O entendimento de Boullée sobre o papel do arquiteto e do projeto revela seu empenho na teorização das tipologias em seu sentido mais essencial: "se existe um projeto que deve agradar a um arquiteto e, ao mesmo tempo, disparar sua genialidade, é uma biblioteca pública"[63].

Esta prática é representativa do tipo de ambição para exercício autoridade sobre o campo, de modo que somente os detentores daquela linguagem específica estaria habilitado para criar a verdadeira arquitetura, como apresentamos no item anterior.

Por fim, a noção de *autoridade* tem relação com a de *autoria*, como aponta Michel Foucault, ao dizer que nos textos científicos antigos, a assinatura autoral servia para dar o chamado "argumento de autoridade" e a chancela da "coisa verdadeira" (FOUCAULT, 2009, p. 275). Ou seja, o índice do autor era aceito por si mesmo como comprovante da realidade cientifica. Esta prática ainda é mais ou menos recorrente em diversas áreas, inclusive no projeto arquitetônico.

- *Simbolismos e influências*

Aqui vale uma análise do projeto (1784) de Boullée para o mausoléu do físico Isaac Newton (1643-1727). O que se propôs foi uma edificação grandiosa e simétrica, sem decorações externas, cuja forma se definiu a partir de uma imensa esfera oca. Interiormente, a esfera simbolizaria a abóbada celeste, o cosmos. No centro haveria uma lanterna simbolizando a iluminação newtoniana, o que também remete ao Iluminismo científico do século XVIII. A busca por esse tipo de *simbolismo* – que somente se justifica em termos teóricos - exemplifica parte da teorização arquitetônica ao qual nos referimos. Essa *conceituação abstrata*, que pretende revestir as edificações de *sentidos*, influenciou muitas produções subsequentes e ainda é ensinada e exercida até hoje. Muitos autores-arquitetos, por exemplo, defendem seus trabalhos recorrendo à justificativas do tipo: a poesia da forma arquitetônica (FUENTES, 2003).

As escalas das edificações imaginadas pelos *Arquitetos da Revolução* dos séculos XVIII e XIX são grandiosas. Plasticamente recorrem à racionalidade das geometrias puras, como o cilindro, a

[62] Termo que nada tem a ver com a Revolução Francesa (1789). Segundo Kruft (2016, p. 332) o termo surgiu antes de 1789 e se refere à tentativa de levar as ideias ao extremo, com a máxima consequência formal, sem ligação com rupturas políticas.

[63] Consta originalmente em: *Boulléee & Visionary Architecture* (1976); foram lindas em *Transcending Monumentality* (2015), de Jian Yong Khoo. Disponível em: architasters.com/essays/transcending-monumentality/, (07/2020) - tradução nossa.

esfera, a pirâmide e o cubo. O trabalho não deixa de ser uma prospecção sobre o futuro a partir da fé na ciência e no positivismo. Tais formas plásticas simples e racionais foram retomadas pelos modernistas em um contexto totalmente novo, em que as formas serviam aos processos de industrialização dos componentes construtivos que poderiam ser modulares e replicáveis.

- Aproveitando linguagens

Os trabalhos de Boullée e Ledoux foram retomados pelos estudos historiográficos na década de 1920. Foi a partir do reconhecimento daquelas *arquiteturas teóricas* como um exercício de autonomia que se deu o processo de incorporação das linguagens retóricas e simbólicas pelos contemporâneos, sobretudo após a segunda metade do século XX. Aldo Rossi (1931-1997) reconhece a importância das tipologias e Philip Johnson (1906-2005) cita Ledoux como uma fonte de inspiração para sua casa de vidro em *New Canaan* (1945). Nas décadas de 1960 e 1970 Boullée foi rapidamente assimilado a partir do entusiasmo geral com a *arquitetura utópica*, quando a imagem do *Mausoléu para Newton* foi colocado em pôsteres de alguns importantes eventos (VIDLER, 2016, n.p.).

Argan (1998, p. 197) foi além e reconheceu em Ledoux o início de uma "nova continuidade" que passou por Le Corbusier e prosseguiu ao menos até Louis Kahn (1901-1974), constituindo um dos termos do debate contemporâneo segundo o qual a forma arquitetônica é autônoma e intrinsecamente significante, representando algo novo, não sendo "nada que lhe preexista, nem a configuração do espaço, nem a ordem da sociedade, nem a coerência de sua técnica".

- Negando as influências

Há quem negue as influências dos *Arquitetos da Revolução* sobre os modernistas vanguardistas. Estes fazem uma defesa do super *original movimento moderno*: "boa parte da crítica ortodoxa rechaçou essas relações [com as arquitetos da revolução] ou evitou propositalmente colocá-las em evidência, para não corromper a ideia do novo que sustentou o Movimento Moderno" (PONTES, 2005, p. 18). Esta é uma constatação que pode ser generalizada, pois empiricamente percebemos aqueles que se dizem originais e criativos em todas as oportunidades projetuais, o que serve para que se sustentar a noção do autor como um gênio criador.

3.4 Aspectos contemporâneos

3.4.1 Sobre o antes do projeto e o depois da obra

Quando os críticos analisam uma obra, começam a contar a história a partir da atuação do arquiteto-autor, não se costuma pensar no antes. Também os arquitetos, ao teorizarem, reforçam essa noção. Rafael Moneo, por exemplo, em seu texto sobre a solidão dos edifícios, registra: "a arquitetura mesma implica envolvimento público desde **o momento específico no qual o processo de projeto começa até o fim da construção**" (1985, n.p., grifo nosso).

É comum que os livros especializados tenham no título o nome do arquiteto criticado, para exemplificar basta observar a quantidade de livros com o título *Le Corbusier*[64]. Comum também é quando há o retrato do rosto do arquiteto na capa ou na contracapa. Chartier (2014, p. 57) explica que esses retratos dos autores funcionam como a assinatura que faz o elo do *indivíduo-autor* com a *obra*, o retrato do arquiteto criticado nos livros exerce a mesma função.

Quando os fotógrafos de arquiteturas registram uma obra, normalmente, buscam mostrar o espaço de forma mais especial possível. Atualmente, pode-se falar em uma abordagem do tipo artística e em uma abordagem do tipo publicitária no campo da fotografia arquitetônica, uma vez que há nichos profissionais específicos, com técnicas voltadas à captura dos melhores ângulos para venda dos imóveis. Fiori (2010a, p. 226) chama atenção para o fato de que alguns fotógrafos especializados, mesmo antes da construção, sejam consultados para direcionar os ângulos mais atraentes das arquiteturas em seus modelos projetuais tridimensionais.

Figura 11. Coleção de fotos de arquiteturas do brasileiro Nelson Kon



Fonte: archdaily.com.br/br/01-40036/fotografia-e-arquitetura-nelson-kon (05/2021)
Objetos fotografados, pela ordem: Teatro oficina (Lina Bo Bardi), Hospital da Rede Sarah (Lelé), FAU-USP (Vilanova Artigas)

Os críticos fazem descrições diversas. Narram como, quando e onde o arquiteto teve a ideia para o projeto, podendo citar alguns percalços e, ao final, avaliam o resultado da obra. As imagens que normalmente compõem esses dossiês críticos, mostram as arquiteturas livres de

[64] Uma breve pesquisa na plataforma *Amazon*, selecionando a categoria de livros, encontramos mais de 1.000 resultados.

ocupação. As imagens são feitas por fotógrafos profissionais, geralmente, no espaço de tempo entre o fim da construção e a chegada dos primeiros habitantes. Pode ser também que os ambientes sejam cuidadosamente esvaziados para revelar somente sua materialidade, sem ocupantes. As imagens da figura 11 dá a noção de como os espaços costumam ser registrados.

Esse tipo de narrativa fomenta a ideia, a partir de um recorte temporal simplista, de que nada se dá *antes* ou *depois* dos projetos arquitetônicos e de suas construções. É como se a Arquitetura se encerrasse em sua materialidade. Para desfazer esse equívoco, bastaria mencionar que os arquitetos são contratados e que os contratantes demandam certas coisas que devem constar no projeto e na construção. São demandas do tipo: *quero uma varanda nessa posição*, ou *quero que o prédio seja revestido de vidro, tal qual a sede do meu concorrente*. Admitindo isso, revela-se que a ideia que resulta no objeto construído foi gestada antes e, muitas vezes, à revelia, do dito arquiteto-autor. Nesse momento alguém poderia ponderar: *ah, mas a genialidade autoral está justamente em dar uma resposta original - um toque especial, digamos - para a demanda que o cliente fez.* Tudo bem, poderíamos fazer essa ponderação, mas seria preciso admitir junto com isso que a totalidade da ideia não pertence ao arquiteto: a ele caberia somente uma parte da resposta arquitetônica, por exemplo, uma parte estética ou funcional. Para avançar nesta questão é preciso recorrer aos questionamentos que Michel Foucault (1969) faz em relação ao que, de fato, seria uma "obra autoral" (ver seção 3.3, p. 58, sobre as questões filosóficas).

Na outra ponta, os críticos terminam os livros sem contar como se deram os usos e as modificações espaciais ao longo do tempo, o que se configura como uma contribuição *projetual extemporânea*. Tais modificações pelo uso implicam em uma *quebra* da autoria purista, tanto do ponto de vista das leis autorais quanto na perspectiva de relativização autoral que debatemos na tese, sobretudo quanto à noção do *General Intellect* (ver seção 3.4.8, p. 107) como uma colaboração difusa, dado pelo conhecimento público e apropriável pela coletividade.

Raríssimas são as arquiteturas pensadas *de fio a pavio* por um arquiteto, bem como raríssimas são as obras mantidas originais ao longo do tempo. A Arquitetura não começa com o desenho do arquiteto e não termina com a última limpeza da obra e com a entrega das chaves. Abordamos essa temática também na seção 4.3.3, p. 187, sobre a complexidade projetual.

3.4.2 Sobre o papel da *crítica*

O exercício da crítica especializada, conforme apontamos em Barthes (2004), assume duplo papel com a *interpretação da obra* e com a *valorização do autor* a partir do juízo que ele emite em meios de comunicação, como revistas e sites. Os críticos têm certo poder de influência na

valorização e na desvalorização de determinadas mercadorias culturais, inclusive a Arquitetura. Também explicam as obras a partir da biografia pessoais do indivíduo-autor.

> *Dar ao texto um Autor é impor-lhe um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto é "explicado", o crítico venceu; não há, pois, nada de espantoso no facto de, historicamente, o reino do Autor ter sido também o do Crítico, nem no da crítica (ainda que nova) ser hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor (BARTHES, 2004, p. 63).*

Essa prática gera curiosidade e se desdobra em consumo no mercado, de modo que os autores podem se aproveitar economicamente disso. O resultado é o desenvolvimento de um tipo de consumo específico, no qual a indivíduo-autor passa a ser, ele mesmo, uma marca de desejo no mercado. O fenômeno de transformação dos *autores* em *marca de consumo* (como grifes de luxo) – que pode ser observado empiricamente – foi registrado pelo arquiteto Pedro Fiori (2010a, p. 12), em sua tese, ao apontar que "não apenas a arquitetura serve às marcas [desenvolvendo seus projetos luxuosos], como os arquitetos viram marcas e emprestam seu nome aos produtos de grandes escritórios [...]". Cria-se, então, uma relação mercadológica de simbiose. É o caso da relação Rem Koolhaas (1944~) com a marca PRADA.

> *Um arquiteto não é nada sem alguém que quer alguma coisa, e que faz da arquitetura uma profissão estranha, porque somos essencialmente passivos até que alguém mobiliza nossos talentos. Isto foi o que aconteceu neste caso com os fundadores da Prada. Após 15 anos de colaboração, Prada está muito confiante no nosso trabalho, por isso, não temos que superar o ceticismo típico que existe entre os clientes e arquitetos de primeira viagem. Temos que superar outras formas de ceticismo, mas não está. Através da Prada, estávamos em estreito diálogo com a cultura italiana, tradições e obsessões, e isso permitiu um profundo envolvimento entre nossas culturas (Rem Koolhaas, 2015)*[65].

Os críticos de si mesmos – auto evidenciação para um mercado saturado

É importante abordar uma prática que vem se revelado importante para uma parcela dos arquitetos que tentam 'sobrevivência' no mercado de projetos, sobretudo os que atuam como

[65] Entrevista de Rem Koolhaas, por Catherine Shaw, 2015. Disponível em ArchDaily, endereço: bit.ly/3ljQLvr (09/2021).

profissionais liberais[66]. Trata-se da necessidade de divulgação (com um viés de autoafirmação e autovalorização) nas mídias digitais e redes sociais. Nesse sentido, proliferam os perfis com a temática arquitetural em redes como *YouTube* e *Instagram*. Neles, os arquitetos apresentam (ou *postam*, no termo mais comum) seus projetos, construídos ou não, funcionando como um *portfólio digital*, com atualizações diárias que, muitas vezes, se misturam com as vidas pessoais deles próprios. Fazendo lembrar o "papel da crítica" valorativa, conforme Barthes, ao criarem o interesse para as suas próprias vidas pessoais. Tudo isso se converte em entretenimento, já que o caráter "ser um entretenimento" ou "ser informativo" é importante para atrair o público.

- Self-made architect: caso Patrícia - DOMA Arquitetura

Como exemplo, destacamos o maior canal de vídeos de arquitetura no *YouTube*, atualmente com mais de 1 milhão de inscritos, chamado *Doma Arquitetura*[67], conduzido pela arquiteta Patrícia Pomerantzeff (destaca-se também o perfil do *Instagram*, hoje com quase 800 mil inscritos). No canal, a arquiteta apresenta seus projetos e construções, ressaltando suas melhores ideias para solução das questões demandadas pelos clientes. O canal foi criado em 2017 e a própria arquiteta conta sobre o salto quantitativo de clientes de seu escritório desde então, alavancado pelo crescimento do canal de vídeos. Ela também deixa claro como é a única encarregada pelas gravações dos vídeos e pela concepção dos projetos. Algumas vezes menciona que conta com uma equipe no escritório para o desenvolvimento de projetos. Seu canal de vídeos é acompanhado por arquitetos e não-arquitetos, como a própria apresentadora conta a partir das informações fornecidas pela plataforma digital e pelos feedbacks que recebe dos inscritos. Alguns dos vídeos produzidos tratam de sua vida particular, como pode ser observado pelos títulos: *"escritório do maridão"; "mudei minha cozinha de novo?"; "minha nova cozinha linda"; "antes e depois da minha varanda"; "tour na minha casa"; "meu novo hall"; "reforma do escritório Doma"; "meu quarto novo"*, entre outros. Segundo uma pesquisa[68] de 2022, os profissionais liberais têm sido pressionados – especialmente em decorrência da Pandemia do Coronavírus – a promover suas redes sociais, e suas vidas pessoais por meio delas, para garantirem espaços no "mundo dos negócios" (ZANATTA, 2022). A ideia básica, que trabalha

[66] Os arquitetos fazem parte do grupo dos profissionais liberais. Tal grupo fica permitido de exercer suas atividades de forma autônoma, dada a comunhão de dois fatores: o tipo de conhecimentos técnicos adquiridos durante sua formação universitária e as legislações de regulamentação profissional outorgadas pelo Estado. Há uma tendência de potencialização dos trabalhos desses profissionais no mercado contemporâneo (neoliberal e financeirizado) que individualiza o trabalho de modo assustador.

[67] Endereço do canal na internet: youtube.com/c/DomaArquitetura/featured (06/2021).

[68] Pesquisa: Maturidade do Marketing Digital e Vendas do Brasil de 2021, 94% das empresas adotam o marketing digital como estratégia de crescimento, sendo que mais de 70% da população brasileira estão nas redes sociais e ficam aproximadamente quatro horas por dia conectados (ZANATTA, 2022, n.p.).

com um medo subjetivo, fica sintetizada da seguinte maneira "se a pessoa não quer se expor, tudo bem. Mas vai perder um pouco de popularidade e de mercado. Será que essas pessoas que não aderirem [à exposição] não vão ficar para trás num futuro próximo?" (*Id*, 2022, n.p.).

A apresentação do canal *Doma Arquitetura*, conforme transcrito a seguir, diz muito sobre o que debatemos até aqui a respeito de: (1) a convergência da profissão com a biografia do autor; (2) a transformação da Arquitetura em entretenimento; (3) a necessidade econômica da divulgação do trabalho autoral; (4) o atual perfil dos trabalhadores, empurrados para serem os chamados indivíduos-empresas.

> *Meu nome é Patrícia, sou Arquiteta, Artista Plástica, Casada e Mãe de 2! Como conciliar trabalho e filhos vivendo em SP?! Nada fácil... cada dia um novo desafio! A ideia é passar algumas dicas de Arquitetura e Decoração enquanto visito minhas obras. Pra mim as crianças nunca foram desculpa pra eu não conseguir fazer minhas coisas, pelo contrário! Sempre foram a razão pra eu conseguir alcançar meus objetivos. As viagens pelo mundo todo, junto com eles, está (sic) no Top 10 dessa minha lista de desejos!*[69]

O viés de incorporar entretenimento ao modo de veicular e divulgar parte do trabalho dos arquitetos também ocorre em programas de televisão (figura 12). Mas, diferentemente do que ocorre no exemplo da DOMA Arquitetura, em que há o engajamento individual na produção, os shows televisivos são produzidos industrialmente.

Figura 12. Alguns dos programas de TV sobre arquitetura



Fonte: pequena parte do resultado de pesquisa em Google, termo buscado “programas de tv sobre arquitetura” (06/2021)

O que queremos destacar – além dos aspectos do *entretenimento* e do *papel da crítica* –, é que as redes sociais deslocaram o poder de divulgação, pulverizando essa capacidade aos diversos indivíduos no mesmo sentido que o neoliberalismo criou a noção do empresário de si mesmo, o *self-made man*, como veremos mais adiante.

[69] Fonte: apresentação do canal *Doma Arquitetura* no *YouTube*: youtube.com/c/DomaArquitetura/about (06/2021).

- Apelo visual e impacto – a possibilidade de produzir super imagens individualmente

O apelo visual, com imagens bonitas e impactantes, está na essência das plataformas digitais. Este caráter é muito usado em relação à apresentação de projetos, e não pode deixar de ser mencionado como um importante fator no quadro que estamos estudando. A facilitação para produzir imagens *fotorealísticas*, a partir de certa ampliação do acesso à *softwares* específicos e *hardwares* poderosos pelos profissionais, serve para chamar a atenção dos usuários das mídias, e vai ao encontro daquela pulverização da capacidade de divulgação individual.

Guy Debord (1997, p. 28) aponta para o papel e para a força que as imagens exercem no contexto do mercado capitalista, sobretudo para o desenvolvimento do chamado "fetichismo da mercadoria"[70]. Walter Benjamim também havia apontado para as práticas de estetização como política (analisando os Estados totalitários do século XX), argumento que Debord amplia e redireciona para as práticas no mercado capitalista (FIORI, 2010a, pp. 89–90).

Analisando algumas centenas os perfis de arquitetos nas plataformas digitais, a partir de buscas e sugestões randômicas[71], como em: sites, *Instagram* e *YouTube*, entre 2020 e 2021; observamos que a maior parte se reafirma como autores de projetos especiais e criadores de arquiteturas com designs sofisticados. Fato que se mostra problemático, na medida em que o mercado brasileiro não absorve todos os profissionais com este perfil, que poderiam ser chamados de: *arquitetos da elite*. Sabendo que o Brasil conta com um déficit habitacional significativo, de cerca de 6 milhões de unidade, com tendências de aumento conforme dados recentes (MDR, 2021), os profissionais arquitetos poderiam ser melhor aproveitados – ao nosso ver – para criação de habitações de interesse social, especialmente com projetos mais qualificados do que os produzidos em massa atualmente com o chamado *Minha casa minha vida* e o antigo BNH - Banco Nacional de Habitação. A respeito da necessidade de políticas para o campo arquitetônico, Lawson (2011, p. 38) comenta que as políticas neoliberais têm arrasado, em muitos países, os serviços profissionais do setor público, transformando-os em sistemas protecionistas, em vez de desenvolver e proteger o bem público.

O quadro descrito mostra a forte *necessidade concorrencial* no setor de projetos. Coisa que, por si mesma, funciona como forte entrave para colaborações projetuais. O modelo de trabalho

[70] Conceito marxista no qual a mercadoria (objeto inanimado) adquiriria poder sobre as pessoas (sujeitos), de modo a reificar o indivíduo. Seria, portanto, uma versão da lógica natural da relação. Tratar-se-ia de um fenômeno basicamente psicológico, que, de certa maneira, atuaria no desejo das pessoas sobre as mercadorias (FERREIRA, 2010; HOUAISS, 2009).

[71] Aceitando as sugestões de perfis e conteúdo a partir dos critérios algorítmicos das plataformas digitais ou também inserindo ativamente novos termos busca como "arquitetura", "arquitetura mundial", "arquitetura brasileira", "arquitetos brasileiros" etc.

tradicional, centrado no *autor autônomo e sofisticado*, é um grande problema, pois se apoia na ideia de servir a uma pequena elite que não consegue absorver todos os profissionais de igual maneira (impulsionando o fenômeno concorrencial). Este problema foi quantificado em 2015, de modo que já sabemos que apenas 7% daqueles que já realizaram reformas e construções no Brasil contrataram arquitetos. A principal razão apontada para a não contratação é de ordem financeira (DATAFOLHA, 2015). Outro aspecto que deve ser considerado é a concentração de profissionais nas regiões e cidade mais ricas do Brasil, pois 77% dos quase 100 mil arquitetos estão localizados nas regiões sul e sudeste (CAU, 2015, p. 4).

O modelo tradicionalista é contraproducente e fere os interesses dos próprios arquitetos que poderiam atuar em outros nichos, nos provimentos e nas melhorias das habitações sociais, por exemplo, mas para isso seriam necessárias políticas para incentivos de atuação em setores específicos e populares, além da pulverização de profissionais nas demais regiões do país[72].

3.4.3 Sobre o hiperindividualismo

> *A cultura contemporânea do apartamento, em conjunto com os aparatos egotécnicos, apoia o 'individualismo hedonista intramundano'. Trata-se de efetivar um ciclo diário de autocuidado, que desenvolve o indivíduo como aquele que 'se qualifica como criador e que reclama os direitos de autor de sua própria imagem' (SLOTERDIJK apud GHIRALDELLI JR, 2017, p. 153).*

Hiperindividualismo neoliberal

Montaner (2011, p. 46) destaca que a classe profissional arquitetônica surgiu e se desenvolveu historicamente em meio ao pensamento liberal, chegando ao atual neoliberalismo. Envolveu-se profundamente com a sociedade consumista, de modo que ficaram suscetíveis às demandas imediatas destes novos tempos, que desaguaram em exageros e excessos projetuais. A concretização dos arquitetos como uma elite exclusivista e respeitada pela alta sociedade tem raízes desde o século XIX, com a criação da primeira *organização de profissional de arquitetos* na Inglaterra através da Carta Real de 1837 (LAWSON, 2011, p. 33).

Michel Foucault (2008) indica que o atual *capitalismo financeiro*[73] tomou feições neoliberais tão extremas que a ideologia predominante passou a definir que cada indivíduo deve ser o

[72] Um problema semelhante, relativo à concentração de médicos nas cidades e regiões mais prósperas do país, foi observado e precisou ser sanado, culminando no programa "Mais Médicos" do Governo Federal em 2013.

[73] Termo do *capitalismo contemporâneo*, desenvolvido a partir da década de 1970, que se relaciona com o fim do lastro em ouro para o dólar americano e o novo sistema de câmbio internacional, ligado às entidades financeiras (HARVEY, 2008, p. 67).

empresário de si mesmo. Isso se revela claramente no mercado da Arquitetura, tradicionalmente centrado no indivíduo (autônomos ou em pequenos ateliês).

> *O homo economicus é um empresário, e um empresário de si mesmo. Essa coisa e tão verdadeira que, praticamente, o objeto de todas as análises que fazem os neoliberais será substituir, a cada instante, o homo oeconomicus parceiro da troca por um homo oeconomicus empresário de si mesmo, sendo ele próprio seu capital, sendo para si mesmo seu produtor, sendo para si mesmo a fonte de [sua] renda (FOUCAULT, 2008, p. 311).*

Os *trabalhadores* tradicionalmente denominados como *empregados*, agora são chamados nos meios empresariais de *parceiros*, ofuscando as relações das classes sociais. Os escritórios de Arquitetura têm adotado cada vez mais o sistema de *pejotização*[74] nas contratações de seus *parceiros* – que é a concretização do que o filósofo definiu como *empresários de si mesmo*. Na atual realidade profissional, o que se observa é uma paulatina precarização do trabalho. A relação de trabalho tradicional do capitalismo clássico, dividido em duas classes básicas, proletariado e burguesia, nesta conjuntura não desaparece, mas fica opaca. O termo *uberização*[75] tem sido bastante usado e ajuda a entender estes atuais problemas trabalhistas.

A precarização do trabalho, com a redução de direitos e associada à escassez do emprego[76] é um fator nacional que reforça a condição descrita antes a respeito da brutal necessidade que os atuais profissionais têm de 'sobreviver' e 'concorrer' no mercado de projetos. Tal fator ainda é responsável por grande sofrimento individual e subjetivo, conforme aponta o psicanalista Christian Dunker, que acrescenta sobre o capitalismo contemporâneo:

> *Se* ***o neoliberalismo se caracteriza por uma política ostensiva e calculada de administração de mais sofrimento psíquico para extração de mais produtividade e desempenho****, a crise do neoliberalismo e suas correções sintomáticas dão um passo adiante nos termos dessa equação e*

[74] O termo *pejotização* surge da denominação *(PJ) pessoa jurídica* é utilizado para descrever o modo de contratação de trabalhadores por meio da criação de "empresas" individuais. A relação passa a ser entre empresas ao invés do contrato de trabalho entre a empresa e seus empregados.

[75] Termo criado em referência ao aplicativo/plataforma UBER (de transporte individual). Ressalta-se que as tecnologias digitais têm tido protagonismo no mundo do trabalho, assim como foi comentado em relação aos portifólios digitais. Nesse caso a força de trabalho individual fica encarregada de todos os encargos envolvidos na sustentação do trabalho, o que no formato anterior seria obrigação da empresa institucionalizada.

[76] O desemprego no Brasil (2021) ultrapassa 14% - número que fica maior ao contarmos os desalentados (os que pararam de buscar emprego) -, conforme dados do IBGE. Fonte: bit.ly/3amiQw0 (04/2021). Também conforme: Dowbor (2020, p. 69).

> *assumem a verdade desse discurso:* ***os mais fracos devem perecer, os mais fortes têm ainda mais direitos*** *(DUNKER, 2022, n.p., grifos nossos).*

Sobre a cultura do self-made man e do individualismo

- Uma ideologia que não serve aos trabalhadores do Brasil

A ideologia do *homem feito por si mesmo* se refere à uma suposta condição inata dos indivíduos de conquistarem o sucesso a partir de suas próprias forças, independentemente das adversidades externas. O termo *self-made man* foi cunhado em 1832 por Henry Clay (1777-1852), advogado e senador estadunidense, e se relaciona com a formação social protestante do país. Max Weber, em *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*, destaca que:

> *Deus ajuda a quem se ajuda, por conseguinte o calvinista, como de vez em quando também se diz, "cria" ele mesmo sua bem-aventurança eterna – em rigor o correto seria dizer: a certeza dela –, mas esse "criar" não pode consistir, como no catolicismo, num acumular progressivo de obras meritórias isoladas, mas sim numa auto-inspeção sistemática que a cada instante enfrenta a alternativa: eleito ou condenado? (WEBER, 2004, p. 105)*

A ideia do *self-made man*, essencialmente estadunidense, tem sido difundida pelos textos e livros de autoajuda que são extremamente populares na atual cultura de massa. Por conta disso, a ideia tem sido absorvida como verdade pura por setores brasileiros como meio de conquistar o sucesso, mas que não se concretizam necessariamente (RÜDIGER, 2010, p. 77).

No contexto brasileiro podemos tomar a noção do *self-made man* como ideológico em sentido de falsa consciência, pois não é fato que as pessoas tenham igual possibilidade de ascensão social e profissional. Em realidade, a população nacional não depende apenas de sua força e de sua vontade, precisam também de políticas específicas. As realidades americana e brasileira para o trabalho e para a ascensão são distintas e possuem explicações históricas (como a apontada em Weber) e contemporâneas. A seguir tomaremos um exemplo contemporâneo.

Para comentar a diferença dos contextos entre esses dois países, abordaremos um simples exemplo a partir de Dowbor (2020): os Estados Unidos contam com centenas de bancos que financiam empreendimentos de toda ordem, o que é um atalho para a iniciativa individual; por outro lado, no Brasil há um oligopólio de bancos, aliado a prática de juros altos e/ou desregulamentados[77], que tornam quase impossível os empreendimentos. Conforme o

[77] A desregulamentação financeira a partir da eliminação do Artigo 192 da Constituição de 1988, cf. Dowbor (2020, p. 55).

economista Dowbor (2020, p. 56), "ninguém em sã consciência imagina que seja possível desenvolver atividades produtivas (criar uma empresa, enfrentar o tempo de entrada no mercado e de equilíbrio de contas) pagando esse nível de juros". Ainda afirma que, no Brasil, o investimento privado e a produção são diretamente atingidos por essa confusão financeira.

Contraditoriamente, o senso comum destaca um suposto *espírito empreendedor* dos brasileiros, que nada tem a ver com a realidade vivenciada por aqueles que precisam caminhar por esta via. Talvez esse tal *espírito empreendedor* reflita mais as precárias condições de vida em geral, as quais os brasileiros precisam *se virar para sobreviver*, como costuma-se dizer. Muitos arquitetos também *precisam se virar para trabalhar*, apesar de manterem uma ligação ideológica e servil com setores da elite, o que pressuporia uma condição mais confortável. Para expor o problema da pulverização ideológica do *self-made man*, que não encontra amparo em todas as partes do Mundo, em especial na América Latina, uma tirinha da personagem Mafalda, do argentino Quino (figura 13), apresenta uma crítica sobre as condições e barreiras ao sucesso.

Figura 13. Tirinha: Mafalda e o *self-made man* (Quino)



Fonte: quino.com.ar e reproduzido em Oliveira (2010, p. 141)

- *O esvaziamento do indivíduo*

Lipovetsky (1989, p. 48)também aponta para os livros de autoajuda (que são *best-sellers*) como um problema, pois nestes o narcisismo é induzido, tornando-se um tema central e contaminando a todos com uma ideia pouco interessante para os sujeitos em coletividade.

No contexto da contemporaneidade, dentro do debate sobre o pós-modernismo, Lipovetsky (1989) ainda afirma que estamos vivendo um *"hiperindividualismo"*, dentro do que define, ironicamente, como uma *"era do vazio"*. O esvaziamento seria do próprio indivíduo que, ao voltar-se demasiadamente para si mesmo – neste movimento individualista – nada encontra. O vazio gera a despolitização e se desdobra no preenchimento com o consumismo.

O *self-made man* engrossa o caldo de cultura que culmina na supervalorização autoral como meio de salvação de parcela dos arquitetos no mercado de trabalho, no contexto do *salve-se quem puder*. Na próxima seção, em uma continuação do debate sobre o indivíduo, destacamos

o uso da imagem do próprio arquiteto-autor, de sua assinatura ou de sua marca identificadora específica como elemento de afirmação subjetiva e mercadológica.

3.4.4 Sobre a marca autoral: um ferrete na obra

A marca do autor e o desinteresse

Michel Foucault (2009), ao recompor a história da criação do *autor*, destaca a importância da utilização do "sinal do autor" na consolidação desta nova categoria. O sinal mais recorrente é a assinatura ou rubrica, podendo ser também um sinal gráfico específico ou o retrato do autor, como é recorrentemente encontrado em contracapas de livros. Roger Chartier, ao abordar a palestra de Foucault, resume essa história da seguinte maneira:

> *[...] há ainda a presença do nome próprio [...] que remeta a um indivíduo singular, de modo muito mais frequente no mundo do impresso que no mundo do manuscrito, sob todas as formas possíveis desta presença, como na página de rosto ou no colofão,* ***sob a forma do nome completo ou sob a forma de um emblema ou de um símbolo imediatamente identificável****; há, por fim, e sobretudo no livro impresso,* ***o aumento da presença do autor caracterizado por seu retrato****, ou seja, dá-se a substituição de uma cena tradicional, a da dedicatória – na qual o autor era retratado ajoelhado entregando ao Príncipe a obra que escreveu, traduziu, compilou – prelo retrato do autor [...] (CHARTIER, 2014, pp. 56–57, grifo nosso).*

É preciso notar que os conteúdos que entendemos como *obras autorais* pertenciam aos Príncipes, e não aos criadores, como fica claro no trecho: "o autor era retratado ajoelhado entregando ao Príncipe a obra que escreveu, traduziu, compilou". O modelo de representação do *autor submisso* – e *sem interesse* subjetiva pela obra, como as que temos atualmente – era uma validação aristocrática, e estava relacionada com a necessidade de

> *apresentação de si como* ***um autor desinteressado****, que não mantém relação de propriedade com seus enunciados – condição que era necessária para que a palavra do grande ou do Príncipe fosse tomada como verdadeira – será aquela no interior da qual se molda a autoria, no sentido duplo da palavra, tanto como autor quanto como autoridade do erudito, do sábio, distante das práticas mercenárias do comércio de textos (CHARTIER, 2014, pp. 52–53, grifo nosso).*

A *marca do autor* é o modo claro e permanente de tentar manter o elo entre a *obra* e o *indivíduo*. Sendo assim, existiria uma marca mais individualizada e reconhecível que os *próprios rostos* dos indivíduos criadores? Parece não haver outra mais eficiente que um retrato.

O retrato do autor – da 'estética do desinteresse' ao reforço à presença do indivíduo

> *A coragem de interpretar é essencial. Mas quem são nossos leitores? Quase exclusivamente arquitetos. A publicação é uma autorrepresentação do arquiteto que deve ser visto em um mundo real e como um produto de mercado. Uma publicação deve ser um sensor do presente (ROBERT apud PODESTÁ, 2008, n.p.).*[78]

Partindo desta questão, sobre a *marca do autor*, refletimos sobre como tem se dado a tentativa de formar o elo do arquiteto em relação à própria obra e perante a coletividade. Seria por meio da assinatura, da marca[79] ou de outra representação? E, qual seria a importância disto?

Um fator nos pareceu ser o mais relevante na esfera culturalista discutida nesse trabalho, qual seja: *o retrato que mostra os rostos dos autores*. A relevância se dá justamente porque percebemos que os rostos dos arquitetos são bastante explorados, mais que qualquer outra marca, tornando-se uma presença importante em nosso campo.

Frente a isso nos ocorreu uma pergunta: como os arquitetos querem ser retratados? Porém, essa pergunta pareceu-nos praticamente impossível de ser respondida. Então, nos ocorreu uma segunda, que seria: como os arquitetos têm se deixado retratar? Essa sim, nos pareceu plausível e nos permite um campo de análise. Outra questão, que subjaz a presente seção e se liga ao conjunto de fatores que chamamos de *Cultura da Autoria*, seria: em função de que tais fotos são divulgadas e exploradas com tanta recorrência? Seria para autopromoção? Nesse caso, acreditamos ser óbvio que essa prática age no sentido do fomento autoral, sem que nada diga respeito à qualidade dos espaços projetados por tais autores.

Há uma estética específica e recorrente nos retratos dos arquitetos-autores. Tais imagens podem ser encontradas em *releases* de projetos de revistas especializadas, nas etiquetas em mostras de Arquitetura, nos livros arquitetônicos, entre outros. Normalmente, elas são feitas em modo PB (preto e branco), os arquitetos geralmente usam roupas pretas (ou outra cor neutra e sem detalhes), os braços estão travados (cruzados ou colados ao corpo), as mãos podem ter algum movimento sutil (eventualmente próximo ao rosto, como em um estado reflexivo), o rosto tem um leve sorriso ou um semblante introspectivo, nada extravagante. Quando se trata de um pequeno ateliê ou um coletivo, o esquema estético segue o mesmo

[78] Jean-Paul Robert, *L'Architecture D'aujourd'hui*. Lido em: Blog Sylvio de Podestá (2008), endereço: bit.ly/3aihVws (04/2021).

[79] Logicamente podemos nos lembrar das placas de obras ou as plaquetas com o nome dos arquitetos que são instaladas em alguns edifícios, mas elas não são as 'assinaturas' que aparecem para o grande público e que 'enchem de orgulho os autores'.

clichê, com os integrantes perfilados, com uma postura semelhante às descritas anteriormente ou montam uma cena em que cada um interage pelo olhar com os demais ou com o entorno.

Figura 14. Contracapas com retratos dos 16 arquitetos



Fonte: compilado pelo pesquisador partir *Coleção Folha Grandes Arquitetos*, editora: *Folha de S. Paulo*, 2011

A estética dessas fotos é trabalhada em uma linguagem pretensamente neutra, parecem tentar opacar o que revelam, nesse caso, o autor. Seria algo como um exercício de *mostrar sem mostrar*, isto é, elas querem transmitir um certo *desinteresse*. Podemos chamá-la de *estética do desinteresse*.

Uma pesquisa por imagens no *Google* demonstra como essa estética é popular. O melhor termo de busca para se verificar isso é: *foto de arquitetos*[80]. Em outro exemplo, nos recordamos de uma coletânea de 18 tomos do tipo 'os grandes arquitetos de todos os tempos' que foi publicada pela *Editora Folha de S. Paulo* em 2011. Em toda a área das contracapas dos volumes encontram-se os retratos dos arquitetos na *estética do desinteresse*, que curiosamente contrasta com as capas

[80] Fizemos uma breve análise do resultado para o termo "foto de arquitetos" com as 100 primeiras imagens, observamos o seguinte: 53% (fotos de autores em PB); 18% (fotos de autores, porém diferente do tipo anterior); 29% (imagens que não tinham a ver com o assunto, desconsideradas). Se selecionarmos somente as fotos de autores, temos: 75% (fotos de autores em PB com a "estética do desinteresse"); 25% (fotos de autores, mas diferente do grupo anterior).

que são coloridas e extravagantes, mostrando obras icônicas de cada um dos autores. Na figura anterior, compilamos as 18 contracapas[81] que seguem a estética descrita.

Vilém Flusser (2009, p. 37) defende que a fotografia em PB pode ser uma opção estética deliberada do fotógrafo para *exprimir não o real, mas algo do âmbito do conceito artístico*. Nesse caso, as fotografias em cores, que se popularizaram a partir da década de 1970, não são as escolhidas pelo fotógrafo (e/ou pelo fotografado). Assim, conforme Flusser:

> *As fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos (FLUSSER, 2009, p. 38).*

Tomando a *estética do desinteresse* como um exercício de *mostrar sem mostrar*, podemos recorrer ao conceito de "valor de culto" desenvolvido por Walter Benjamin. O *valor de culto* está ligado aos itens, obras ou objetos *únicos* e *especiais*, que são de difícil acesso (por isso ocultos), que são adoradas (por isso cultuadas) e que possuem uma *aura*, conforme afirma o filósofo. Benjamin analisa que o *valor de culto* vem se desfazendo a partir das técnicas que ampliam a exposição da arte, como o cinema e a fotografia. Para ele, os retratos dos rostos ainda ocupam uma última trincheira na manutenção desse *valor de culto*. Em suas palavras: "não é, de modo nenhum, por acaso que o retrato ocupa um lugar central nos primórdios da fotografia. No culto da recordação dos entes queridos, ausentes ou mortos, o valor de culto da imagem tem o seu último refúgio" (BENJAMIN, 1955, n.p.). De modo que a ausência natural do arquiteto é *sanada* pela fotografia sempre divulgada nos meios arquitetônicos. A opção da foto PB, que opaca o autor e é discreta, reforça o potencial de *culto*, no contexto da explicação de Benjamin.

Por outro lado, a noção de "valor de exposição", que também aparece em Benjamin, é retomada por Byung-Chul Han (2017a, p. 27) e parece ser útil para analisar o modo como as obras arquitetônicas são registradas. Para Han, o *valor de exposição* é decorrente da total *transparência* que caracteriza a sociedade atual, tudo é exposto e não há mais sigilo ou grande privacidade. Para ele estamos na "sociedade da transparência", em que tudo é convertido em mercadoria em uma vitrine, e como tal precisam ser superexpostas, ficando submetida ao

[81] Direita para esquerda de cima para baixo: Rafael Moneo (1937~), Alvaro Siza (1933~), Mies Van der Rohe (1886-1969), Zaha Hadid (1950-2016), Dominique Perrault (1953~), Antoni Gaudí (1852-1926), Le Corbusier (1887-1965), Steven Holl (1947~), Tadao Ando (1941~), Jean Nouvel (1945~), David Chipperfield (1953~), Frank Lloyd Wright (1867-1959), Norman Foster (1935), Santiago Calatrava (1951~), Kengo Kuma (1954~), Alvar Aalto (1898-1976), Renzo Piano (1937~), Oscar Niemeyer (1907-2012).

fenômeno do fetichismo da mercadoria. Debord (1997, p. 13) alertou, na década de 1960, para uma questão semelhante, ao afirmar que o culto às imagens chegava a tal ponto que as pessoas começavam a transferir a interpretação da realidade para as representações, as aparências.

Pela visão de Vilém Flusser, as fotos discutidas podem exprimir o *não real*; pela visão de Walter Benjamin, pode haver nelas um *valor de culto*. Na prática, o amplo uso da *estética do desinteresse* pode ser decorrente de uma tradição pouco refletida. De toda sorte, ela é aplicada no sentido de ofuscar uma possível centralidade do autor. Assim, estamos diante de uma contradição do *mostrar sem mostrar*: usar o rosto (o elemento que melhor mostra a individualização) de forma a (tentar) não destacar o arquiteto. Os sinais que os arquitetos-autores precisam infligir em suas obras funcionam como um ferrete aplicado pelos donos em suas criações e mercadorias.

Sem considerar os aspectos sobre as veleidades pessoais, notamos que há um imperativo mercadológico objetivo que empurra os arquitetos a se exibirem, da mesma maneira que uma mercadoria em uma vitrine. Os autores não podem ficar apagados por uma razão simples: *eles precisam ser elegíveis para um próximo projeto*. Eles são, sob esse ponto de vista, a própria mercadoria e eles precisam ser escolhidos.

3.4.5 Sobre as obras extraordinárias

Uma questão importante para a presente discussão, que inclusive está na formulação da nossa hipótese, diz respeito à aparência dos edifícios, que também costuma ser identificada como o *design do edifício*. Por que isso é importante? Porque a expressão autoral tem passado pela aparência dos edifícios, cada vez mais sofisticados, sobretudo a partir da década de 1970[82]. Nesse sentido, a *originalidade* se tornou imperativa, de modo que muitos arquitetos se obrigam a desviar a natureza de suas habilidades, que poderiam ser dedicadas às muitas atividades arquitetônicas, para buscar uma originalidade a qualquer custo (LAWSON, 2011, p. 217).

A noção de design tem estreita relação com o capitalismo industrial e com o crescente consumo de mercadorias. Surgiu como uma disciplina entre os séculos XVIII e XIX com o propósito de 'pôr ordem na bagunça do mundo industrial' em função do aumento exponencial da oferta de bens de consumo, combinado com a necessária queda dos custos de produção. Foi por essa condição produtiva que pela primeira vez na história da humanidade tantas pessoas tiverem

[82] A década 1970 é adotada por diversos autores para marcar o início do "capitalismo financeiro". Esta nova fase tem a ver com a passagem das relações industriais (materiais) para a hegemonia das transações financeiras (imaterial). No sistema financeiro é importante aparecer – pela propaganda e pelo marketing – para que se gere renda nas ações financeiras. Em meio a atual realidade, "surgem novas paisagens urbanas, figurações surpreendentes produzidas por uma arquitetura de ponta, aquela que explora os limites da técnica e dos materiais, quase sem restrições, inclusive orçamentárias" (FIORI, 2010b).

a oportunidade de comprar tanto (CARDOSO, 2011, n.p.). De modo que foi necessário um planejamento específico, a partir de projetos de produtos, para que a produção fosse o mais eficiente e rentável possível. Mais tarde, no decorrer do século XX, os designers passaram e desenvolver peças (e mercadorias) cada vez mais bonitas e atraentes ao consumo.

Agregando valor? Uma noção de como a 'assinatura' funciona no mercado de consumo

A partir do século XX o design tomou uma feição específica, centrada na aparência dos objetos que, aliada ao marketing e à propaganda, buscou como resultado o maior consumo possível, tornando-se um valor em si mesmo. A noção que explica, de modo simplificado, essa ideia, é a de *agregação de valor*. Assim, podemos encontrar um objeto de utilidade como uma *cadeira*, ou uma *cadeira design*, que se diferencia da primeira pela *assinatura* de um designer famoso, sendo mais cara porque teria *mais valor agregado*. A cadeira *Zig Zag* (figura 15), por exemplo, é assinada pelo holandês Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964), membro do movimento *De Stijl*.

A dinâmica de valorizar um projeto a partir de uma assinatura famosa tem a capacidade de transformar um *objeto de utilidade* em uma *obra extraordinária*, no termo de David Harvey (2005) ao explicar o fenômeno de variação de preços por meio do conceito da "renda monopolista", conforme veremos a seguir.

Figura 15. Cadeira comum *versus* uma cadeira design Zig Zag



Fonte: compilado pelo pesquisador a partir de *Google Imagens* - Imagens Commons (03/2021)

Valor do extraordinário

Os objetos de arte costumam ser admirados por serem *únicos* e *especiais* – Walter Benjamin atribuía uma *aura especial* a itens dessa categoria. A tela de Leonardo Da Vinci, a Monalisa, que

está exposta no *Museu do Louvre* em Paris, é protegida por um espesso vidro. As pessoas se acotovelam para observar, à distância, aquela pequena tela (figura 16).

Figura 16. Aglomeração na sala de exposição da Monalisa



Fonte: Blog Embarque na Viagem, disponível em: bit.ly/3BrZ8dV (09/2020)

Um item tão antigo, tão visitado e tão protegido desperta curiosidade nas pessoas, ao menos. Obviamente as pessoas reconhecem algumas "qualidades especiais"[83] nesse tipo de item (HARVEY, 2005, p. 223). As causas para o reconhecimento dessas qualidades podem ser diversas, tais como: o folclore sobre sua história e seu significado; o interesse sobre a obra e a vida do artista; o interesse pela técnica da execução; o efeito do marketing sobre a tela. Enfim, as razões são várias e subjetivas.

Em linhas gerais, podemos aproximar a lógica dos itens *únicos* e *especiais* – intuitivamente compreendida no exemplo anterior – à produção de alguns tipos de mercadorias que primam por um design *incrivelmente inovador*. Para exemplificar, voltemos às cadeiras. Consultando os preços de venda[84] (em números redondos) encontramos que a *cadeira simples* custa: R$350; e a *cadeira design modelo Zig Zag* custa: R$1.955. O que justifica a disparidade de seis vezes entre os preços de objetos (com mesma função e mesmo material) é exatamente a valorização a partir de uma suposta *agregação de valor* por um tipo de projeto de design exclusivo.

[83] David Harvey usa a expressão "qualidades especiais" para explicar sobre as "rendas monopolistas" das mercadorias circulantes, ou seja, aquelas que têm negociabilidade (diferentes de artes/itens não negociáveis).

[84] Consultado em 12/04/2021: cadeira simples (bit.ly/3BpxG0l) e cadeira *Zig Zag* (bit.ly/3aiEtgr).

A noção de "renda monopolista", desenvolvida por Harvey (2005), se aplica inicialmente aos espaços físicos que são, por si, únicos e exclusivos, e por isso especiais. Um terreno que possui muitas qualidades (como boa topografia e localização) será mais valorizado no mercado que outro terreno que não reúne bons atributos. Harvey amplia o entendimento da *renda monopolista* também para os objetos raros e de arte por meio da mesma lógica e explica que é "a singularidade do Picasso e do terreno que [...] formam a base para o preço monopolista" (HARVEY, 2005, p. 222). Em outras palavras:

> *a renda monopolista surge porque os atores sociais podem aumentar seu fluxo de renda por muito tempo, em virtude do controle exclusivo sobre algum item, direta ou indiretamente, comercializável, que é, em alguns aspectos crucial, único e irreplicável (HARVEY, 2005, p. 222).*

Um conceito semelhante, mais particular à Arquitetura, foi trabalhado por Pedro Fiori, que o denomina como a "renda da forma" uma convergência entre Arquitetura, Design e Marketing no contexto do capitalismo contemporâneo. A partir disso, o resultado na grande Arquitetura são as conhecidas obras extraordinárias dos arquitetos-autores famosos e paradigmáticos.

> *A arquitetura na era digital-financeira ampliou enormemente o repertório de formas, materiais e técnicas à sua disposição. O cubo modernista foi desmontado e em seu lugar uma profusão de volumes irregulares e de geometrias complexas ocupou a cena. As tecnologias digitais, de projeto e produção, os novos materiais e encomendas sempre mais ousadas permitiram a realização de obras inimagináveis há poucas décadas. Acelerando esse processo, a injeção de capitais e fundos públicos perseguindo ganhos especulativos decorrentes do efeito-atração promovido por esses edifícios – o que denominaremos renda da forma (FIORI, 2010b, p. 86).*

O modelo contemporâneo da *grande arquitetura* é marcado pelo que se chamou de *efeito Bilbao* em referência ao projeto de Frank Gehry de 1997, no qual cada cidade procura construir prédios, monumentos e áreas urbanas espetaculares com o objetivo de atrair novos fluxos de capital com turismo e novos negócios (FIORI, 2010a, p. 95). Em linhas gerais, isso significa que as arquiteturas extraordinárias têm sido usadas para valorizar as cidades e os bairros das metrópoles. No Brasil, um exemplo recente se deu no projeto de Santiago Calatrava (1951~) para o *Museu do Amanhã* (2015), que revitalizou (e encareceu) a zona portuária no Rio de Janeiro. Por sua vez, as arquiteturas cotidianas, espelhando-se neste paradigma e submetidos à necessidade mercadológica que exige uma valorização de seus produtos segue uma trajetória semelhante, buscando no design e na exclusividade maiores rentabilidades.

Fiori (2010a) estabelece uma diferença entre dois momentos na Arquitetura do século XX. O primeiro se relaciona ao movimento vanguardista do começo do século, definido por Fiori como "o período heroico da arquitetura moderna", pois defendia a ampliação do serviço da arquitetura à toda a população com a devida justiça e a boa funcionalidade. Essa atitude estava alinhada à lógica de ampliação de consumo da época. O segundo momento é oposto ao "período heroico" e aconteceu após a segunda metade do mesmo século. Nessa nova fase ocorreu uma prevalência das produções luxuosas, que pode ser exemplificada por meio da narrativa de Rem Koolhaas ao justificar seus projetos para as famosas boutiques da grife Prada. Segundo Koolhaas, ele pode fazer uma apologia ao luxo a partir de grandes áreas vazias nas lojas, sendo que para ele o "luxo é o próprio desperdício do espaço, é o espaço vazio, é também a forma única, é o fascínio pela raridade" (FIORI, 2010a, p. 213).

Sérgio Ferro aborda o problema do design espetacular e de suas repercussões construtivas na esteira de seu grande estudo sobre as relações nos canteiros de construções. Ferro também reconheceu que no atual momento do capitalismo houve uma transformação nas formas plásticas arquitetônicas citando o chamado *star system* – em suas palavras:

> *Bilbao é o novo paradigma – e Nouvel, Gehry, Eisenman, Venturi, Libeskind etc., os novos profetas. Assim como para o capital financeiro toda a especificidade da produção é secundária [...], para a arquitetura 'star' de hoje, o construtivo que se dane. Coluninhas tortas ou faltando, superfícies irregulares, muros como que caindo, fissuras opostas às regras da estática, tramas em pororoca, caixilhos que saem andando sozinhos, desmaterialização, 'high tech' [...] A moda é tudo o que nega a lógica construtiva: tudo que desconstrua [...] (FERRO, 2006, p. 302).*

Figura 17. Museu Guggenheim Bilbao (1997) de Frank Gehry



Fonte: compilado pelo pesquisador a partir de commons.wikimedia.org (09/2020)

Um suposto gênio extraordinário e a necessidade nossa de cada dia

O culto aos *autores* e ao *design especial* se potencializou na segunda metade do século XX, de modo que os arquitetos buscaram, em um só tempo se diferenciar uns dos outros (em disputas concorrenciais) e superar, cada vez mais, a originalidade projetual (design especial). A mística do *gênio criador* se converteu em grife (uma etiqueta) que é vinculada aos edifícios e é utilizada para sobrevalorizar os empreendimentos e as cidades que recebem tais criações. O atual capitalismo, marcado pela individualização extrema e pela exclusividade no consumo, precisa garantir o status e o alto padrão para consumidores – mesmo aqueles da classe média que acreditam ser parte de uma elite econômica (CHAUÍ, 2013, p. 22).

3.4.6 Sobre a (im)possibilidade das cópias arquitetônicas

A cópia é a mais sincera forma de elogio (ditado popular).

Necessidade de originalidade: debate ainda aberto

No Direito Brasileiro há duas correntes teóricas a respeito da exigência da 'originalidade' em projetos e construções. As correntes foram descritas por Flôres (2010, pp. 32–37) como: (1) a *corrente majoritária*, que defende que para haver direito autoral em um projeto/construção deve ficar clara a *originalidade*; (2) a *corrente minoritária*, que defende que é um pressuposto que qualquer arquitetura é uma *obra original* por si, não precisando que isso seja provado. Outro debate que se coloca para a *corrente majoritária* passa pela tentativa de entender o que deve ser entendido por originalidade, e essa discussão se mostra ainda mais difícil que a primeira.

Em outras partes da tese comentamos sobre a problemática das *cópias* de mercadorias e de itens artísticos. A seguir discutiremos a questão das cópias especificamente em relação à Arquitetura que, na realidade, é muito complicada de ser efetivada. A *cópia* é um termo que se refere, no contexto dessa etapa da tese, a uma *obra* que tenta replicar ou imitar uma *outra obra*, inicialmente em termos formais, mas que tende a transcender essa noção, chegando a um limite de conformação de simulacros ambientais (BOSKER, 2013), como veremos na sequência.

Cópias Chinesas na Arquitetura: uma narrativa culturalista como curiosidade

Um fenômeno construtivo aparece ocasionalmente em meios especializados e costuma ser tratado com uma ênfase culturalista, entendendo-o como uma *curiosidade mundial*. Trata-se de alguns empreendimentos chineses que tentam copiar arquiteturas ocidentais.

> *O mundo todo já está ciente da inclinação dos arquitetos chineses de replicar suas obras favoritas de arquitetura, dos icônicos projetos de Zaha Hadid a vilas históricas. A questão é, certamente, mais complexa do que muitas vezes é retratada - mas mesmo após debater o fenômeno a partir da perspectiva das normas culturais chinesas, da lei de direitos autorais, e mesmo questionar se estas cópias podem realmente ser boas para a arquitetura, a China continuará criando mais e mais cópias. Algumas são desconcertantes, algumas formalmente impressionantes, outras são até mesmo bonitas. De modo geral, todas elas são, de alguma forma, divertidas (STOTT, 2017, n.p.).*

As construções reproduzem diversas arquiteturas famosas (figura 18), tais como de Norman Foster (*O pepino*, 2003), Zaha Hadid (*Heydar Aliyev*, 2007), Renzo Piano e Richard Rogers (*Centro Georges Pompidou*, 1977) e Le Corbusier (*Capela de Ronchamp*, 1955), entre outras.

Figura 18. Algumas das cópias arquitetônicas chinesas



Fontes compiladas pelo autor a partir de ArchDaily, em: bit.ly/3FwDDvd (09/2020)

A opção pelas cópias dessas arquiteturas não é sem razão. Os construtores buscam *pegar carona* nas *qualidades especiais* muito consolidadas e reconhecidas nestes projetos icônicos a fim de suprir a demanda de uma parcela da população que ascendeu à capacidade de consumo nas últimas duas décadas – algo como uma *classe média chinesa*[85]. Deve-se, também, ao fato de ter

[85] Destacamos que há certa dificuldade de cravar o termo "classe média" por conta da condição social chinesa. Mesmo assim, decidimos adotar o termo sem deixar de fazer a ressalva anterior, conforme aparece nas bibliografias consultadas.

havido uma abertura no mercado imobiliário à população, fato que gerou um grau de especulação imobiliária. Além disso, observa-se a profusão de construções copiadas, e não de poucos casos isolados, o que aponta para uma causa mais complexa que uma simples *vontade* dos arquitetos ou dos demandantes. E, por fim, destacamos a importância que tais construções tomaram a partir da crise econômica mundial de 2008 como medida anticíclica[86]. Portanto, quando extrapolarmos a análise culturalista – sem desconsiderá-la –, começamos a verificar que uma importante parte do fenômeno não se deve à *vontade individual dos arquitetos*.

Cópias Chinesas na Arquitetura – narrativa sobre uma economia forte

Do ponto de vista social-econômico, as cópias arquitetônicas chinesas buscavam a princípio (perto do início dos anos 2000) incitar e atender os desejos de uma emergente *classe média chinesa*, inebriada pelo consumismo tipicamente ocidental. Além disso, servia também como uma forma de investimentos milionários e especulativos com base em grandes construções e projetos pretensamente espetaculares, dada à pujante economia chinesa (BOSKER, 2013, n.p.).

No final dos anos 2000, diante da crise mundial de 2008, apesar da forte retração econômica[87], os projetos e obras não foram interrompidos, passando a servir como *política anticíclica*, que rendeu frutos, uma vez que o PIB voltou a crescer nos anos seguintes.

A China aumentou o consumo de materiais de construção como aço, cobre e cimento durante os anos da crise. Enquanto os Estados Unidos (atingidos pela mesma crise) reduziram drasticamente suas importações, inclusive do mercado chinês, o que afetou aquela balança comercial, uma vez que os Estados Unidos é o maior consumidor do mercado chinês (HARVEY, 2018, n.p.). Nesse contexto, os chineses se tornaram os maiores consumidores de concreto mundial[88], usando "em apenas três anos a quantidade de concreto[89] que os EUA consumiram em todo o século XX" (DÖRRER, 2016, n.p.). A repercussão da continuidade do consumo Chinês, decorrente da intervenção estatal, alavancou as economias de outros países exportadores de diversas *commodities*, inclusive a do Brasil (HARVEY, 2018, n.p.).

---

[86] A noção de *medida anticíclica na economia* pode ser basicamente entendida pelos pressupostos do John Maynard Keynes (1883-1946), economista britânico, ao afirmar que em tempos de crise os governos deveriam remunerar as pessoas para *cavar buracos* e, em seguida, pagar para que esses mesmos *buracos* fossem tapados. Ou seja, seria uma engenharia econômica que busca combater as crises periódicas do capitalismo por meio da movimentação do capital a partir da iniciativa estatal.

[87] O PIB chinês caiu de 13% (2008) para 8% (2009). Fonte: BBC NEWS Brasil, endereço: bit.ly/3oKxVzN (09/2020).

[88] Fonte: https://cimento.org/cimento-no-mundo-2013/ (09/2020).

[89] É preciso ponderar, entretanto, que possivelmente esse consumo não deve ser exclusivo das construções do tipo cópias, pois, obviamente, também há as construções originais no país.

O plano chamado *One City, Nine Towns* (Uma Cidade, Nove Vilas) foi anunciado no princípio da década de 2000 e previa obras até 2020. O plano prenunciava o fenômeno das cópias em patamares inéditos, tanto pela extensão, quanto pela experiência de vida prometida aos futuros habitantes que estariam em um verdadeiro simulacro da vida ocidental, pois elas reproduziriam não apenas os aspectos físicos, mas também uma miríade de contingências das cidades originais. A esse respeito, Sloterdijk (2022) afirma que há algo de "encantador" e de um enorme "poder" que há na forma de vida capitalista ocidental, coisa que não é notada no oriente da atualidade. O empreendimento buscava atrair os novos endinheirados com a promessa de realizar a sensação de viver em um país ocidental dentro da própria China.

> *No Delta do Rio Yangtze, uma réplica de 108 metros da Torre Eiffel enfeita a Praça dos Campos Elísios no que foi denominado "Paris Oriental", uma reconstrução fiel da Cidade Luz de Georges-Eugène Haussmann. As autoridades de Xangai desenvolveram um plano para "Uma cidade, nove vilas" que previa cercar a metrópole com dez comunidades satélites, cada uma abrigando até 300 mil e cada uma construída como uma réplica em escala real de uma cidade estrangeira (BOSKER, 2013, n.p., tradução nossa).*

Figura 19. A vida da Paris francesa (esq.) *versus* a vida da Paris Oriental chinesa (dir.)



Fotos: François Prost (Síndrome de Paris, 2017), retiradas de: francoisprost.com (09/2020)

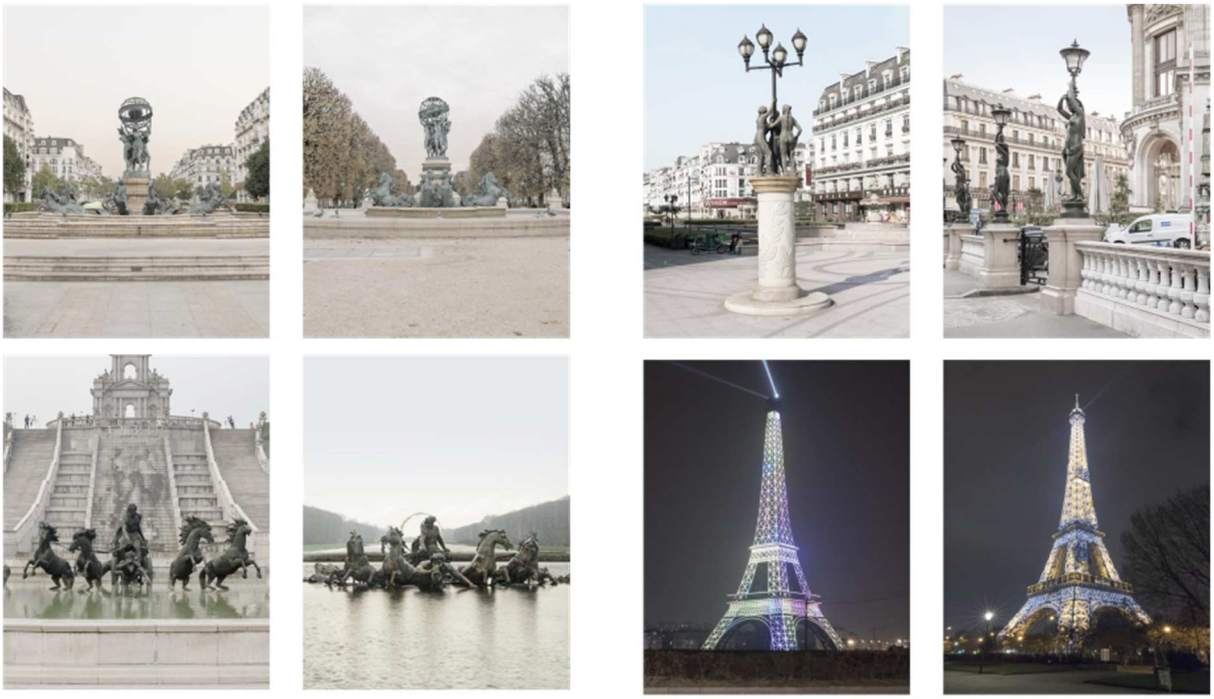
As *nove vilas* copiariam não apenas a paisagem concreta do ocidente, mas também as minúcias do cotidiano, tais como a linguagem das placas de sinalização urbana, o tipo de atendimento em bares e restaurantes e os cardápios de estabelecimentos famosos das cidades originais. O que se pretendia era sobrepor (ou fundir) uma cultura "alienígena" ao cotidiano tradicional chinês naquele novo contexto econômico, conforme apresenta Bosker (2013). Entretanto, as

cidades não foram exatamente um sucesso de uso, uma vez que permanecem desocupadas, passando a ser chamadas como "as cidades fantasmas chinesas".

> *Foi em 2009 que os primeiros relatos chegaram à mídia ocidental: a China, esse milagre econômico, estava erguendo novas cidades numa velocidade vertiginosa por todo seu território – mas ninguém queria viver nelas. As fotos e anedotas aparentavam ser um perfeito exemplo da megalomania chinesa e da iminente bolha imobiliária (DÖRRER, 2016, n.p.).*

As fotos do artista[90] François Prost, obra fotográfica que foi batizada como *Paris Syndrome* (Síndrome de Paris, 2017), abaixo compiladas (figura 20), mostram a incrível aproximação entre as cópias chinesas e as originais francesas. A partir delas nota-se o esforço das cópias, não apenas no nível arquitetônico e urbanístico, atingindo as escalas micro como a estatuária, os jardins, os mobiliários urbanos, as apropriações ambientais e os elementos de interiores.

Figura 20. Ambientes chineses (à esq. cada quadro) e os originais franceses (à dir. cada quadro)



Fotos: François Prost (Síndrome de Paris, 2017), retiradas de: francoisprost.com (09/2020)

A industrialização chinesa e o efeito de normalização da cópia

O germe da indústria chinesa está na era Mao Tsé-Tung (1949-1976), mas foi com seu sucessor, Deng Xiaoping em 1978, que a ela foi impulsionada. Xiaoping promoveu a aproximação da

[90] Jean-François Prost é artista visual, formado em design ambiental pela *Université du Québec à Montréal* e em Arquitetura pela *Carleton University* (Ottawa). No site do artista (francoisprost.com) também podem ser verificadas outras cidades copiadas, como a *Venice Syndrome* (Síndrome de Veneza, 2020).

China com os Estados Unidos, fato que potencializou a industrialização na década de 1980. Ele também promoveu uma revolução interna que se baseava nos seguintes pilares: agricultura, comércio, tecnologia, setores militares e a diplomacia.

Na promoção de sua industrialização, a China utilizou (e ainda utiliza) alguns mecanismos que garantiram tanto o desenvolvimento industrial quanto o tecnológico, que se deu em três atos básicos: (1) a atração de investimentos externos, para obter novas tecnologias; (2) o incentivo à cópias e à engenharia reversa, de modo a compreender as tecnologias obtidas; (3) o incentivo a novos empreendimento internos do tipo *joint-ventures*[91], para disseminar a tecnologia pelo território chinês, apreendida nos atos anteriores (MILARÉ, 2011, p. 63).

Figura 21. Produtos chineses copiados de marcas internacionais



Imagens compiladas pelo autor a partir de buscas pelo Google Imagens (08/2020)

A China se tornou prodigiosa em fabricar os mais variados tipos produtos copiados desde os anos de 1980, quando se deu início à sua vertiginosa industrialização. São produtos como vestuários, brinquedos, eletroeletrônicos, marcas de restaurantes e lojas, chegando também a alguns gêneros alimentícios. De modo que um dos efeitos colaterais do incentivo à engenharia reversa usada como política de Estado é a quebra de patentes e a violação dos direitos autorais, consequentemente a normalização das cópias em geral (figura 21).

Por outra via, também costuma-se explicar a normalização das cópias pela filosofia chinesa (que se soma à questão objetiva econômica), servindo também à prática mercadológica que desafia o *status-quo* mundial. Bianca Bosker, a respeito do assunto, argumenta que:

[91] As *joint-ventures* (empreendimento conjunto) são associações estratégicas que visam a colaboração conjunta tanto para negócios comerciais quanto para parcerias tecnológicas.

> *A teoria chinesa clássica oferece evidências de que os chineses podem ter adotado uma posição mais "fluida" nas distinções entre o real e o falso. Nesta visão de mundo, as duplicações e seus originais podem não ser tão diferentes, uma vez que todos estão conectados por energia (qi) que meramente muda entre diferentes interações e incorpora ambas as formas. Os chineses apagaram muitas distinções entre o "autêntico" e a "cópia" e, como resultado, sua perspectiva permite que o essencial, ou a força vital, que está no original para se infiltrar com a mesma intensidade através da cópia simulada. A energia espiritual alojada no fac-símile replicado pode ser tão poderosa quanto aquela incorporada no original (BOSKER, 2013, n.p., tradução nossa).*

A filosofia chinesa que aceita as cópias é oposta à lógica ocidental, que se revela pela nossa popular expressão *xing-ling*, que carrega duplo sentido: ao mesmo tempo que se refere genericamente a um produto copiado também dá a conotação de algo pejorativo.

Byung-Chul Han (2019a, 2021) argumenta que o entendimento ocidental de *original* está relacionado com a noção de *essência*, ou seja, aquilo que é colocado na obra pelo autor, dando-lhe a *substância*, e deve permanecer na obra eternamente, fazendo emergir o seu "ser". Nesse sentido, desde que a *essência* seja mantida, mantém-se a *autenticidade* da obra, pois o autêntico seria a *verdade* na obra, uma verdade colocada pelo autor. Logo, as *cópias* seriam esvaziadas de substância e a eliminação do "ser" autoral representaria a deturpação da obra.

Ainda conforme Han, a cultura artística chinesa não se submete à noção de essencialidade, de substancialidade e de permanência da obra. Tal cultura oriental se relaciona como um constante *movimento de mudança* e *renovação*, ou seja, representa aquilo que não é a mesma coisa prementemente, aquilo que não tem começo e final. Assim, a obra estaria sempre sujeita a transformações e naturais interferências de outras pessoas. É comum, por exemplo, que as pinturas chinesas sejam permanentemente complementadas – e modificadas – com textos e imagens que passam a fazer parte da própria obra (HAN, 2019a, p. 22).

Um fenômeno contingencial

Fica óbvio que as cópias de arquiteturas (ou de cidades inteiras) se revela como fenômeno absolutamente contingencial chinês e possivelmente sem precedentes. Outras réplicas de elementos isolados remetem à condição de "parque temático" (BOSKER, 2013) – como a réplica da Torre Eiffel na cidade de *Las Vegas* (figura 22) – onde fica clara a descontextualização em relação à ambiência e à paisagem do entorno original. As cópias chinesas, por outro lado, tentam remontar o contexto geral, por isso chamamos de simulacro, em uma tentativa de

validar a cópia arquitetural. A partir disso, podemos questionar as condições dos plágios arquitetônicos em situações normais, que se mostram muito difíceis de se realizarem.

Figura 22. Réplica da Torre Eiffel em *Las Vegas* paisagem com efeito descontextualizado



Fonte: commons.wikimedia.org (07/2020)

3.4.7 Sobre os tipos *prédios irmãos*

Ao caminhar por alguns bairros de Belo Horizonte é comum encontrar bairros e ruas inteiras com o que chamaremos de *prédios irmãos*. São arquiteturas com uma mesma tipologia repetida, uma ao lado da outra. Aqui não nos referimos somente aos grandes condomínios habitacionais que contam com *blocos clonados*, como os famosos blocos de planta H. Referimo-nos aos prédios em lotes individuais, que são, supostamente, criações projetuais independentes e individuais.

É um pressuposto que a vontade dos arquitetos-autores se orienta pela originalidade e pela diversidade projetual. Entretanto, algumas forças empurram para situações de *quase cópias*. As forças mais óbvias são: (1) algumas normas urbanísticas; (2) algumas regras dos órgãos de financiamento habitacional, como a *Caixa Econômica Federal*; (3) das exigências construtivas que se voltam à viabilidade econômica das construções. Também é preciso considerar que alguns novos loteamentos contam com uma única empresa trabalhando na execução das edificações destes novos bairros, que tendem a carregar consigo um conhecimento técnico (*know-how*) específico. Frente a tal estado de coisas, os arquitetos desse nicho têm uma margem muito estreita para realizar expressões autorais. Na realidade, o que se vê é a repetição de um receituário de sistemas que funcionaram no balanceamento destas forças, especialmente do ponto de vista econômico. Isso ocorre, sobretudo, em bairros periféricos, e o resultado é uma *paisagem seriada*, em alusão a uma esteira industrial fordista.

Na aproximação destas arquiteturas com uma racionalização construtiva, o que se impõe é a lógica da reprodução metódica de técnicas nas obras civis, com o máximo aproveitamento da forma predial e das habilidades dos operários para a facilitação e a eficientização daquelas

construções, bem como para o aumento da lucratividade aos investidores. Assim, quanto mais repetitivo construtivamente, melhor para a construção (SHIMBO, 2012, p. 130).

Figura 23. Tipologias dos *prédios irmãos* trecho do bairro Castelo em Belo Horizonte



Fonte editada pelo pesquisador a partir de: *Google Street View* (05/2021)

O bairro Castelo (região da Pampulha em Belo Horizonte) é um exemplo onde esse fenômeno pode ser observado (figura 23). Outro fator, de origem normativo, pode ser explicado pela lógica que orienta muitas regulações urbanas brasileiras, que são deterministas e funcionam como gabaritos construtivos (para os aproveitamentos máximos que serão explorados pelo mercado em função da maior lucratividade). É curioso observar que algumas construções tentam se diferenciar umas das outras por pequenos detalhes, tais como a alternância de cores e de revestimentos das fachadas, formato diferente das sacadas de varandas (mais ou menos curvas, projetadas para além do prédio e outras), desenho do gradil ou demais quesitos plásticos, mas com pequena repercussão qualitativa ambiental (BRANDÃO, 2002, pp. 85–93).

3.4.8 Sobre a economia do conhecimento

O emprego, as relações de trabalho e o novo capital cognitivo

As relações originárias de trabalho para sustento das famílias estavam assentadas no trabalho com a terra. De modo que os grupos retiravam do cultivo da terra, nas quais também viviam,

os elementos que precisavam para suas próprias sobrevivências. A industrialização provocou um enorme deslocamento populacional em direção às cidades, concentrando as produções econômicas em unidades *fabris* e, mais tarde, *escritórios*, fato que alterou sensivelmente a lógica de sustento das famílias. Nesse novo contexto, para sustentar suas famílias, os indivíduos passaram a alugar sua força de trabalho, por determinadas horas, para as unidades produtivas das cidades, configurando o *emprego* como o conhecemos.

Alguns autores[92] indicam que a relação do *emprego* está se modificando profundamente pela atual *sociedade da informação*[93]. A Revolução Tecnológica – à semelhança do que ocorreu na Revolução Industrial – tem resultado em uma fratura entre os *trabalhos criativos e sofisticados* daqueles que apenas *operam e recebem ordens* – e que podem ser (e têm sido) substituídos pela automação, pela robótica e por inteligências artificiais. Dowbor explica essa transformação com um exemplo do campo do Direito:

> *[...] o trabalho mais conceitual de advogados de primeira linha se sofistica, mas o amplo emprego de juristas novatos que faziam as pesquisas de jurisprudência e organização de informação nos grandes escritórios de advocacia tende a desaparecer, pois hoje está tudo online e acessível por meio de algoritmos de pesquisa inteligente (DOWBOR, 2020, p. 69).*

De maneira semelhante, os arquitetos estão submetidos à mesma tendência de substituição, segundo o estudo[94] de 2015 sobre o futuro dos trabalhos especializados:

> *[...] pelo menos em boa parte, os consultores fiscais já estão sendo desintermediados por softwares de declaração de impostos online, os advogados, por sistemas de ordenamento de documentos, os médicos, por aplicativos de diagnóstico, os professores, pelos Moocs [massive open online courses – cursos online abertos e massivos], os* ***arquitetos, por sistemas CAD online*** *e os jornalistas, por blogueiros (SUSSKIND, p.121, 2015 apud DOWBOR, 2020, p. 69, grifo nosso).*

A chamada *parametrização arquitetônica* é uma ferramenta digital que consegue resolver algumas questões arquitetônicas prescindindo de arquitetos em determinadas etapas. Como

---

[92] Dowbor (2020, p. 69) aponta os seguintes estudos: (1) *O futuro do sucesso* (de Robert Reich, 2002) que considera 150 anos de sobrevida para as presentes relações salariais, depois deverá ser substituído por outras relações; (2) *O fim dos empregos* (de Jeremy Rifkin, 2004) que aponta justamente a tendência do desemprego massivo e do deslocamento do trabalho.

[93] *Sociedade da Informação* (DOWBOR, 2020) é o termo que se refere ao momento em que a tecnologia avança e ganha grandes proporções no século XX, ao tomar importância se torna fator essencial na determinação do sistema social e econômico.

[94] Ver: *O futuro das profissões: como a tecnologia transformará o trabalho dos especialistas* (SUSSKIND; SUSSKIND, 2015).

exemplo, podemos citar o algoritmo chamado *"Finch"*[95] que é capaz de gerar rapidamente diversas alternativas de ocupação para apartamentos de forma automática. Essa ferramenta tem potencial para substituir arquitetos recém-formados nos grandes escritórios que desenvolvem opções de leiautes dos apartamentos das habitações de interesse social, por exemplo. Em um patamar mais avançado e sofisticado, o alemão Patrick Schumacher (1961~) está na vanguarda do *parametricismo*, defendendo-o como o verdadeiro *novo estilo arquitetônico*. Ele explica que esse "estilo projetual" gera soluções ideais a partir dos parâmetros objetivos estabelecidos pelo arquiteto-chefe (SCHUMACHER, 2011, n.p.).

Um problema em potencial é a conformação de uma massa de profissionais com capacidade de produção subutilizada, com o consequente enfraquecimento das organizações trabalhistas. No Brasil isso se agrava pela dinâmica do amplo trabalho informal, que às vezes se configura como o autoempreendedor[96] neoliberal.

As tentativas de antever o futuro dos *empregos* (SUSSKIND; SUSSKIND, 2015) revelam as profundas mudanças nas relações de *trabalho* relativamente ao *capitalismo tradicional*. O *novo trabalho* tende a se consolidar como "hierarquizado e fragmentado" (DOWBOR, 2020, p. 73).

O que decorre de tudo isso é o surgimento de uma *economia do conhecimento* (ou *capital cognitivo*) em que o que importa – e faz a diferença no *mercado* – não é a capacidade produtiva (em termos materiais), mas sim a capacidade cognitiva (conhecer, criar e inovar). O filósofo André Gorz (1923-2007) trata do assunto como uma nova faceta do capitalismo, avaliando, a partir da *teoria do valor* de Karl Marx, que:

> *[...] a expressão "economia do conhecimento" significa transtornos importantes para o sistema econômico. Ela indica que o conhecimento se tornou a principal força produtiva, e que, consequentemente, os produtos da atividade social não são mais, principalmente, produtos do trabalho cristalizado, mas sim do conhecimento cristalizado. Indica também que o valor de troca das mercadorias, sejam ou não materiais, não mais é determinado em última análise pela quantidade de trabalho social geral que elas contêm, mas, principalmente, pelo seu conteúdo de conhecimentos, informações, de inteligências gerais. É esta última, e não mais o trabalho social abstrato mensurável segundo um único padrão, que se torna a principal substância social comum a todas as mercadorias. É ela que se torna a principal fonte de valor e de lucro, e assim,*

[95] Algoritmo que funciona no *Grasshopper* desenvolvido por BOX Bygg e Wallgren Arkitekter (FRANCO, 2019, n.p.)

[96] Conforme o termo usado pelo filósofo André Gorz (2005, p. 25). Também, conforme estudados nas seções anteriores.

> *segundo vários autores, a principal forma do trabalho e do capital (GORZ, 2005, p. 29).*

Conhecimento socializado

Na medida em que o *conhecimento* (um elemento imaterial) se torna o principal fator da nova economia, é imperativa a necessidade de entender como ele vem sendo explorado como uma *mercadoria*. A dificuldade desse reconhecimento reside justamente no fato de ser algo imaterial, fluido, que pode facilmente ser compartilhado, diferentemente de mercadorias materiais cujos manuseio e transporte requerem maiores esforços. Assim, é preciso notar que uma característica fundamental da *economia do conhecimento* está no fato de seu produto não reduzir os estoques[97] a partir dos consumos. Em outras palavras, essa 'nova mercadoria' poderia ser socializada de forma universal e irrestrita sem gerar muitos custos adicionais. Isso muda em profundidade a lógica do capitalismo (DOWBOR, 2020, p. 73). É curioso perceber que o capital não precisou gerar novas formas para operar com a mercadoria imaterial, pois já contava com o instrumento necessário: a proteção dos direitos intelectuais, tais como, direitos autorais, copyrights, patentes, royalties etc. Assim, por meio dos mecanismos pré-existentes, é possível criar a escassez necessária para aumentar os preços que remuneram o conhecimento. Enzo Rullani (1947~), em *Le Capitalisme cognitif* (O capitalismo cognitivo), explicita claramente:

> *O valor do conhecimento está, pois, inteiramente ligado à capacidade prática de limitar sua livre difusão, ou seja, de limitar, com meios jurídicos (certificados, direitos autorais, licenças, contratos) ou monopolistas, a possibilidade de copiar, de imitar, de 'reinventar', de aprender conhecimentos dos outros (RULLANI, p.36, 2000 apud DOWBOR, 2020, p. 75).*

Para entender melhor, podemos observar como funcionam os mecanismos de exploração de *softwares* pelas empresas de tecnologias (como a *Microsoft*, por exemplo) que alugam o direito de uso de programas por determinado tempo. Outras empresas vendem o direito de uso por tempo indeterminado, mas criam versões periódicas dos programas, de modo que a antiga versão não funciona com a nova versão, funcionando como um tipo de obsolescência programada digital. Logo, as ferramentas legais para proteção à propriedade intelectual se tornam fundamentais para o funcionamento e o financiamento da nova economia.

[97] No mercado tradicional, quando há mais oferta que demanda, pode-se recorrer à contenção dos estoques a fim de criar certa escassez, regulando o mercado e os preços de compra e de venda.

Outro exemplo – que toca em um tema sensível, revelando a questão como um problema social bastante evidente – é o oligopólio das indústrias farmacêuticas, pois os imensos recursos acumulados por esses gigantes "são essencialmente baseados no travamento do direito de produzir os medicamentos essenciais para a sociedade e cujo custo de produção e lucro correspondente já foram amplamente cobertos" (DOWBOR, 2020, p. 75). Muitas pessoas têm chamado a atenção para o fato de que a vacina contra o COVID-19 (concluída em tempo recorde durante a pandemia de 2020) somente foi possível em um prazo tão exíguo a partir do 'conhecimento generalizado'[98] sobre o funcionamento das vacinas em geral e dos diversos estudos independentes que já vinham sendo desenvolvidas, ou seja: pesquisas feitas fora das empresas e que foram encampadas oportunamente em 2020 e impuseram sobre elas as proteções do direito intelectual. Ao abordar justamente a vacina de 2020, Ghiraldelli Jr (1958~) valia que estamos num tipo de capitalismo pós-fordista, pelo menos desde a década de 1980:

> *Educamos melhor todos, pela universalização da escola pública, e disseminamos o saber de um modo fantasticamente geral por meio de redes de internet colaborativas, desde meados dos anos noventa, exatamente como Lyotard prognosticou em 1979 em 'A condição pós-moderna'. Isso foi o suficiente para criar aquilo que Marx previu, e que anunciou nos Grundrisse, no célebre 'Fragmento sobre a maquinaria': a existência de um poderoso General Intellect, um saber geral difuso, que cresce continuamente na sociedade. Marx viu essa possibilidade já no tempo dele, mas nós criamos o potencial para isso na época do capitalismo industrial do século XX, na época fordista, em especial nos chamados "anos de ouro", do pós-Guerra aos anos sessenta. Sem esse saber do General Intellect, não teríamos um estágio cognitivo próprio para a produção de uma vacina, não no tempo que fizemos.*
>
> *Nenhum laboratório, portanto, pagou pela "invenção" da vacina. O que essas empresas fizeram foi apenas deslocar alguns grupos de profissionais, delas mesmas ou terceirizados, para essa tarefa setorizada, uma sala com os dizeres na porta: vacina covid. Reunindo dados e percorrendo caminhos da rede de produção do saber, o que hoje é possível fazer por meio dos Big Data e rastreadores gerais, essas pessoas passaram a interagir com seus pares e, enfim, em um tempo recorde, chegaram à vacina (GHIRALDELLI JR, 2021).*

[98] Aqui podemos lembrar do conceito marxiano de *General Intellect* (constante nos Grundrisse) que significa, grosso modo, um 'conhecimento social' ou 'conhecimento difuso na sociedade' que está disponível e deve pertencer a todos.

Uma arquitetura socializada

O arquiteto peruano José Beingolea (2021), ao criticar os problemas urbanos e arquitetônicos da cidade de Lima, diz que os projetos e as arquiteturas não são respeitados como objetos autorrealizados, inclusive não havendo fiscalização e controle oficial sobre as obras projetadas no país, assim: "no Peru, o projeto, como território da prática arquitetônica, entra em crise de muitas maneiras em plena década do governo militar" (*Id*, 2021, n.p.). Para ele, o objeto construído, "imaginado como produto imaculado e permanente, é drástica e dramaticamente modificado pelos usuários, ignorando padrões de conforto ou princípios elementares de estética urbana [...]"(*Id*, 2021, n.p.). A crítica do peruano não é descontextualizada, sendo ancorada nos seguintes argumentos: "sabemos que a cidade moderna está sujeita aos desatinos e agressões dos interesses do capital; além disso, na subdesenvolvida Lima, a incapacidade e a debilidade do governo local levam à mais descontrolada irracionalidade, impedindo qualquer opção de futuro"; também: "em Lima, o controle urbano é utopia, o edifício como objeto acabado não existe" (*Id*, 2021, n.p.). Nesse sentido, a solução para o problema estaria na possibilidade de se realizar o projeto em termos construtivos, em outras palavras, a cidade padeceria justamente da falta da realização do pensamento arquitetônico (o projeto), sendo que este seria o gerador da melhoria urbanística de Lima. O que fica implícito na posição de Beingolea é uma noção, de viés positivista, de que o projeto, como "produto imaculado", poderia conter *a verdade* para o problema dos espaços.

O arquiteto chileno Alejandro Aravena (1967~), vencedor do Pritzker 2016, por sua vez, coloca o problema arquitetônico latino-americano em outro patamar, incorporando a noção de intervenção dos usuários em seu projeto, como veremos adiante. Além disso, o chileno dá um passo a mais ao *socializar seu pensamento arquitetônico*, disponibilizando publicamente um projeto para moradias com alta capacidade de flexibilidade e de expansão, para a reprodução irrestrita, ou seja, renunciando aos seus direitos patrimoniais[99] como autor. Trata-se de uma proposta para uma arquitetura de habitação de interesse social (barata) que pode ser, portanto, apropriada pelos usuários em dois aspectos, do ponto de vista espacial e do ponto de vista projetual. O arquivo editável do projeto está no site da *Elemental*, em: www.elementalchile.cl**.**

Do ponto de vista espacial (figura 24) a proposta projetual de Aravena prevê uma estrutura mínima (foto da esquerda) que pode ser ocupada imediatamente e permite a ampliação de acordo com as necessidades específicas das famílias ao longo do tempo (foto da direita).

[99] Direito de explorar a obra economicamente (ver seção 3.2, p. 47).

Portanto, o projeto está alinhado às clássicas experiências do holandês Nicolaas John Habraken (1928~) sobre a chamada *arquitetura aberta* e a Teoria dos Suportes (1961), na qual as novas configurações formais e ambientais estão liberadas e os usuários podem se apropriar e modificar o projeto original. Os resultados funcionais e estéticas dessas arquiteturas são inesperadas, escapando deliberadamente do controle do arquiteto. Esta proposta arquitetônica não se apega a um design autoral tão forte quanto outros possíveis exemplos contemporâneos.

Figura 24. Projeto de Aravena para habitação social aberta a intervenções dos moradores



Fonte editada pelo pesquisador a partir de: archdaily.com.br (01/20201)

Destacamos que o projeto de Aravena – além de se afastar do modo de resolução do problema espacial defendido por Beingolea e de sua noção de "produto imaculado" – sintetiza pontos importantes para a discussão da tese, quais sejam: (1) é um projeto colaborativo em sentido amplo, na medida em que os usuários contribuem extemporaneamente para o resultado do objeto arquitetônico; (2) no mesmo sentido, o projeto se aproveita de um conceito anterior (Teoria dos Suportes) de modo que se configura, mais uma vez, como uma colaboração ou um aproveitamento do conhecimento generalizado, o "*General Intellect*" marxiano; (3) o experimento toca diretamente no tema autoral e pode ser um exemplo sobre seu questionamento conceitual, ainda considerando o aspecto da não-remuneração do projeto, que está disponível na *web*; (4) a possibilidade de que a arquitetura colaborativa, e pouco centrada no design, resulte em objetos melhores, nesse caso, com maior serventia e habitabilidade para as próprias pessoas.

Um panorama do setor arquitetônico e sua potencialidade

O diagnóstico de 2015 é o mais completo já realizado sobre a prática da arquitetura no Brasil, por um lado, reforçou a realidade das situações que podem ser percebidas pelos profissionais,

por outro, aponta para uma potencialidade bastante importante sobre a atuação dos arquitetos. Os dados podem ser verificados em: www.caubr.gov.br/pesquisa2015 (09/2021).

A pesquisa quantificou que 54% da população economicamente ativa já construiu ou reformou uma residência, sendo que 85% foram feitas sem a assistência de arquitetos; 70% das pessoas afirmam que têm vontade de contar com os serviços dos arquitetos; somente 7% disseram que já utilizaram, e 23% disseram que não têm interesse na contratação de arquitetos. O principal motivo apontado para a não contratação dos serviços especializados de arquitetura decorre da dificuldade das famílias em disponibilizarem recursos financeiros para esse fim.

O curioso é que esse cenário se dá apesar da Lei Federal 11.888/2008 que "assegura às famílias de baixa renda assistência técnica pública e gratuita para o projeto e a construção de habitação de interesse social"[100]. Ocorre que essa lei não é devidamente aplicada por diversas razões, tais como, a falta de regulamentações locais ou a inexistência de órgãos específicos (como secretarias municipais) dedicadas à assistência habitacional (FABRIS; TRZCINSKI, 2019, p. 18). Nesse contexto, há também a evidente falta de qualidade e disfunções habitacionais no Brasil. A maior parte delas chega ao nível da insalubridade (falta iluminação natural, ventilação adequada, acessos e infraestruturas, como esgoto e água encanada), como se observa em grande parte dos aglomerados, vilas e favelas.

Com esse exemplo, compreendemos que há, em nosso país, um enorme campo de trabalho para os arquitetos que poderiam atuar não com foco na busca de reconhecimento do tipo arquiteto-autor – que é costumeiramente alimentada pelas classes endinheiradas – mas sim voltados à resolução de problemas importantes e fundamentais para a coletividade.

[100] Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11888.htm (07/2020).

4 PROJETAÇÕES COLABORATIVAS

> *Quando discutimos nosso próprio trabalho, temos de nos perguntar o que adquirimos de quem. Pois tudo que descobrimos vem de algum lugar. A fonte não foi nossa própria mente, mas a cultura que pertencemos. E é por isso que a obra dos outros está presente de maneira tão patente (HERTZBERGER, 1999).*

O termo *colaboração* provém do latim *collaborare*. Hoje seu significado é bastante intuitivo e se refere ao *trabalho realizado em conjunto com outro(s) indivíduo(s)* que, a princípio, teriam um *objetivo em comum*. Este seria o sentido mais forte para o termo no contexto do nosso estudo, pois significa que o trabalho projetual é realizado de forma ombreada entre os atores. Por outro lado, os dicionários também trazem os seguintes sentidos, menos fortes no contexto do estudo, tais como: ajuda, participação e contribuição (FERREIRA, 2010).

Organização do capítulo

Agora passamos ao estudo das colaborações em projetos arquitetônicos, orientados pela seguinte pergunta: *quais as formas de colaboração atualmente*[101] *preconizadas?*

Decidimos, inicialmente, pontuar algumas ideias, mais ou menos conhecidas, que ajudam a alinhar o capítulo e as considerações posteriores da tese. Em seguida, utilizaremos as descrições de seis *casos projetuais colaborativos*, a partir dos quais poderemos vislumbrar um quadro geral de como a *colaboração* e as *disputas autorais* vêm sendo praticados em nosso campo, sobretudo desde a segunda metade do século XX. Cabe destacar o sexto item, a seção 4.2.6 (p. 165), que contém a descrição do *CASO DO ICB-UFMG*, pois este foi um projeto cujo este pesquisador participou[102] como um dos arquitetos da equipe. Esse fator facilita o juízo e a descrição do processo colaborativo empregado neste projeto arquitetônico em particular. Em seguida, fizemos um exercício de identificação para elencar os *principais actantes*[103] *colaborativos* e suas dinâmicas próprias em termos projetuais e arquitetônicos.

Neste capítulo estudaremos colateralmente, além das questões anunciadas anteriormente, os seguintes pontos: (a) entraves nos processos projetuais, nesse sentido uma pergunta nos parece central: em que situações o trabalho em equipe é colaborativo ou competitivo? (b) tentaremos

[101] Em especial a partir do século XX, mas também considerando pontualmente um exemplo do período renascentista.

[102] Aqui utilizamos o chamado "método observacional participativo" (AKŠAMIJA, 2021).

[103] Conforme a definição de Bruno Latour (2012), ao considerar o impacto dos os entes humanos e não-humanos.

identificar algumas tecnologias digitais que podem influenciar para inflexões nas práticas colaborativas. O que fez emergir a questão: quais bases tecnológicas disponíveis para potencializar a colaboração? (c) tentaremos considerar as limitações do atual aparato legal, normativo e burocrático de projetos – como as questões de responsabilidade técnica, por exemplo. A linha orientativa da questão é a seguinte: o aparato legal e burocrático intervém no projeto. Assim, quais são as repercussões na colaboração?

4.1 Algumas ideias preliminares sobre a colaboração

Entre a autoria e a colaboração na formação dos arquitetos

A tensão entre a *autoria* e a *colaboração* manifesta suas contradições desde a formação dos arquitetos, dentro das *disciplinas de projetos arquitetônicos*. Isso porque, tais disciplinas podem abrigar as duas forças antagônicas: por um lado, pode ocorrer a relação de *idolatria ao mestre*, que reforça a noção da importância autoral; por outro lado, a própria dinâmica de interação dos alunos é capaz de desenvolver a disponibilidade colaborativa.

A primeira força, relativa à idolatria aos mestres e o possível reforço à importância da autoria se relaciona com a tradição francesa da *École des Beaux-Arts*, para formação dos arquitetos-artistas e elitistas. Este tipo de ensino ainda é forte em nossas escolas de Arquitetura (LAMOUNIER, 2017, p. 231). Abordamos essa questão na seção 3.1, p.26, quando revisamos as questões históricas sobre o nascimento e o ensino da arte através das cópias dos mestres.

A segunda força, quando a colaboração projetual ocorre, pode surgir espontaneamente pela convivência dos estudantes nas aulas e nos corredores das escolas – coisa que muitos de nós arquitetos pudemos experimentar em nossas formações. A colaboração surge também pelo uso de métodos específicos de ensino projetual. Nesse sentido, o professor Donald Schön (1930-1997) defendia a chamada *pedagogia reflexiva*[104], caracterizada como aquele tipo de aprendizado que se dá a partir das ações e das práticas. Nesse paradigma, o ensino transita do modelo *aluno-professor* para uma relação *estudante-orientador.* Essa nova relação não se preocupa com o ensino pela simples retórica, mas sim com um conjunto de instruções que induz ao entendimento pela própria experiência do indivíduo (SCHÖN, 2000). Um método didático que segue a premissa da *pedagogia reflexiva* é o PBL (*problem-based learning*)[105], que se

[104] A "pedagogia reflexiva" de Schön tem base na chamada "escola ativa" de John Dewey (1859-1952). Foi aproveitada pela Bauhaus (1919), cf. seção 4.2.1 p. 123; e pelas metodologias comunitárias de Giancarlo De Carlo, cf. seção 4.2.5 p. 161.

[105] Ensino baseado em problemas, alguns autores usam o termo como: *project-based learning* (ensino baseado em projetos).

orienta pela resolução de problemas do cotidiano, ou seja, que reproduzem situações da realidade com finalidade didática. O PBL é atualmente utilizado em algumas *disciplinas de projetos arquitetônicos* que seguem tradições remetentes à alemã Bauhaus (1919). Nestes casos, os orientadores propõem a concepção de projetos a partir de premissas factíveis, que reproduzem possíveis experiências profissionais. Na esteira do PBL as conversas, as interações e as colaborações são ferramentas fundamentais, pois a descoberta do estudante precisa ser feita de modo ativo (RIBEIRO, 2005, p. 59).

Sobre os letreiros: o 'destaque aos indivíduos' versus o 'destaque ao grupo'

Como dissemos algumas vezes ao longo da tese, o grande destaque dado aos nomes dos arquitetos nos 'letreiros' dos escritórios e dos ateliês pode provocar um efeito de *mercantilização* dos autores, isto é, quando estes são transformados em mercadorias de si mesmos como *grifes* ou *etiquetas arquitetônicas* que levam seus nomes (FIORI, 2010a, p. 207). Entretanto, há outras experiências que fogem desse mecanismo de nomeação autoral destacada, como é o caso do Grupo Usina[106] que contava, até 2015, com 17 arquitetos associados e 56 antigos associados (além de profissionais de outras áreas, em um processo multidisciplinar, como historiadores e cientistas sociais), sem destaque a nenhum membro. A equipe do Usina tem intenção de

> *superar a produção autoral e estritamente comercial da Arquitetura e do Urbanismo e busca, para tanto, integrar e engendrar processos alternativos à lógica do capital através de experiências sociais, espaciais, técnicas e estéticas contra-hegemônicas (USINA, 2015, p. 378).*

O caso específico da Usina é um experimento que busca exatamente uma atuação contra o fluxo da cultura estabelecida, ou seja, contra a forma de trabalho dada pelo mercado capitalista. Porém, é possível encontrar exemplos de grupos profissionais que atuam mais alinhados com o mercado tradicional e que tentam dissipar essa *autoria nominal subjetivista*, em favor da elevação do grupo. É o caso do grupo mineiro *arquitetos associados*, do qual trataremos na seção 4.3.6, p.208. Ao contrário do que pode parecer, a tentativa de elevar o nome do grupo, evitando uma centralidade individual, não é um fenômeno concentrado

[106] O Grupo Usina foi fundado em 1990 e atua na concepção e construção de arquiteturas habitacionais, centros comunitários, escolas, creches e planos urbanísticos em diversos estados brasileiros. Contabilizam mais de 5.000 unidades projetadas e construídas. Trabalham no contexto de lutas sociais da classe trabalhadora, segundo o grupo: atuam no sentido de "articular processos que envolvam a capacidade de planejar, projetar e construir pelos próprios trabalhadores" (USINA, 2022).

na atualidade, podendo ser verificado, por exemplo, no caso do grupo Archigram, do qual trataremos na seção 4.2.1.2, p. 126. Outro predecessor histórico que podemos lembrar seria o escritório italiano BBPR, fundado em 1932, cujo nome não revela os membros, apesar deste se dar pela conjunção das iniciais dos sobrenomes dos fundadores[107]. Os quatro membros opuseram-se fortemente ao fascismo, pois entendiam que este limitava a liberdade defendida pelo movimento modernista. O grupo milanês foi responsável pela criação da Torre Velasca (1958) localizado na cidade de Milão. Torre essa que se assemelha a uma construção medieval, fazendo um diálogo formal com o entorno, de modo que estabelece uma imagem harmônica na paisagem, sugerindo uma dissolução autoral no sentido da não tentativa de uma iconicidade (apesar de sua monumentalidade)[108] ou de um projeto que promova um design espetaculoso (ARCHITECTUUL, 2022; HYATT, 2011, n.p., tradução nossa).

Nem toda participação é colaboração projetual

Desejamos, logo de partida, diferenciar aqueles *processos participativos* nos quais as pessoas são convidadas simplesmente a fazer escolhas com base em um *cardápio de projetos* pré-concebidos, sem a possibilidade de participação ativa. De modo que estas não podem ser configuradas como *colaborações*, mas simplesmente como processos *consultivos*.

A dissolução autoral como uma tendência do século XXI?

Segundo Montaner (2016, p. 106) as práticas das "arquiteturas coletivas" é um dos fenômenos que caracterizam o início do século XXI. Tais arquiteturas estariam sendo produzidas, conforme observa o crítico, por grupos de jovens profissionais que questionam o modo hierarquizado e tradicionalista do nosso campo de atuação, estariam à procura também de novas metodologias projetuais. Montaner destaca o termo *dissolução da autoria* para se referir ao trabalho desses coletivos, também os caracteriza como *criativos* e com boa capacidade *crítica*.

[107] Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers.

[108] Sua monumentalidade dimensional poderia sugerir uma contradição em termos de uma suposta busca pelo reconhecimento autoral, causando uma confusão ao leitor no contexto da nossa pesquisa. Porém, é preciso destacar que a contradição é algo inerente ao tema que estamos debatendo na tese. Por exemplo, ao fazermos citações de diversos autores ao longo do texto, estaríamos recorrendo ao poder discursivo que esses indivíduos tiveram no desenvolvimento de pensamentos relevantes sobre seus campos, o que poderia sugerir uma valorização autoral dos escritores. Quando Michel Foucault (1969, n.p.) refletiu sobre a questão do autor, reconheceu a contradição inerente a este tema, trazendo para si mesmo o problema, assim: ele, Foucault, era o autor de um texto que pretendia colocar em perspectiva a função dos autores. Isso posto, e reconhecendo e convivendo com a contradição inerente, destacamos que o problema da tese **não é uma negação da autoria**, mas o debate sobre quando essa autoria – ou essa *Cultura da Autoria* - se torna um entrave em alguns processos colaborativos desejados.

Curiosamente a observação de Montaner segue na contramão de alguns estudos[109] sobre o desenvolvimento do capitalismo contemporâneo que tenderia a potencializar os direitos intelectuais como meio de exploração das mercadorias imateriais.

A hiperespecialização profissional e suas contradições

A respeito da separação entre *construção* e *projeto* ocorrida a partir do século XV, Sérgio Ferro (2010) comenta que os arquitetos começaram a "brincar com o compasso" em seus projetos quando esse passou da condição de *ferramenta de construção* para uma *ferramenta de desenho*. Ferro, em sua obra acadêmica, se preocupa com a questão do operariado nos canteiros de construções e reflete sobre as dificuldades criadas pelos projetos demasiadamente rebuscados, cheios de curvas, que são difíceis ou impossíveis, para alguns contextos, de serem executados.

Por outro lado, Leon Battista Alberti, que ajudou na separação original, já aconselhava, a partir do seu *De re aedificatoria* (1486), que os arquitetos consultassem os especialistas, aqueles que realmente sabem construir. Reconhecendo, portanto, certa ignorância dos arquitetos em determinados aspectos construtivos, logo, colocando-os como dependentes das colaborações. Por outro lado, em favor do projeto, Alberti acrescenta que os construtores devem seguir diligentemente as orientações dos planos pensados pelos arquitetos (KAPP, 2020, p. 100).

A partir de nosso conhecimento empírico, acumulado em trabalhos projetuais ao longo dos últimos dez anos, notamos os problemas recorrentes no campo da construção civil[110] que giram em torno dos confrontos entre planejadores e construtores, que se ampliam quando consideramos os atores em seus seguimentos específicos: *arquitetos, engenheiros projetistas* e *construtores*. É necessário perceber que cada um desses atores possui formações específicas e conhecimentos hiperespecializados e suas áreas de atuação, conforme a separação disciplinar experimentada na Modernidade. De acordo com Edgard Morin (2003, p. 105), a hiperespecialização é um realidade imposta na contemporaneidade. É aquilo que se fecha em si mesmo, impedindo o diálogo e a integração com os demais problemas de forma global, ou seja, é aquilo que entende o objeto apenas por um aspecto. Nesse sentido, seus agentes se acreditarem autossuficientes.

[109] Cf. Ladislau Dowbor ao falar sobre o *deslocamento do capitalismo*, ver Dowbor (2020) e Pedro Fiori, que demonstra que na arquitetura contemporânea os autores se transformam em marcas ou mercadorias, ver Fiori (2010a).

[110] Alguns autores denominam AEC – arquitetura, engenharia e construção. Adotaremos o termo: construção civil.

As duas condições, do distanciamento *projeto* e *construção* e da *hiperespecialização profissional*, concorrem para a dificuldade de colaboração. A interação profissional é imperativa em quase todos os processos projetuais, mas é dificultada, sendo que cada ator tensiona as resoluções projetuais e construtivas para seu campo, em conformidade com suas convicções individuais.

Em contraposição ao que foi relatado, sabemos que os grandes escritórios de Arquitetura contratam equipes multidisciplinares para garantir o apoio técnico necessário aos projetos. Nestes casos, as ideias dos arquitetos-autores somente são viabilizadas por um necessário trabalho coletivo. Esta contradição é justificada pela complexidade das atuais construções.

O professor Carl Steinitz (2012) estuda metodologias para projetos colaborativos que, normalmente, são aplicados às questões complexas urbanísticas. Steinitz acredita que não existe forma única para se projetar, de modo que não busca *o método* definitivo acreditando na ação das pessoas.

> *[...] as pessoas devem começar a entender as complexidades, e então descobrir formas de colaborar – simplesmente porque ninguém sabe tudo. Precisamos encontrar pessoas que sabem o que não sabemos e descobrir formas de trabalharmos juntos (STEINITZ, 2012, p. 3).*

Esse princípio projetual aceita a complexidade do processo, reconhecendo que o problema do espaço não consegue ser resolvido com a simples atuação de um suposto gênio; assim, esse raciocínio pode ser aproveitado para os projetos arquitetônicos.

O BIM como um possível meio colaborativo em tempo real

O diálogo eficiente entre os atores é algo fundamental para qualquer tipo de colaboração. Os projetos, sobretudo os que estão em etapa de *detalhamento executivo*, dependem da interação colaborativa entre os técnicos. O BIM (*building information modeling*) tem sido considerado uma promessa ferramental competente para melhorar o diálogo e o compartilhamento de soluções projetuais, o que pode reduzir os problemas e os embates entre os técnicos (os *donos do saber*).

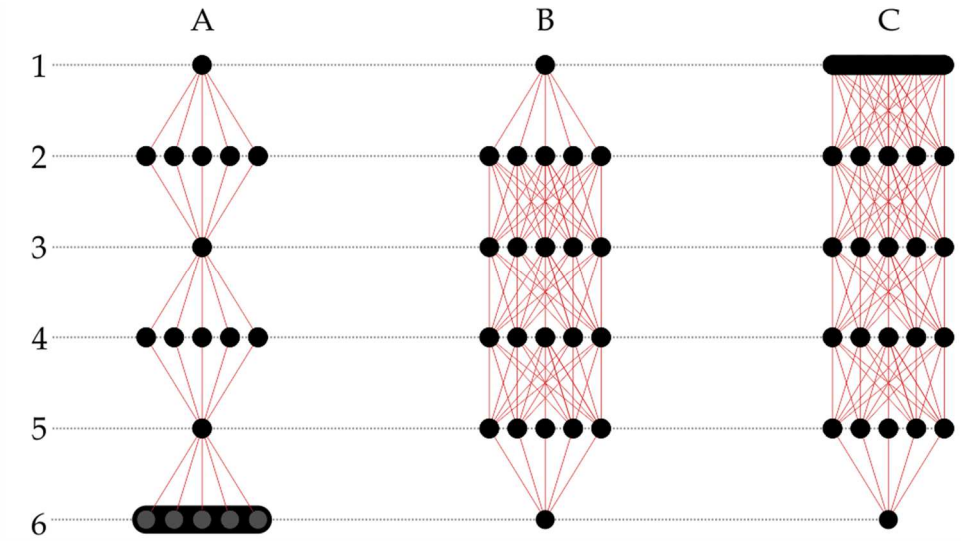
O BIM pode ser esta importante solução para a colaboração em *tempo real*. O destaque sobre o *tempo* se justifica por uma questão prática instalada em nossas realidades profissionais cotidianas: a defasagem de informações entre os atores e os projetos. Explicamos: normalmente, o desenvolvimento de projetos ocorre nos diferentes escritórios especializados, de forma paralela, a partir de um *projeto básico de arquitetura*. Em outras palavras, cada especialista faz seu projeto complementar individualmente, sem muitas conversas, sobre uma

base comum. As eventuais divergências e conflitos entre as soluções de cada especialidade não são identificadas imediatamente, somente é vista quando os projetos individuais são convergidos e conferidos por um técnico, normalmente um arquiteto, que faz o trabalho de *compatibilização analógica*. É muito comum que esse processo, que aqui chamamos de *compatibilização analógica*, seja longo e extenuante, o que cria mais conflitos entre os sujeitos participantes e o refazimento de partes dos projetos para serem atendidas as necessárias compatibilizações. Cabe acrescentar que esta situação se configura como um problema comercial para os profissionais e os escritórios, o temido e famigerado: *retrabalho de projetos*, pois quanto mais longo o tempo de projetação, menor a rentabilidade para os projetistas e os escritórios.

As precisas modelagens virtuais, a partir do BIM, somadas às tecnologias de imersão virtual podem facilitar as colaborações, pois melhoram a compreensão – inclusive para leigos, como os clientes, por exemplo – que podem se sentir mais confiantes para tomar decisões e colaborar.

> *BIM é um recurso para o compartilhamento de informações sobre uma instalação ou edificação, constituindo uma base de informações organizada e confiável que pode suportar tomada de decisão [...] Uma das premissas básicas do BIM é a colaboração entre os diferentes agentes envolvidos nas diferentes fases do ciclo de vida de uma instalação ou edificação (CBIC, 2016, p. 23).*

Figura 25. Processos com possibilidades de integração cooperativa dos atores técnicos



Produzido pelo pesquisador (06/2021)

No limite, a projetação em BIM tenderia à concepção coletiva, pelo menos em sua face técnica. Para melhor compreensão do nosso argumento sobre a *integração cooperativa dos atores técnicos* apresentamos o diagrama pela figura 25, que se divide em *seis fases* e *três hipóteses* de diferentes situações projetuais, sendo que as flechas vermelhas representam as comunicações e

integrações dos atores técnicos. Buscamos ilustrar como o BIM pode contribuir operacionalmente para a colaboração técnica nas fases intermediárias (2, 3, 4, 5) consideradas nas hipóteses (C) e (B), ausente na situação (A), como explicaremos adiante.

A **hipótese (A)** representa o modelo do processo técnico mais tradicional, onde primeiramente há uma concepção arquitetônica autoral (A1); depois, quando atinge-se um *projeto arquitetônico básico*, distribui-se a proposta entre os diversos engenheiros especialistas para que sejam feitos os *projetos complementares* (A2) paralelamente; em seguida, os resultados preliminares desses projetos complementares são encaminhados ao arquiteto para que haja uma verificação de compatibilidade (A3); havendo alguma incompatibilidade disciplinar, elas são descritas e repassadas aos engenheiros (A4); resolvidas tais incompatibilidades, os diferentes projetos retornam para o arquiteto para que se possa finalizar o processo (A5); sendo que o *conjunto de documentos disciplinares* é o que se chama de *projeto executivo completo* (A6). Cabe salientar que as fases (A3) à (A5) podem ser repetidas diversas vezes, até que se dê por finalizado o processo de correção projetual das incompatibilidades e que no percurso a arquitetura costuma ser modificada por demanda dos engenheiros hiperespecialistas para a facilitação dos seus projetos particulares. Na hipótese (A), o arquiteto é o interlocutor entre os engenheiros especialistas, que não conversam entre si, provocando perdas de informações, de energia e de tempo. Esse tipo de esquema comunicacional também provoca muitas controvérsias entre os técnicos, o que se reflete em uma possível perda de qualidade dos projetos.

Na **hipótese (B)** o processo se diferencia do anterior pela *possibilidade de comunicação* entre os diversos técnicos (engenheiros complementares e arquitetos) a partir do BIM. Entretanto, a hipótese continua considerando uma concepção autoral centralizada (B1). É nessa situação – de caráter essencialmente operacional – que o BIM tende a ajudar na *colaboração técnica*, pois o projeto é desenvolvido em um modelo virtual único, que fica disponível *on-line*, de modo que todas as informações de todos os projetos ficam claras para todos os atores a qualquer tempo, dispensando interlocutores intermediários. O resultado do projeto executivo completo pode ser ilustrado centralizado (B6), caso as informações sejam extraídas do modelo virtual único.

Na **hipótese (C)** teríamos um avanço, considerando que todos os técnicos poderiam contribuir colaborativamente para a concepção do projeto em (C1). Entretanto, cabe refletir que a situação de concepção colaborativa não é inerente ou necessária para plataforma BIM, de modo que a colaboração para a criação coletiva continua a depender de uma disposição humana. Aqui também consideramos o resultado podendo ser centralizado (C6) a partir do modelo virtual único gerado processualmente com o compartilhamento BIM, diferente da situação (A6).

Tempo é dinheiro – o problema do 'desempenho'

Quando abordamos a questão *temporal*, ao afirmar que o BIM possibilita a colaboração técnica em *tempo real*, introduzimos um fator importantíssimo para a atual sociedade a respeito do trabalho que merece ser pontuado: a melhoria do desempenho.

O aspecto do *tempo* (ou da *escassez do tempo*) pode parecer algo lateral, entretanto é crucial no contexto da nossa sociedade e do nosso modo de produção. A demanda mercadológica pela agilidade desmesurada é uma imposição constante e crescente. Todos os processos são tomados como *urgentes*, de maneira que alguns pensadores nos caracterizam como uma *sociedade do desempenho*, o que equivale dizer que estamos enredados pelo excesso de trabalho e pela autoexploração (pós-modernista[111]) em cronogramas super exíguos (HAN, 2017b, p. 79).

Não há quem não defenda a colaboração, pelo menos retoricamente, porém entre muitos dificultadores a falta de tempo (ou os curtos prazos de projetação) é um fator concreto que, como mencionado anteriormente, quanto mais longo o tempo de elaboração de projetos, menor a rentabilidade para os projetistas e escritórios. Em outras palavras: tempo é dinheiro.

4.2 Uma coleção de casos colaborativos

A seguir, passamos aos *seis casos colaborativos* que nos ajudarão a estabelecer um panorama crítico sobre o *Estado da Arte* da colaboração arquitetural, a partir do qual teremos material para confrontar com os outros dados recolhidos em nossa pesquisa.

4.2.1 Caso: coletivos

4.2.1.1 Walter Gropius e a Bauhaus, o projeto total

A partir da emancipação individualista na Era Moderna, a formação do artista se transferiu progressivamente das *oficinas dos artífices* e se encaminhou para o ensino acadêmico. Criou-se a noção de *carreira artística*, supostamente garantida pelos estudos em *escolas consagradas*. O resultado foi suas sofisticação e elitização, atingindo seu ápice nas escolas francesas do século XVIII. Na virada entre os séculos XIX e XX ocorrem as primeiras críticas contundentes ao *status-quo* do ensino e da prática artística. Nesse contexto, a escola alemã Bauhaus teve

[111] Exploramos um tema correlacionado do homem pós-moderno – e termos do *self-made man* – na seção: 3.4.2, p. 88.

importância na tentativa de redirecionar e integrar a arte (e a arquitetura) às questões de interesse social que haviam sido apartadas (BARROS, 2011, p. 28).

A colaboração ensinada e a democratização no consumo industrial

Walter Gropius (1883-1969) assumia um discurso em defesa da projetação colaborativa e dizia que esta deveria ocorrer harmonicamente. Ele buscava a unidade na complexidade, a ser alcançada pela *harmonia das coisas* e que seria refletida pela coordenação colaborativa dos projetos. Para isso, seria necessária uma visão da totalidade, e argumentava que a "nossa era científica turvou manifestamente a nossa visão de unidade da nossa complicada existência, por ter impelido ao extremo a especialização" (GROPIUS, 1972 apud CARSALADE, 1997, p. 102). De modo que, Gropius incentivava essa prática *harmônica* e contra a *hiperespecialização moderna* no ensino da Bauhaus, vista como inovadora, da qual foi diretor e fundador (1919).

As pessoas precisariam ser devidamente treinadas para trabalhar em equipe, aprendendo métodos específicos e eficientes para praticar a colaboração projetual. O que se buscava era o *projeto total* ou *projeto integrado*, no qual não se diferenciava projetos para produtos, tecidos, arquitetura ou qualquer outra coisa a ser produzida industrialmente. Nesse contexto, os arquitetos deveriam, antes de tudo, atuar como coordenadores de equipes: eles liderariam pessoas voltadas à concepção e ao planejamento dos edifícios. As equipes deveriam ser multidisciplinares, formadas por entendidos dos mais diversos campos do conhecimento, tais como decoradores, engenheiros e economistas; e por meio dessas equipes seriam confluídas: arte, ciência, indústria e outras esferas (GROPIUS, 1969 apud WAISBERG, 2007, p. 58).

O método de ensino inovador e experimentalista da Bauhaus estava ligado ao *ensino reflexivo*, no qual o estudante deve aprender a partir das suas próprias ações (conforme discutido na seção 4.2, p. 123). Logo, o ensino bauhausiano quebrou o ciclo de ensino tradicionalista, que se centrava no mestre genial autoral, e tem influenciado até hoje as demais escolas do campo.

A Bauhaus tinha uma clara ligação com a produção industrial capitalista, em franca ampliação à época. A ideologia progressista corrente na Escola, sobretudo em sua primeira fase, desejava garantir uma inclusão democrática no consumo de industrializados. A didática usada, com viés multidisciplinar e disruptivo, pressupunha a busca da *unidade* e das soluções projetuais a partir dos diferentes e diversos saberes dos agentes envolvidos, o que auxiliava na ligação entre a produção industrial e um consumo democratizado. Este panorama dá uma pista de como sua pedagogia ajudou e valorizou o pensamento participativo e colaborativo (BARONE; DOBRY, 2004, p. 23). A Bauhaus acabou por influenciar outras escolas e arquitetos no decorrer

das décadas seguintes, como no caso do italiano Giancarlo De Carlo que defendia uma concepção arquitetônica comunitária e avessa a todo tipo de alienação (ver seção 4.2.5, p. 161).

A prática de Walter Gropius e os arquitetos colaborativos

Em 1945, Walter Gropius se mudou para os Estados Unidos onde passou a atuar na Universidade de Harvard. Alguns jovens arquitetos, ex-alunos seus, o propuseram a fundação de um escritório colaborativo nos moldes que ele vinha advogando há anos. O escritório foi batizado de *TAC - The Architects Collaborative*[112] (Os Arquitetos Colaborativos). Sua atuação sobre colaboração projetual era forte, defendia que o entendimento do "arquiteto como um operador autossuficiente, que com ajuda de uma boa equipe e engenheiros competentes, pode resolver qualquer problema é isolacionista e inábil para tratar a desordem incontrolável que compõe nossos espaços de habitar" (GROPIUS, 1965 apud WAISBERG, 2007, p. 57).

Entretanto, a prática cotidiana do escritório não conseguiu sustentar a ideologia colaborativa defendida por Walter Gropius. O escritório (TAC) não se manteve multidisciplinar, contava com arquitetos de experiências similares e funcionários de suporte – tal qual os escritórios convencionais. Em termos organizacionais, não havia compartilhamentos decisórios em nível horizontal, um projetista era o encarregado pelas decisões finais de forma centralizada. Os projetos complementares (das especialidades das engenharias) eram terceirizados, portanto, fora do ambiente da TAC (BOYLE, 2000, pp. 335–227). A razão para não ter ocorrido a concretização da expectativa colaborativa, nos moldes imaginados pode ter razões práticas:

> *Uma das razões para a contradição entre 'teoria' e 'prática' moderna pode ter se dado em função do treinamento individualista ao qual os profissionais, como engenheiros, sociólogos ou psicólogos, estavam submetidos. Logo, exigindo de si mesmos a tomadas de decisão completa dentro de sua área. Os próprios campos de trabalhos podem não querer perder o espaço disciplinar conquistado para si. Em contrapartida, os arquitetos, cuja educação não os equipou para torná-los especialistas em nada, podem ter sido obrigados, pelas pressões do sistema econômico do século XX, a abandonar a imagem do arquiteto generalista e mestre, aceitando a realidade do arquiteto como especialista, e um empregado como outros tantos. Mesmo não sendo ideal, a situação combinava exatamente com os fatos da prática arquitetônica na grande maioria dos*

[112] TAC (The Architects Collaborative) operou entre 1945 e 1995 nos Estados Unidos. Foi fundada pelos seguintes arquitetos: Norman Fletcher (1917-2007), Jean Fletcher (1915-1965), John Harkness (1916-2016), Sarah Harkness (1914-2013), Robert McMillan (1916-2001), Louis McMillen (1916-1998), Benjamin Thompson (1918-2002) e Walter Gropius (1883-1969).

> *graduados nas escolas arquitetônicas modernas (BOYLE, 2000, p. 338, tradução nossa).*

O discurso sobre os processos colaborativos, conforme pensado por Walter Gropius, ocorreu no momento de internacionalização e de força singular para o campo arquitetônico. Foi quando o Mundo estava atento para os novos rumos nacionais, após as duas Grandes Guerras. A Arquitetura se mostrava imprescindível para a reconstrução da Europa. Para isso, as obras precisavam ser eficientes, o que abriu caminho para novos tipos arquitetônicos voltados à construção em massa, demanda que os modernistas resolveram alinhados à indústria.

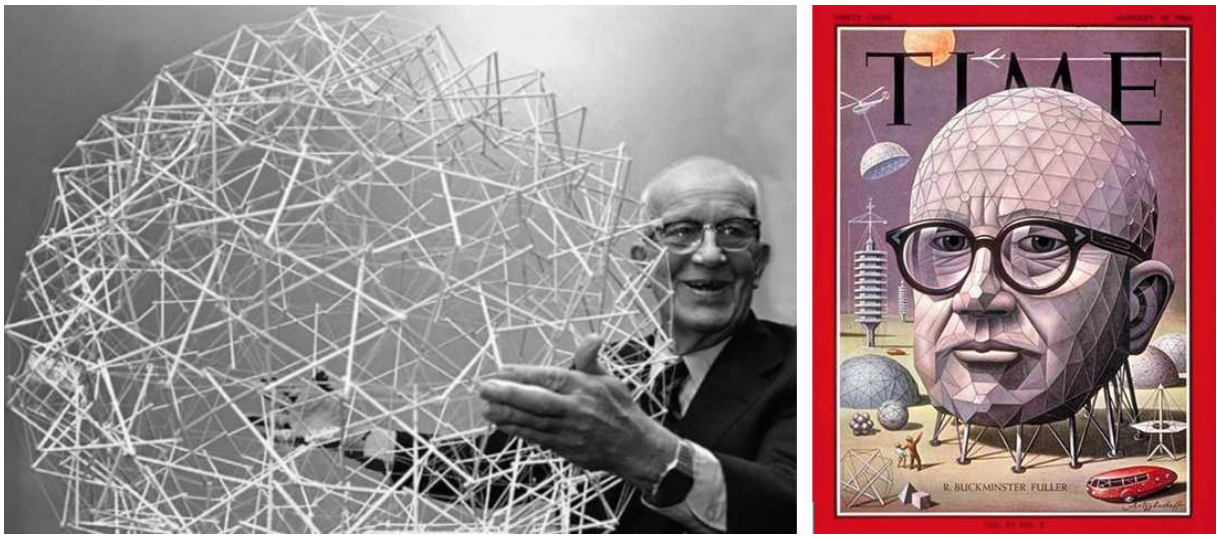
Neste quadro, é importante reconhecer que Walter Gropius foi uma voz importante quando a mídia começava a destacar algumas personalidades arquitetônicas modernas, de modo que o *star system* era conformado por atores como: Alvar Aalto, Gerrit Rietveld, Mies Van Der Rohe e Le Corbusier. Adicionalmente, é necessário ressaltar que, a despeito do enfático discurso colaborativo e democrático, nota-se que as personalidades do campo "incentivavam o enfoque que suas obras recebiam como expressão de suas personalidades criadoras únicas, ou eram tolerantes em relação a esse enfoque" (WAISBERG, 2007, p. 59).

4.2.1.2 Archigram e uma rede de criadores

> *O que é originalidade? Plágio não detectado (INGE apud KLEON, 2012).*

A fragilidade do autor original em uma rede de ideias herdadas

Figura 26. Buckminster Fuller (esq.) e sua capa na *Time Magazine* em 10/01/1964 (dir.)



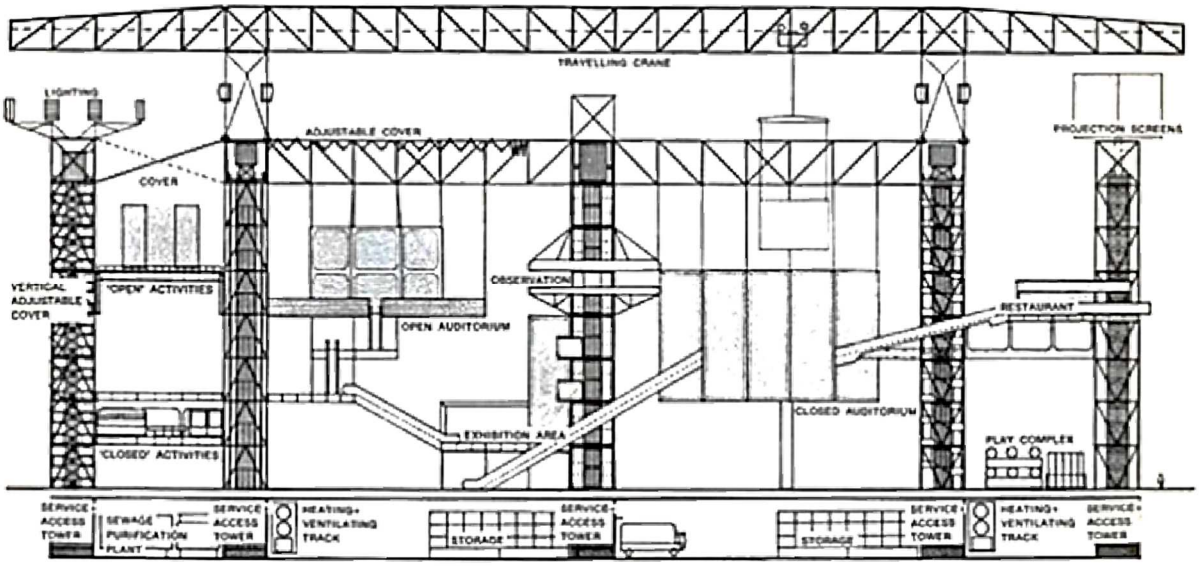
Fontes compiladas a partir de: ArchDaily em (esq.) bit.ly/3ApDXrF e (dir.) bit.ly/3BpeAYh (04/2021)

A partir da segunda metade do século XX alguns arquitetos se dedicaram a pensar o futuro das cidades, como: Cedric Price (1934-2006), Yona Friedman (1923-2019) e o grupo Archigram.

Esses são, de alguma maneira, *herdeiros dos primeiros modernistas*, apostando e utilizando a linguagem industrialista, tecnológica e funcionalista. Linguagem que foi atualizada pelo americano Buckminster Fuller (1895-1983) depois da década de 1950 (WISNIK, 2012, p. 135).

Selecionamos dois projetos (ver imagens abaixo) representativos dos pensamentos de Cedric Price e Yona Friedman para comentar sobre a noção de *espólio projetual*, algo como uma influência autoral continuada, que se relaciona com a noção de *colaboração difusa* ou de *general intellect*. De Cedric Price selecionamos o projeto *Funpalace* (1961), que possui a estética e a lógica relacionada às tecnologias e às plantas industriais.

Figura 27. Cedric Price – Funpalace (1961)



Fonte: Nomads/USP, em bit.ly/3mFgiif (04/2021)

Figura 28. Friedman – cidade sobre Paris – Beauborg (esq.) e Rio Sena / Torre Eiffel (dir.)



Fontes compiladas a partir de: Friedman - ArchDaily, em bit.ly/3Aq3xN6 (04/2021)

De Yona Friedman escolhemos as *superestruturas sobre Paris*, sobre as quais destacam-se as claras interações com a Torre Eiffel (1889) e com o *Beauborg - George Pompidou* (1977), que são significativamente referenciados à exaltação tecnológica construtiva e industrialista por suas

estruturas e infraestruturas expostas. De modo que se nota uma intensa *interação autoral*, um *aproveitamento projetual* que seria como um *projeto que parte de uma obra pré-existente*.

Ao pensar em uma *colaboração geracional*, é importante reconhecer um contínuo percurso de influências autorais entre os projetos arquitetônicos que podem ocorrer em termos de suas linguagens plásticas, simbólicas, tecnológicas e em termos de suas ideologias e retóricas (como em nosso exemplo a respeito do *futuro promissor*, baseado no desenvolvimento da tecnologia).

Coletivos em rede e um ideário contra hegemônico

O grupo Archigram[113] precisa ser considerado como um importante experimento de coletivo arquitetônico, apesar de não contarem com grandes obras construídas. Suas propostas não tinham maiores compromissos executivos, voltavam-se às arquiteturas prospectivas, teóricas e utópicas, tais como: a *Walking City* (1963), a *Plug-in City* (1964), a *Instant City* (1968), o *Projeto Oasis* (1968). O ideário do grupo se orientava contra as convenções tradicionalistas e em favor de uma associação mais livre e espontânea entre os membros – essa é uma bandeira contra hegemonia ainda defendida por alguns coletivos de arquitetos. Eles demonstravam um claro otimismo em relação ao progresso tecnológico, juntamente com a crença de que tais melhorias poderiam ser democraticamente disponibilizadas para todas as pessoas.

Figura 29. Grupo de arquitetos do Archigram em 1987



Da esq. para dir.: *Greene, Chalk, Cook, Webb, Herron, Crompton*. Fonte: coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/05/26/archigram/ (06/2021)

Diferentemente de outros grupos que aguardam as demandas de clientes, os arquitetos do Archigram buscavam atingir o público divulgando seus projetos[114] em fanzines[115], pois eram meios baratos e de fácil distribuição. Nesse sentido, os integrantes acreditavam que a

[113] Arquitetos membros do Archigram: Peter Cook (1936~), Warren Chalk (1927-1988), Ron Herron (1930-1994), Dennis Crompton (1935~), Michael Webb (1937~) e David Greene (1937~).

[114] Caracterizado por Wisnik (2012, p. 138) como projetos de "[...] programas delirantes, que poderíamos qualificar de utópica."

[115] Fanzines são pequenas publicações não profissionais que trazem textos, histórias, colagens e desenhos.

arquitetura projetual deveria, da mesma maneira como ocorria com outras artes, entrar derradeiramente em sua *era de reprodutibilidade técnica*[116] e de consumismo, por isso ela precisava de um meio prosaico para se fixar no mercado de consumo (WISNIK, 2012, p. 69).

O nome definido pelo grupo se deve à união dos termos *arquitetura* e *telegrama*, remetendo à tecnologia e à noção de *mensagem ligeira*, própria dos telegramas. A chamada Arte Postal (*Mail Art*), surgida na década de 1960, costumava estar associada às atividades do Archigram, pois seu meio de expressão também ocorria a partir de fanzines e cartões postais. Os artistas, que trocavam mensagens pelos correios, conformavam uma rede de relações culturais e artísticas.

O movimento *Fluxus* – pertencente ao mesmo quadro artístico do Archigram – também se opunha às formas mais tradicionalistas e rígidas de expressão. Algumas vezes foi associada à estética *Dadaísta* e a *Pop-Art* – que, por sua vez, se ligam ao consumismo e à implantação do *welfare state*[117] do Pós-Guerra. O *Fluxus*, de forte ideologia libertária, mesclava diferentes artes, tais como as artes visuais, a música e a literatura. Este movimento específico esteve calcado, desde o seu início, à publicação da *Revista Fluxos* (1961). A partir disso é preciso notar a *importância que a produção de periódicos* tomou como instrumento para os diversos grupos que desejavam atuar e influenciar seu entorno imediato (HOME, 1999, pp. 110–114).

A questão das publicações dos projetos arquitetônicos, além de consolidarem a chamada rede informacional, atrelada ao *General Intellect* (ver seção 3.4.8, p. 107), é uma temática fundamental para o debate da colaboração entre arquitetos. Em Minas Gerais, alguns meios de publicações foram e são importantes no sentido de disseminar os pensamentos e as informações arquitetônicas, tais como a Revista Pampulha, a Revista Vão Livre, a Revista AP, a Revista MDC, a Revista Piseagrama, o Jornal 3 Arquitetos, entre outros.

Para além das tradicionais revistas, as publicações projetuais nos atuais meios eletrônicos são cada vez mais valorizados (como tratamos na seção 3.4.2, p.: 81), sobretudo na consolidação do chamado portfólio digital que aparece em sites dos escritórios em suas redes sociais. A partir disso, detectamos uma transição das publicações com fins de colaborativos para o universo da propaganda e da divulgação autoral.

---

[116] Em alusão à teoria de Walter Benjamin, cf. Wisnik (2012, p. 135).

[117] *Welfare state* se refere à condição de bem-estar social promovido pelos estados capitalistas (sobretudo os Estados Unidos e Europa) do pós-guerra. Essa condição se voltava às melhores condições sociais e o incentivo ao consumismo das famílias.

4.2.2 Caso: equipe de arquitetos

Nessa seção estudaremos o caso de projetação para a Sede da ONU em Nova Iorque[118]. Ele nos servirá como exemplo de um *modus-faciendi* da projetação e da comunicação arquitetônica, de uma exitosa coordenação de equipe de arquitetos e de graves atritos e disputas autorais. Basearemos nossas análises em relatos testemunhais daquela projetação e em descrições de estudiosos e biógrafos que estão contidas no documentário *Oficina para a paz a construção da sede da ONU* (2005). Também consideramos as dados disponíveis no site da ONU e outras fontes bibliográficas sobre o assunto.

A ONU e seus princípios – apresentação preliminar

Ao final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) fortaleceu-se a proposta de implementação de um organismo intergovernamental capaz de garantir a manutenção da paz entre os povos, evitando mais barbáries como as ocorridas nas grandes guerras do início do século XX. Tal organismo precisaria ser mais forte que a Liga das Nações, existente até então. Para essa finalidade foi criada a Organização das Nações Unidas em 1945, a partir da chamada *Carta das Nações Unidas* que previa em seu preâmbulo a intenção principal de

> *preservar as gerações vindouras do flagelo da guerra, que por duas vezes, no espaço da nossa vida, trouxe sofrimentos indizíveis à humanidade, e a reafirmar a fé nos direitos fundamentais do homem, na dignidade e no valor do ser humano, na igualdade de direito dos homens e das mulheres, assim como das nações grandes e pequenas, e a estabelecer condições sob as quais a justiça e o respeito às obrigações decorrentes de tratados e de outras fontes do direito internacional possam ser mantidos, e a promover o progresso social e melhores condições de vida dentro de uma liberdade ampla (ONU, 1945).*

Após o preâmbulo, a Carta apresentava 111 artigos. No primeiro artigo encontram-se os quatro "propósitos e princípios" que seriam as balizas do novo organismo. Os três primeiros são desdobramentos diretos da intenção de pacificação mundial. O quarto, de caráter gerencial, estabelecia que a ONU deveria "ser um centro destinado a harmonizar a ação das nações para a consecução desses objetivos comuns" (ONU, 1945). Tal propósito revelava a clara demanda – que foi sanada quase imediatamente – por um espaço físico (o centro) que se

[118] A seguir narraremos alguns fatos e eventos, mas não seguiremos uma linearidade temporal, pois interessa ressaltar o ponto de vista e o papel de alguns atores, o que nos obriga a fazer uma análise que não segue a ordem cronológica dos fatos. Buscaremos dirimir esse inconveniente com a indicação das datas e notas explicativas.

configurasse como a sede das Nações Unidas. Logicamente a empreitada para criação de um *espaço sede* seria um importante acontecimento no âmbito da arquitetura internacional. Esse fato nos legou, além da arquitetura edificada, A Sede das Nações Unidas, um interessante caso de projetação coletiva. Por esse motivo nos propusemos a estudá-lo nesta tese.

Frente aos propósitos de união do organismo, apontava-se para a necessidade de esforços em comum, e nunca para qualquer tipo de divergências. Logo, a concepção para seu *espaço sede* precisaria estar alinhada com o mesmo espírito unitário nascente. Rechaçou-se, portanto, a possibilidade de que o projeto fosse resultado do trabalho de um único arquiteto[119] que, no limite, poderia soar como uma nação preponderante sobre as demais por meio de um arquiteto-representante. Portanto, uma projetação em equipe, com representantes das diversas nações membros da ONU até aquele momento, mostrara-se o mais adequado e simbolizaria um ato de equidade, de união e de esforço conjunto.

A localização da sede e o programa funcional

Depois de alguns debates sobre a melhor localização para a sede, optou-se pela cidade de Nova Iorque em um terreno com mais de 68 mil metros quadrados às margens do Rio East. O espaço foi comprado e doado pela rica e influente família Rockefeller[120]. A doação foi formalmente aceita na primeira Assembleia Geral da ONU em Londres em 14 de fevereiro de 1946 (CAMBRIDGE, 2009). Note-se que o arquiteto Wallace Harrison, escolhido para liderar a equipe de arquitetura da ONU, era o consultor particular dos Rockefeller (KROLL, 2011).

Para o conjunto arquitetônico da ONU eram requisitados três ambientes funcionais distintos: uma *Grande Assembleia*, onde os representantes de todas as nações se reuniriam de modo igualitário; as *Salas de Conselhos*, ou Conferências, onde deveriam ocorrer as reuniões menores para tratar de assuntos temáticos, como Saúde, Economia ou Educação e, por fim, o ambiente

[119] O arquiteto Robert Moses (1888-1981), que era consultor arquitetônico da cidade de Nova Iorque, onde se localizaria o prédio, chegou a oferecer um projeto autoral para sede da ONU que ficaria no *Parque Flushing Meadows*, definindo esse projeto como o "Capitólio do Mundo". O biógrafo do arquiteto registrou assim o propósito desse projeto: "onde os outros homens talvez vissem a formação das Nações Unidas como uma chance para a paz duradoura, Moses viu a chance para um parque, com uma sala para a Assembleia em forma de cúpula, nas margens de um lago artificial" (ONU, 2005).

[120] Os Rockefeller constituíram fortuna nos Estados Unidos a partir do final do século XIX com a exploração de petróleo pela companhia *Standard Oil* que viria a se tornar uma das maiores companhias do ramo. A família se tornou uma das mais ricas e influentes do país. Promoviam filantropias e fomentos para atividades culturais diversas (como doações ao Museu de Arte Moderna em Nova Iorque), como é usual entre as elites econômicas americanas. O terreno doado à ONU estava sendo estudado para abrigar um novo centro imobiliário chamado "X-City" que rivalizaria com o Rockefeller Center, logo, a compra e a doação do terreno foram meios para proteção do empreendimento já existente, evitando a concorrência (ONU, 2005).

de caráter administrativo, chamado de *Secretariado*, onde ficariam os trabalhadores do dia a dia (ver mapa: figura 45, pág. 148).

Uma equipe de super arquitetos, um campo em potencial para disputas e atritos

O processo de concepção para a principal sede da ONU, projetada e construída entre 1947 e 1952, é um importante e interessante caso de projeto em equipe. Para além do valor simbólico atribuído ao edifício, seu processo projetual é valioso para nosso estudo por evidenciar – por meio de uma boa documentação em áudio, vídeo e relatos – o arco processual e os principais conflitos autorais ocorridos entre os participantes. O caráter institucional do processo precisa ser aqui destacado, pois o ajuntamento de arquitetos não se deu por uma simples questão de afetos (profissionais ou pessoais)[121] como pode ocorrer em outros coletivos, nos quais as afinidades subjetivas são determinantes. Como veremos, tal caráter institucional teve um papel importante para o sucesso da projetação, funcionando como um sistema de *freios e contrapesos* (uma regulação contra os excessos ou as omissões de alguns membros).

Figura 30. Equipe de projeto da sede ONU com os principais arquitetos (1947)



Fonte: Project on International and UN History – Centre for History and Economics of Cambridge (CAMBRIDGE, 2009)

Os membros selecionados (figura 30) para comporem o grupo conceptivo desta arquitetura se deslocaram de diferentes partes do mundo para as reuniões de concepção que ocorreram na

[121] Algumas evidências disso são que alguns possíveis membros, que eram do agrado do chefe da equipe, ficaram de fora (como os alemães Mies van der Rohe, Walter Gropius e o finlandês Alvar Aalto), além das desavenças e conchavos vistos no processo e o fato de que a equipe de dissolveria ao final.

própria cidade de Nova Iorque. Estes eram alguns dos arquitetos mais proeminentes na primeira metade do século XX. Os status dos envolvidos potencializa um fator de interesse especial da tese, qual seja: a autoria como um potencial entrave nos processos colaborativos.

O documentário *Oficina da paz: a construção da sede da ONU*[122] revela que o processo projetual, do qual participaram 11 arquitetos, não foi exatamente livre de conflitos e de expressões autorais autoritárias, como poderia fazer parecer a intenção de pacificação da ONU.

O coordenador oficial foi o arquiteto americano Wallace Harrison (1895-1981), que também foi o responsável pela escolha dos demais componentes. Foram eles: Ernest Cormier (Canadá); Gaston Brunfaut (Bélgica); Gyle A. Soilleux (Austrália); Howard Robertson (Reino Unido); Julio Villamajo (Uruguai); Le Corbusier (França/Suíça); Ssu-Ch'eng Liang (China); Nikolai Bassov (União Soviética); Oscar Niemeyer (Brasil); Sven Markelius (Suécia).

A equipe teve o prazo de poucos meses para conceber o projeto. Houve 45 reuniões e foram elaboradas dezenas de propostas arquitetônicas. O desenho definitivo foi apresentado em 21 de maio de 1947 (ONU, 2020). A atribuição da autoria do projeto para a sede da ONU costuma variar, algumas vezes é referida à *equipe*, algumas é referida ao *arquiteto coordenador*, mas em grande parte da literatura arquitetônica é atribuída à dupla *Oscar Niemeyer* e *Le Corbusier*. Oscar Niemeyer (1907-2012) faz alguns comentários sobre este processo de projeto em seu livro *Minha Arquitetura* (2012). Entretanto, como veremos adiante, sua narrativa no livro é bastante comedida se comparada aos fatos narrados em outras fontes, como no documentário de 2005 ou em outras oportunidades nas quais o brasileiro discorre sobre aquela projetação de 1947.

Linhas gerais da projetação

A dinâmica de trabalho estabelecida para o projeto da ONU baseou-se em reuniões periódicas de projetos, discussões com base em desenhos coletivos, análises formais em maquetes físicas, apresentação de propostas entre os membros e críticas entre os próprios arquitetos (figura 31). Como mencionado anteriormente, a coordenação coube à Wallace Harrison. Houve, porém, alguns desequilíbrios de liderança, sobretudo a partir do papel desempenhado por Le Corbusier que se acreditava o arquiteto mais preparado para a função, como veremos adiante.

A derradeira proposta arquitetônica, referendada pela equipe, foi desenvolvida por Oscar Niemeyer a partir das diversas discussões do grupo. Porém, seu desenho foi alterado (mesmo

[122] O documentário de 2005, intitulado originalmente "*A workshop for peace: the creation of the United Nations Headquarters*", está disponível em uma das plataformas da ONU-Brasil, endereço: youtube.com/watch?v=oCUbV-VFb58 (02/2021).

após o referendo do colegiado) para incluir uma exigência do *mestre* Le Corbusier, resultando no famoso projeto denominado como [23-32][123] – a fusão dos desenhos projetuais dos dois arquitetos. A situação impositiva de Le Corbusier provocou insatisfação em Oscar Niemeyer, mas somente foi revelada anos após a construção do prédio. Niemeyer aceitou a interferência pois se entendia profissionalmente novo, e por isso não poderia confrontar o mestre.

Figura 31.Imagens de uma das reuniões de projeto da ONU



Fonte: imagens compiladas pelo pesquisador a partir de capturas em: ONU (2005)

O que se evidenciou nesse estudo da projetação da Sede da ONU é que houve conflitos e demonstrações de forças decorrentes das expressões autorais. Revela-se, também, que apesar dos conflitos, o projeto executado é considerado um sucesso da Arquitetura mundial. Um dos fatores para o sucesso do projeto pode estar na figura do arquiteto coordenador Wallace Harrison, que foi descrito como alguém com bastante experiência e um grande conciliador.

O papel de Harrison: o coordenador da equipe

Wallace K. Harrison estudou Arquitetura em Paris e lá desenvolveu grande admiração por Le Corbusier. Ao voltar para Nova Iorque, trabalhou no projeto do Rockfeller Center[124] durante a década de 1930, que era o maior empreendimento daquele momento. Isso lhe trouxe uma significativa experiência[125] profissional. O arquiteto também se destacou pela autoria do monumento símbolo da Feira Mundial de 1939 - o *Trylon and Perisphere*. Durante o primeiro

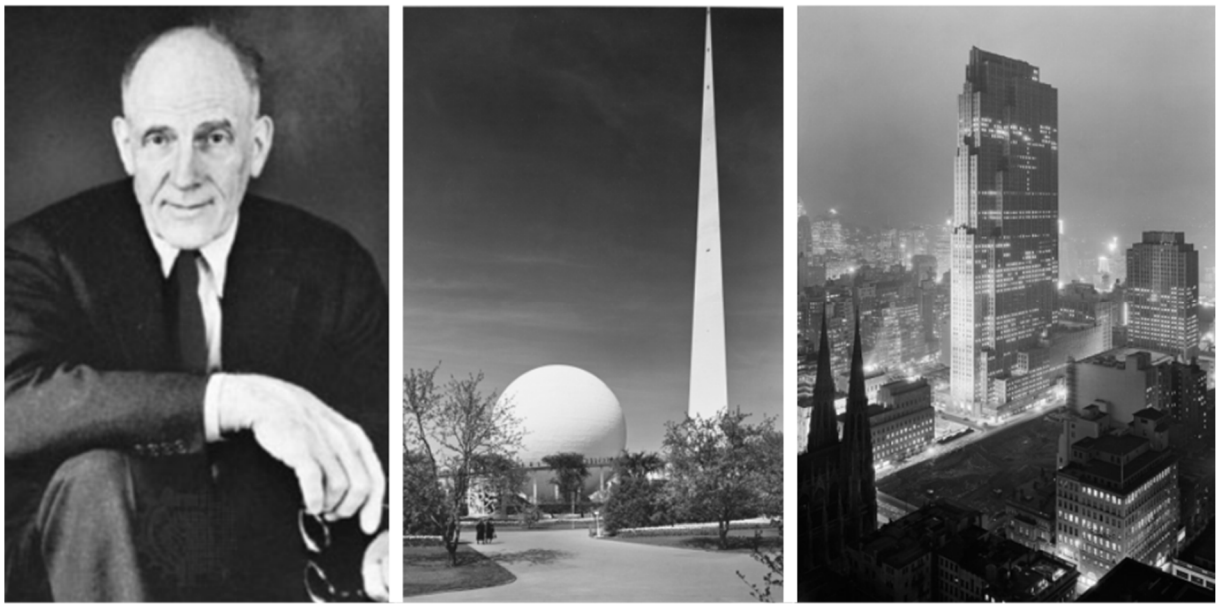
[123] O desenho [23] era o de Le Corbusier e o [32] de Oscar Niemeyer.

[124] Concebido na década de 1930, o conjunto Rockefeller Center foi desenvolvido por um consórcio formado pelos seguintes escritórios: Corbett, Harrison & MacMurray; Hood, Godley & Fouilhoux; e Reinhard & Hofmeister. Os três grupos trabalham conjuntamente com o nome *Associated Architects* (Arquitetos Associados) de modo que nenhum dos edifícios fosse atribuído a uma empresa em específico. Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Rockefeller_Center (02/2021).

[125] Sua experiência acumulada e capacidade de gerenciar conflitos pode ter sido determinante para o êxito do projeto da ONU.

trabalho, aproximou-se de Nelson Rockfeller, benfeitor da ONU, fato que foi preponderante para sua nomeação como chefe da equipe do projeto para a sede do organismo (ONU, 2005).

Figura 32. Wallace K. Harrison, Trylon and Perisphere (1939) e Rockefeller Center (1939)



Fontes compiladas pelo pesquisador a partir de: commons.wikimedia.org (02/2021)

Segundo Newhouse[126] – autora do livro: *Wallace K. Harrison, Architect* – a composição da equipe previa nomes de várias nacionalidades. Harrison indicou os alemães Mies van der Rohe e Walter Gropius, que foram vetados, pois somente nações membros da ONU daquele momento poderiam enviar representantes. Ainda de acordo com Newhouse, seu papel no efetivo processo de projeto se limitava ao ***estímulo das ideias*** dos demais arquitetos, fazendo avançar o trabalho, além de manter a tranquilidade e a paz entre os membros da equipe. A historiadora da Arquitetura afirma que após o trabalho de coordenação da sede da ONU, Harrison foi convidado para desempenhar o mesmo papel no projeto do *Lincon Center*, outro projeto de grande porte, mas ele disse que não "queria passar por aquilo novamente" (NEWHOUSE apud ONU, 2005), o que sugere que o processo da ONU foi desgastante.

O historiador Mike Wallace[127] afirma que o coordenador Harrison era visto por seus pares como um profissional muito bem-sucedido, educado, inteligente, modesto[128] e um grande negociador, principalmente. Ele não trabalhou para a ONU fazendo desenhos ou propostas

[126] Victoria Newhouse é historiadora da arquitetura, autora do livro *Wallace K. Harrison, Architect* (1989), ed. Rizzoli. Newhouse fez seu relato no documentário *Oficina para a paz - a construção da sede da ONU* (2005).

[127] Mike Wallace é historiador, autor do livro *Gotham: A History of New York City* (2000), ed. Oxford University Press (coautor Edwin G. Burrows). Wallace fez seu relato no documentário Oficina para a paz - a construção da sede da ONU (2005).

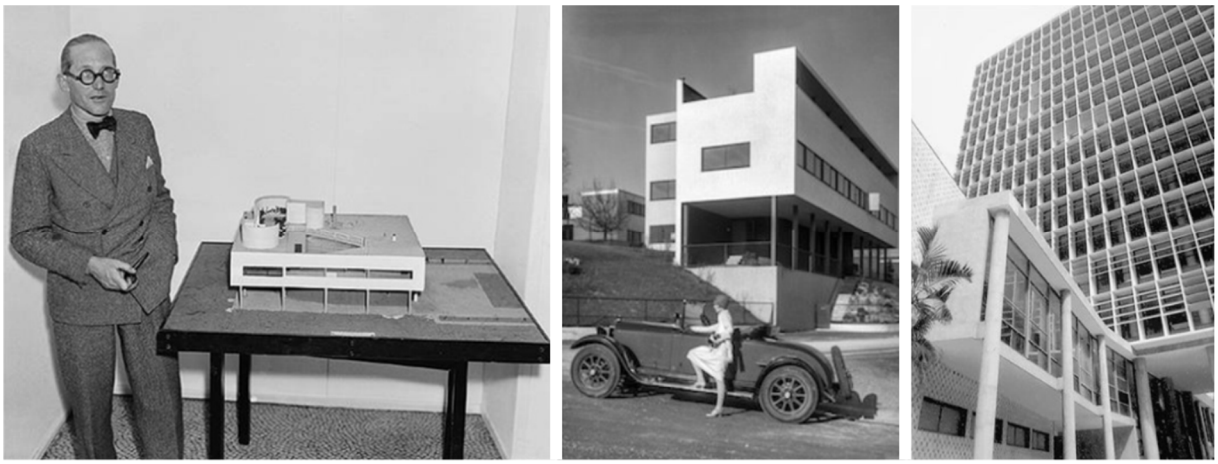
[128] Interessante notar que a 'modéstia' foi um traço de personalidade indicada como importante para o sucesso de projetos em equipe entre os arquitetos entrevistados na pesquisa dessa tese.

arquitetônicas, porém analisava todas as propostas dos membros na tentava de detectar os melhores elementos projetuais para convergi-los para um objetivo único. Também foi descrito como bastante respeitoso para com todos os participantes e cauteloso em trabalhar com Le Corbusier, que era conhecido por ser um profissional inflexível (WALLACE apud ONU, 2005).

O papel de Le Corbusier: o **arquiteto-artista** *(com sua certeza positivista)*

Em 1947 Le Corbusier já era o *mestre revolucionário* da arquitetura mundial. A publicação de *Por uma Arquitetura* em 1923 propagava a vanguarda arquitetônica alinhada ao capitalismo industrial vigente e efervescente da época, o que repercutiria profundamente na linguagem projetual dos anos seguintes. Na referida publicação, o arquiteto fazia críticas ao *status-quo* da Arquitetura vigente, definida como ultrapassada (CORBUSIER, 2014). Em termos gerais, e como veremos mais adiante, Le Corbusier entendia que as suas respostas arquitetônicas seguiam uma real lógica científica positiva, de modo que tais soluções não poderiam ser questionadas, assim como a verdade do funcionamento de uma máquina.

Figura 33. Corbusier e a Vila Savoye, sua Casa na Vila Operária alemã, Palácio Capanema



Fontes: fotos da esquerda e central, em Cohen (2010, p. 34 e 43) / foto da direita, Palácio Capanema, em arquitextos.com (02/2021)

A forte influência mundial corbusiana é inegável. Por parte de alguns profissionais, havia uma verdadeira adoração[129] à sua figura, suas ideias se espraiavam e serviam de inspiração para arquitetos de diversas localidades. Na Alemanha de 1927, o conjunto habitacional (ou vila operária) de *Weissenhofsiedlung*, no qual Le Corbusier projetou sua famosa casa geminada (figura 33), funcionou como uma vitrine da vanguarda arquitetônica modernista. No Brasil, Le Corbusier também exerceu enorme influência, contribuindo como consultor, por exemplo,

[129] Ver seção sobre a Casa Curutchet (1955) em La Plata, Argentina, onde se revela a relação de adoração à Le Corbusier por parte do arquiteto argentino Amâncio Williams desde, pelo menos 1946 (seção: 4.2.4, p. 153).

na concepção do antigo *Ministério da Educação e Saúde* (Palácio Capanema) no Rio de Janeiro (1939) juntamente com a equipe[130] de arquitetura na qual estava Oscar Niemeyer (figura 33).

O arquiteto Thaddeus Crapster, que participou do projeto para a ONU em 1947, relata que Le Corbusier estava convencido que era ele quem deveria ser o encarregado por chefiar a concepção daquele projeto[131]. Crapster diz que Le Corbusier formou e liderou um *subgrupo oficioso* da equipe designada, do qual participavam Oscar Niemeyer, Nikolai Bassov entre outros. O franco-suíço parecia trabalhar para deslocar Harrison para uma posição de simples elo entre os técnicos do projeto e a cidade de Nova Iorque, lidando com detalhes menores e questões políticas ou burocráticas. Crapster lembra que o arquiteto da Vila Savoye (1927) demonstrava claro desejo de ser o autor do *maravilhoso design* (nas palavras de Thaddeus Crapster) daquele complexo arquitetônico para as Nações Unidas. Por outro lado, Harrison manejava a situação a fim de não perder o mestre modernista que tensionava o processo a todo momento no sentido de ser o dono do projeto (CRAPSTER apud ONU, 2005).

O ex-conselheiro de secretários-gerais da ONU, Brain Urquhart (1920-2021), que acompanhou presencialmente o projeto, lembra de Le Corbusier como uma pessoa muito culta, com ideias muito interessantes e que expressava suas opiniões de maneira muito forte. Urquhart atribui esta postura impositiva (no contexto daquele projeto) ao fato de Le Corbusier ter ganhado o concurso de projeto para criar a sede da Liga das Nações em 1927, localizado na cidade suíça de Genebra que foi, entretanto, rechaçado pelos habitantes locais, de modo que o prédio acabou não sendo construído. Em seu lugar foi executado um prédio de linguagem passadista, o (antigo) *Palais de Nations*[132] (URQUHART apud ONU, 2005).

A interpretação de que o projeto de 1947 seria um tipo de compensação pelo ocorrido em 1927, também é lembrado por Victoria Newhouse quando afirma que "Harrison, em seu jeito maravilhosamente gentil de ser, sentiu que ao convidá-lo [Le Corbusier], não apenas teria um ótimo arquiteto, mas consertaria, de algum modo, a história do passado" (NEWHOUSE apud ONU, 2005, n.p.). Thaddeus Crapster afirma que Le Corbusier se lamentava constantemente pelo caso do projeto recusado de 1927, ele não aceitava a rejeição de seu projeto e "se considerava o melhor arquiteto do mundo" (CRAPSTER apud ONU, 2005, n.p.).

---

[130] Compunham a equipe de arquitetura do antigo MEC: Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira. Le Corbusier foi consultor.

[131] Le Corbusier havia sido autor de um projeto para a Liga das Nações, predecessora da ONU, em Genebra (Suíça). Porém, o prédio modernista não foi bem aceito à época, conta-se que as pessoas ficaram horrorizadas com o projeto (ONU, 2005).

[132] Palácio das Nações. O atual "Palácio das Nações" da ONU, em Genebra, não corresponde ao citado por Sir Brain Urquhart.

O papel de Oscar Niemeyer e sua visão dos fatos

Wallace Harrison havia conhecido Oscar Niemeyer em 1939, quando ele concebeu o pavilhão do Brasil para a Feira Mundial (figura 34). O convite para participar da concepção projetual da ONU ocorreu a partir do trabalho na Feira de 1939. Niemeyer era o mais novo entre os membros da equipe da ONU e era reconhecido como o mais original e talentoso arquiteto de sua geração (ONU, 2005). O colega Thaddeus Crapster percebia o brasileiro, naquele contexto da projetação, como uma pessoa cooperativa e de fácil trato. Porém, notava que ele se recolhia e ficava intimidado quando Le Corbusier estava presente (CRAPSTER apud ONU, 2005).

Figura 34. Oscar Niemeyer e o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1939

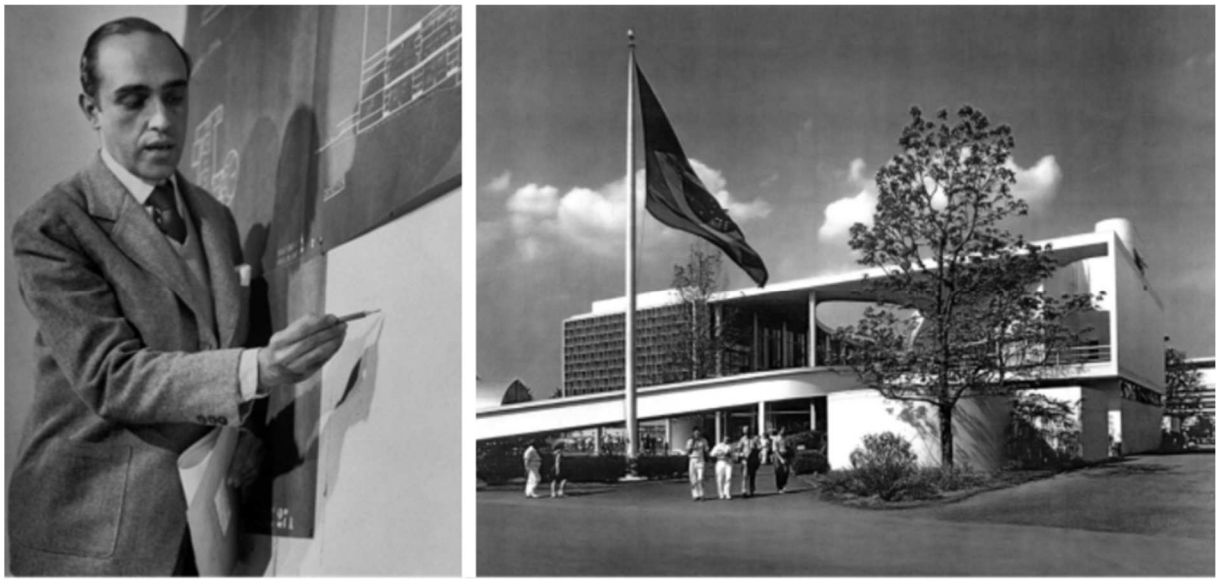


Foto (esq.) em Portal G1, em: bit.ly/30aUdjZ| Pavilhão Brasileiro (dir.) ArchDaily, em: bit.ly/3aiHaP5 (02/2021)

Oscar Niemeyer relatou, no texto *Minha Arquitetura* (2012, p. 24 a 29), alguns ocorridos durante o projeto da ONU, a partir de seu ponto de vista. É o que apontamos a seguir.

No mesmo dia em que Niemeyer chegou à cidade de Nova Iorque, Le Corbusier o procurou dizendo que "seu projeto [para a ONU] começava a ser criticado e queria que [ele] ficasse ao seu lado, colaborando no seu trabalho", de modo que o brasileiro aceitou prontamente e passou a ajudá-lo nos dias subsequentes (NIEMEYER, 2012, p. 24). Harrison, entretanto, alguns dias depois, alertou o carioca: "Oscar, convidei você para, como todos os outros arquitetos, apresentar o seu projeto e não para trabalhar com Le Corbusier" (NIEMEYER, 2012, p. 25). Niemeyer reportou[133] aquela chamada do coordenador ao seu mentor franco-suíço (que

[133] No relato constante no livro de Niemeyer (2012) não se conta que isso ocorreu perto da 14ª reunião do projeto da ONU, em 10/03/1947, quando Le Corbusier havia voltado temporariamente à França para resolver questões pessoais. Com isso, Niemeyer ficou recolhido e não compareceu aos encontros de projeto. O fato da ausência do mestre franco-suíço é relatado, entretanto,

esteve longe da equipe por algum tempo) e recebeu a seguinte reposta: "você não pode ir, vai criar confusão" (NIEMEYER, 2012, p. 25). Alguns dias depois, porém, Le Corbusier voltou atrás e orientou o brasileiro a se juntar à equipe oficial, dizendo: "estão esperando seu projeto" (NIEMEYER, 2012, p. 25). A partir disso, em uma semana, o carioca elaborou seu próprio desenho, que divergia[134] da proposta que estava sendo proposta por Le Corbusier. No desenho de Niemeyer os blocos funcionais ficavam distantes entre si e espalhados no terreno formavam um vazio central que, com protagonismo, conformava a *Praça das Nações Unidas* (figura 35).

Figura 35. Desenho de Niemeyer explicando sua proposta



Fonte editada pelo pesquisador a partir de: Niemeyer (2012, p. 28)

A proposta de Niemeyer (o esboço nº 32) foi amplamente aceita pelo grupo, de maneira que Harrison disse: "Oscar, todos preferem seu projeto, vou propô-lo [como definitivo] na próxima reunião" (NIEMEYER, 2012, p. 25). E desse modo aconteceu: na reunião seguinte o projeto foi escolhido por uma quase unanimidade[135]. Le Corbusier, porém, defendeu com veemência sua proposta anterior, dizendo: "não fiz desenhos bonitos, mas é a solução científica de todo o programa das Nações Unidas" (NIEMEYER, 2012, p. 25). Para o carioca, aquela frase teria sido uma referência crítica direta ao seu desenho, rebaixando o projeto [32] a meros desenhos bonitos. Na saída daquela reunião, Le Corbusier abordou Niemeyer pedindo um encontro privado para manhã seguinte, o brasileiro aceitou. No encontro, o franco-suíço pediu para que se mudasse a posição da Grande Assembleia, levando-a para uma posição central no terreno, dizendo que a assembleia "é o elemento hierarquicamente mais importante, e lá é seu lugar". Mesmo não concordando com a solicitação e entendendo que a nova posição do bloco significaria a não construção da Praça das Nações Unidas, Niemeyer cedeu. Posteriormente,

em ONU (2005). O que chama atenção nesse detalhe é que, curiosamente, o afastamento de Le Corbusier parece ter dado a chance para Oscar Niemeyer se apresentar com mais ênfase no trabalho após a repreenda de Harrison.

[134] Oscar Niemeyer admitiu que não gostava do projeto de Le Corbusier, pois ele divide o terreno em duas partes.

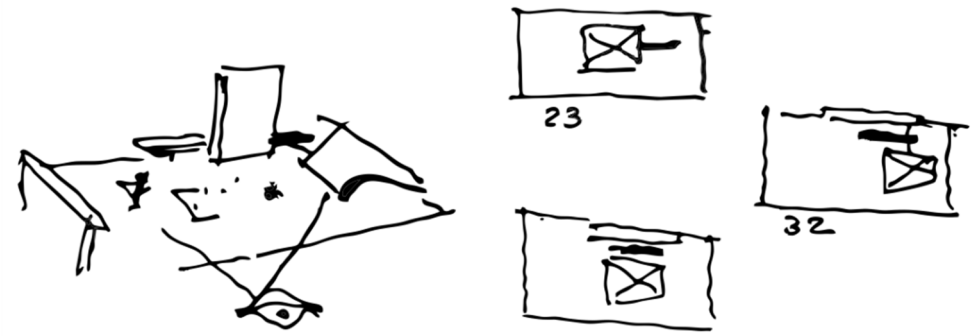
[135] Na narrativa de "Minha Arquitetura" Oscar Niemeyer usa a expressão "unanimidade" para falar da aprovação de sua ideia ao mesmo tempo que admite que Le Corbusier divergiu da proposta.

apresentaram juntos o projeto [23-32] (figura 36). Harrison não gostou da decisão, mas não teve mais como agir para impedir a mudança.

Oscar Niemeyer, ao refletir sobre o processo, disse: "devo considerá-lo um trabalho em equipe; nossa tarefa foi apenas definir o partido arquitetônico. O resto, todos os detalhes, foram elaborados por Wallace Harrison, Abramovitz e seus colaboradores" (NIEMEYER, 2012, p. 29).

Sobre o coordenador, Niemeyer disse que de Wallace Harrison somente se lembra de correção e amizade. Sobre Le Corbusier, Niemeyer confirmou que ele nunca mais comentou o projeto [23-32], apenas disse à Niemeyer em particular: "você é generoso" (NIEMEYER, 2012, p. 29).

Figura 36. Desenho de Niemeyer explicando sua proposta "32" (esq.) e a fusão do *23-32* (dir.)



Fonte editada pelo pesquisador a partir de: Niemeyer (2012, p. 26)

No final de seu relato sobre o projeto para a ONU, Oscar Niemeyer diz:

> *Prefiro terminar aqui. Nada mais tenho a dizer sobre o que ocorreu [...]. Mas isso não impede que, ao olhar para a foto da obra realizada, me sinta um pouco triste. Ah... como faz falta a Praça das Nações Unidas que desenhei (NIEMEYER, 2012, p. 29).*

Quando se confronta essa narrativa de Oscar Niemeyer com os acontecimentos narrados por outras fontes, é perceptível como ele busca ser comedido, apesar de a frase final deixar claro certo arrependimento em não ter imposto seu projeto. Note-se como houve a preponderância de Le Corbusier, pois toda a equipe havia preferido o desenho [32] do brasileiro, de modo que ele teria respaldo moral para recusar a ingerência do mentor, se assim o quisesse fazer.

Um modus faciendi: reuniões de projeto e alguns conflitos

A seguir apresentamos algumas situações que caracterizaram o processo projetual para a sede da ONU, bem como os conflitos ocorridos entre os arquitetos. Como já mencionado, os eventos descritos a seguir são mais detalhados que aqueles narrados por Oscar Niemeyer em seu livro.

Os trabalhos foram abertos com uma fala do coordenador Harrison aos demais arquitetos (figura 37) que buscou lembrar o sentido da ONU: a *pacificação mundial*. Ele buscou correlacionar tal sentido à arquitetura que seria concebida, ao mesmo tempo que ela deveria ser um legado arquitetônico para o futuro. Além disso, o coordenador ressaltou que os arquitetos deveriam encontrar um ***método*** para produzir aquele edifício, ou seja, métodos para a colaboração. A seguir transcrevemos o trecho final do discurso de Wallace Harrison:

> *É uma honra muito grande ter vocês aqui conosco em Nova Iorque. A maioria de nós não teve a experiência que outros tiveram durante a guerra. Esperamos que, a partir da experiência e do sofrimento, vocês consigam encontrar métodos para nos ajudar a produzir algo que será um símbolo para a paz e para a segurança, particularmente, para as Nações Unidas no futuro. Não sei o que mais podemos fazer. Então vamos ao trabalho (HARRISON apud ONU, 2005, tradução nossa).*

Figura 37. Harrison fala aos arquitetos na primeira reunião para o projeto da ONU (1947)



Fonte: imagens compiladas a partir de capturas em ONU (2005)

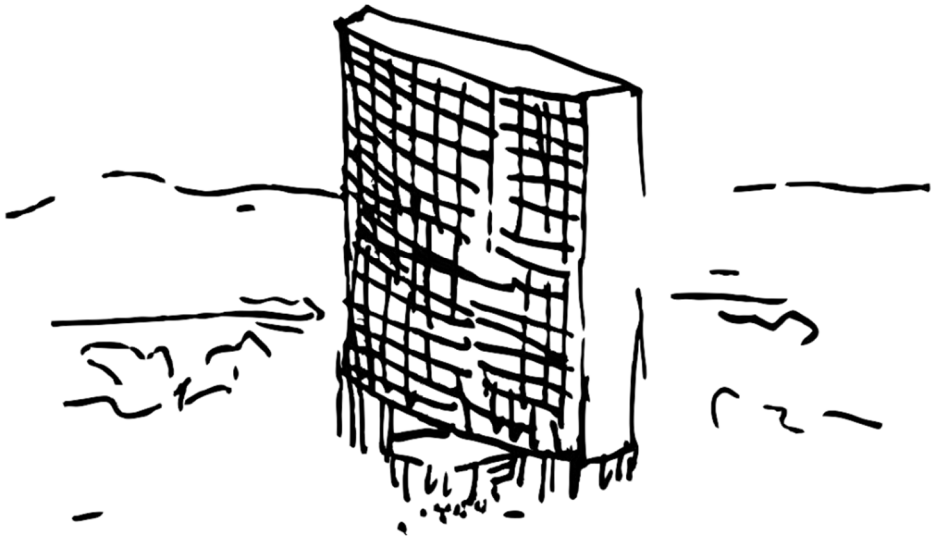
Na *primeira reunião* de projeto, em 17 de fevereiro de 1947, enquanto Harrison fazia a exposição sobre o cronograma e o tipo de conteúdo projetual que deveria ser produzido, Le Corbusier interveio e narrou de imediato sua visão do projeto:

> *Manhattan inteira deve ser objeto de nossa preocupação [...] a grande cidade, a topografia local. A torre de escritórios dever ser feita em uma estrutura colossal em meio a um parque, um espaço enorme para a joie de vivre (alegria de viver) (CORBUSIER apud ONU, 2005, tradução nossa).*

Posteriormente à abertura dos trabalhos, já em uma das reuniões de projeto, o arquiteto soviético Nikolai Bassov foi o primeiro a sugerir que os ambientes deveriam ser conectados, dizendo: "o melhor plano será colocar o prédio do Secretariado no extremo norte do terreno, as três salas do Conselho conectadas a ele e ao longo do rio, com a Grande Assembleia no centro [do terreno]" (BASSOV apud ONU, 2005, tradução nossa). Para o chinês Liang Sicheng

eles deveriam "colocar a torre de forma a obter o máximo de sol durante o inverno, a parte mais extensa da torre deve ficar voltada para o sul" (SICHENG apud ONU, 2005, tradução nossa). Nesta reunião, Le Corbusier se mostrou inquieto, pois o trabalho em equipe naqueles moldes lhe soava estranho. Ele já havia se decidido sobre como o projeto deveria ser e não demorou em desenhar uma torre alta (figura 38) como elemento dominante do projeto (ONU, 2005). Na década de 1940, torres envidraçadas não eram tão comuns. Assim, a solução era "totalmente inovadora, uma verdadeira invenção da época" (NEWHOUSE apud ONU, 2005).

Figura 38. Esboço inicial de Le Corbusier para o edifício dominante na sede da ONU



Fonte editada pelo pesquisador a partir de captura em ONU (2005)

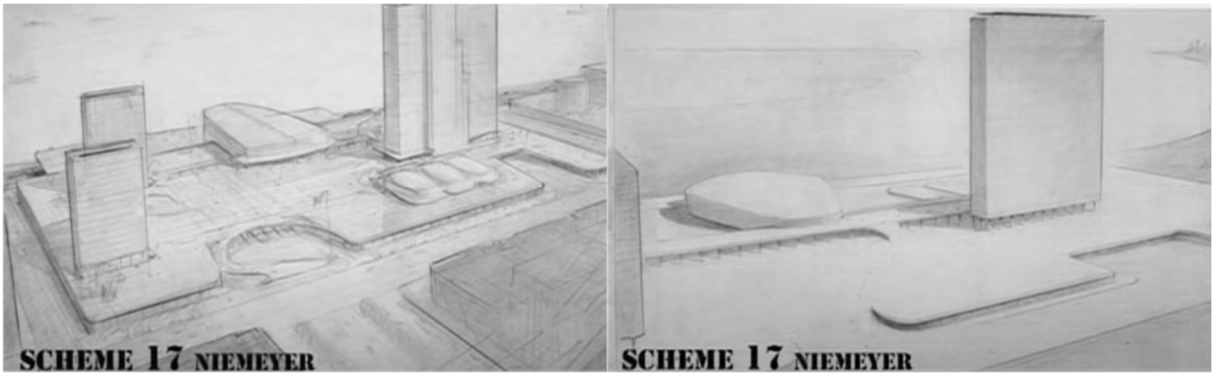
Com o avanço do projeto, Le Corbusier via algumas de suas ideias questionadas. No dia seguinte à 14ª reunião, em 10 de março de 1947, o franco-suíço precisou se ausentar de Nova Iorque e voltar à França para resolver questões pessoais. Oscar Niemeyer, que estava dedicado à sua assessoria (atendendo a um pedido de Corbusier), não compareceu às reuniões durante ausência de seu mentor. Ele próprio disse que não queria desagradar a Le Corbusier.

Diante das ausências, Harrison repreendeu Niemeyer e pediu que ele retornasse às reuniões e apresentasse seu projeto, além de alegar que seu papel não era o de assessoramento do franco-suíço, e sim de projetação e criação (conforme relatou o próprio brasileiro). Assim, em pouco tempo, ainda sem a presença de Le Corbusier, o brasileiro apresentou à equipe a proposta de número [17], conforme a figura 39.

Com esse desenho houve uma ruptura projetual com o mestre Le Corbusier, pois os blocos ficavam francamente distantes, ao contrário da unidade desejada pelo franco-suíço. Todos os membros gostaram do encaminhamento projetual dado por Niemeyer. Nikolai Bassov (que era membro do subgrupo de Le Corbusier) foi o único que se pronunciou com ressalva: disse

que os prédios estavam muito afastados. O coordenador, que concordava com a proposta [17], respondeu de modo pacificador: "vamos continuar pensando sobre isso, Nikolai, mas nosso prazo é curto" (HARRISON apud ONU, 2005, tradução nossa).

Figura 39. Proposta [17] para ONU esboço inicial (esq.) e avançado (dir.)



Fonte: imagens compiladas a partir de capturas em ONU (2005)

Quando Le Corbusier voltou da França, trouxe consigo um antigo amigo, o arquiteto Vadimir Bodiansky (1894-1966), para ajudar a reforçar suas propostas. A equipe estava na 24ª reunião, em 24 de março de 1947, quando o franco-suíço apresentou seu desenho consolidado (figura 40). A proposta era a de número [23] e previa três princípios básicos: a centralidade do bloco da Grande Assembleia em relação ao terreno; a unidade dos blocos, que deveriam estar interligados; e a monumentalidade da torre do Secretariado – que àquela altura era consenso entre os membros.

Figura 40. Le Corbusier apresentando a proposta (esq.) e o próprio esquema [23] (dir.)



Fonte: imagens compiladas a partir de capturas em ONU (2005)

Segundo Le Corbusier, o desenho [23] era o projeto "correto e racional" para resolver todas as demandas da ONU. Logo, não havia, para ele, possibilidades de questionamentos. Após sua apresentação, Harrison agradeceu e o informou que a equipe havia gostado da proposta [17] de Niemeyer. A resposta de Le Corbusier foi: "achei que todos havíamos decidido pelo meu plano para a torre e sua ligação com os demais. No desenho de Niemeyer não há nenhum bloco baixo de conexão" (CORBUSIER apud ONU, 2005, n.p.). Harrison insistiu que a opção

seria pelo desenho [17] e a resposta corbusiana veio em tom forte: "o bloco todo deveria ser em uma forma única, pura e simples" (CORBUSIER apud ONU, 2005, n.p.). Fez-se um silêncio prolongado até que o coordenador respondeu: "é claro que isso ainda não está resolvido, mas o tempo está se esgotando" (HARRISON apud ONU, 2005, n.p.).

Na reunião seguinte Oscar Niemeyer se ausentou. As testemunhas da época acreditam que ele havia se ressentido pelo comentário de Le Corbusier desaprovando seu desenho (ONU, 2005).

Ao longo dos debates os demais arquitetos também apresentavam e debatiam seus próprios projetos. Ao total, foram elaboradas mais de 40 propostas projetuais. No 26º encontro, em 03 de abril de 1947, Le Corbusier fez um discurso aparentemente conciliatório, mas que ressaltava os aspectos que julgava impositivos ao projeto (que estavam contemplados em sua proposta).

> *Isso não é uma competição. Nós trabalhamos juntos. Durante seis semanas estudamos os elementos. Nós queremos espetáculo! Nós queremos unidade! Nós queremos a torre do Secretariado diretamente conectada à Assembleia e ao Conselho em um bloco único. Devem estar isolados e ligados em um nível, dessa forma! (CORBUSIER apud ONU, 2005, n.p.)*

A partir dessa fala, Harrison confirmou o impasse entre os projetos de Niemeyer e Corbusier, o que precisava ser resolvido logo. O coordenador entendia que naquele dia não se podia mais tensionar a situação. Assim, ele encerrou a reunião rapidamente e disse que na reunião seguinte voltariam ao assunto com outros desenhos para serem avaliados (ONU, 2005).

No 29º encontro, em 14 abril de 1947, já se acumulavam 28 esboços projetuais. Neste encontro, Le Corbusier teve mais uma oportunidade para defender o projeto [23]. Dessa vez quem falou foi o amigo Vadimir Bodiansky, afirmando que já havia estudos o bastante, de modo que ele queria que uma decisão fosse tomada. Harrison respondeu afirmando que uma decisão naquele momento seria prematura. Bodiansky retomou a palavra, e disse:

> *Os vinte e nove esquemas até o presente momento podem ser resumidos em duas categorias: a que concentravam os blocos, como o nosso; e a que dispersam os blocos no terreno. Nossa solução é o desenvolvimento mais racional do ponto de vista funcional (BODIANSKY apud ONU, 2005, n.p.).*

No 30º encontro, em 18 de abril de 1947, os arquitetos membros receberam alguns jornalistas que registraram a projetação (figura 41). Le Corbusier pediu para falar aos repórteres em nome da equipe, e disse que todos os profissionais tinham solidariedade absoluta uns com os outros e que, sob sua direção, o prédio da ONU seria uma das maravilhas do mundo modernista.

Complementou dizendo que "não há nomes ligados a esse trabalho. Cada um de nós pode se orgulhar legitimamente de ter sido chamado para participar da equipe, estamos trabalhando anonimamente" (CORBUSIER apud ONU, 2005, n.p.).

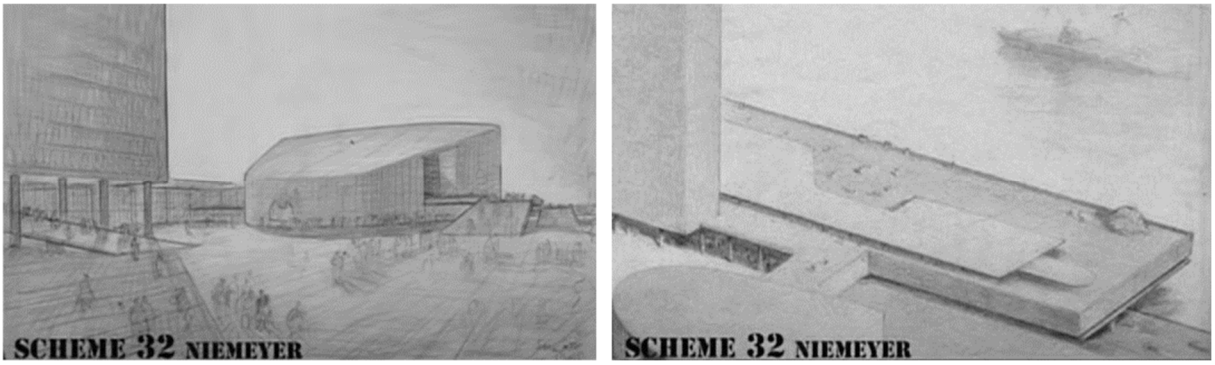
Figura 41. A recepção dos jornalistas (esq.) e Le Corbusier durante sua fala (dir.)



Fonte: imagens compiladas a partir de capturas em ONU (2005)

No 32º encontro, em 25 de abril de 1947, Niemeyer apresentou um desenvolvimento do seu trabalho [17], que foi rebatizado como esboço [32] (figura 42). Nesse novo desenho o brasileiro defendia que havia preservado a solução em torre para o Secretariado; também havia resolvido as conexões entre os blocos, mas insistiu que a separação entre os blocos era importante de modo a criar da Praça das Nações Unidas. Para ele, a nova proposta resolvia todas as questões criticadas anteriormente, além de que ela também seria funcional e bela.

Figura 42. Proposta [32] para a ONU



Fonte: imagens compiladas a partir de capturas em ONU (2005)

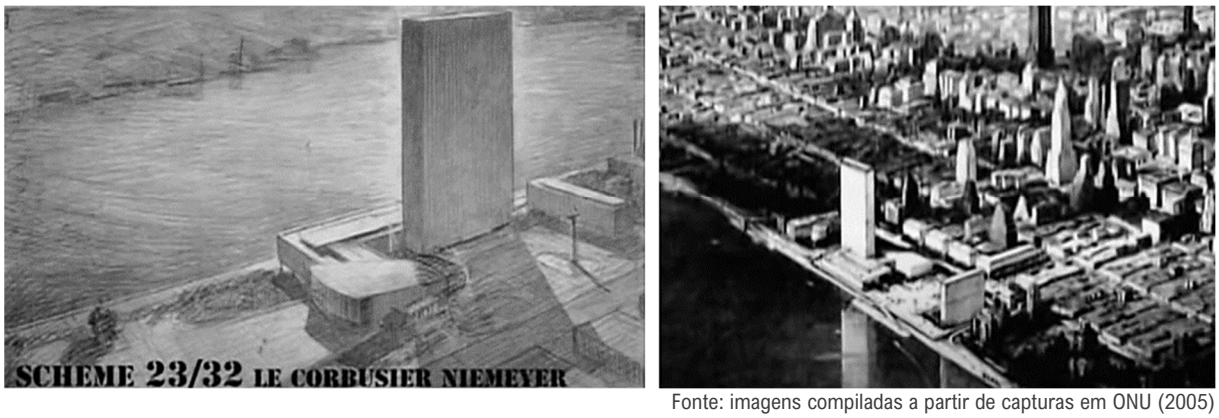
No 33º encontro, em 28 de abril de 1947, a solução [32] de Oscar Niemeyer foi votada e aceita como o projeto definitivo. Entendia-se que ele havia conseguido convergir todas as melhores soluções da equipe para um desenho conclusivo. Na ocasião, Le Corbusier voltou a insistir em seu projeto nº [23], falando de si mesmo em terceira pessoa:

> *Le Corbusier foi enviado pelos franceses para defender as ideias da arquitetura moderna. E tem uma grande responsabilidade para com o mundo pela funcionalidade indiscutível e por certa beleza. O pojeto numero '23' foi feitocom todos presentes e dicutido com todos projetistas e com o pessoal da ONU em uma reunião. Eu apelo uma unanimidade final para trabalhar em conjunto na formulação derradeira do projeto (CORBUSIER apud ONU, 2005, n.p.).*

O impasse que havia se criado foi tensionado até a 34ª reunião, em 30 de abril de 1947, quando o Harrison disse que tinha total responsabilidade sobre o projeto final, e que havia dois caminhos possíveis: uma votação ou uma escolha pessoal dele. Ressaltou que a votação criaria um inconveniente muito grande, criaria uma sensação de que houvera ganhadores e perdedores, sendo que isso não seria desejável. Por outro lado, se ele escolhesse somente, seria o único perdedor. Desse modo, ele disse que o projeto definitivo, que atendia satisfatoriamente as expectativas e as questões discutidas, seria o de número [32]. Tentando pacificar a situação, disse que o desenho de Oscar Niemeyer havia, na verdade, desenvolvido o desenho de Le Corbusier. Essa posição do coordenador foi compreendida como uma saída diplomática para a resolução do projeto (ONU, 2005).

Na reunião, Le Corbusier se mostrou diplomático e aceitou o encaminhamento de Harrison, mas não deixou de insistir sobre suas intenções projetuais originais, apelando diretamente à Oscar Niemeyer. Menos diplomático na intimidade de suas anotações pessoais, Le Corbusier expressou sua visão sobre as diferenças entre os projetos [23] e [32] por meio de um desenho bastante impactante (figura 44). Nos dias seguintes, Le Corbusier convenceu Oscar Niemeyer a centralizar o bloco da Grande Assembleia no terreno, dando fim à praça imaginada e gerando a proposta [23-32], conforme a figura 43 (ONU, 2005).

Figura 43. Projeto fundido [23-32] para a ONU



Fonte: imagens compiladas a partir de capturas em ONU (2005)

Um desenho no caderno pessoal de Le Corbusier revela um pensamento particular sobre o projeto de Niemeyer. Seu desenho é uma imagem onde há duas figuras humanas, cada uma delas representando um projeto. A figura, que mostra um corpo feminino completo, como se estivesse tranquilamente deitado, representaria seu projeto [23]; a figura que representa o projeto [32] é de um corpo humano esquartejado.

Figura 44. Esboço particular de Le Corbusier comparando a ideia dos projetos [23] e [32]



Fonte: editado pelo pesquisador a partir de capturada de ONU (2005)

No 37º encontro, em 07 de maio de 1947, o projeto [23-32], rebatizado de projeto [42] foi oficialmente apresentado à equipe. Houve objeções, como a apresentada pelo arquiteto canadense Ernest Comier que afirmou não concordar com eliminação da praça central e com a divisão do terreno em duas partes pela posição dada à torre da Grande Assembleia. Apesar disso, a decisão final foi pelo acordo firmado entre Le Corbusier e Oscar Niemeyer (ONU, 2005). Anos mais tarde, Niemeyer disse que se arrependeu de aceitar a mudança imposta:

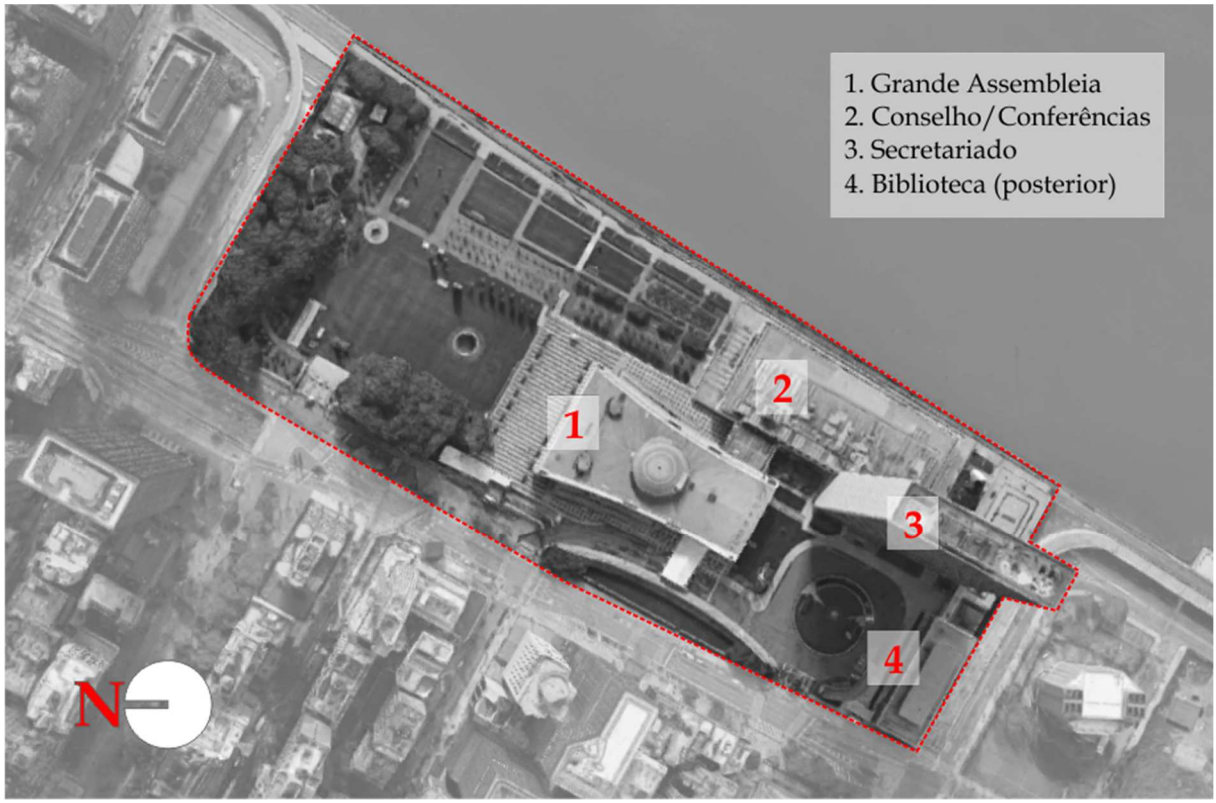
> *O projeto ficou desfigurado. O que tem lá hoje é um prédio grudado um no outro. Isso foi muito ruim para o prédio das Nações Unidas, todo o empenho [feito se perdeu]. Mas eu [tinha] essa coisa do 'arquiteto mais jovem', que acredita no outro. Eu não deveria ter aceitado a modificação, era um projeto tão bonito. Foi uma pena. Se fosse hoje eu não aceitaria, diria: não [aceito], minha solução é essa (NIEMEYER apud ONU, 2005, n.p.).*

Algumas considerações sobre os métodos projetuais e a estética do conjunto

Confrontando o discurso público de Le Corbusier com sua atuação no projeto para a sede da ONU em 1947, nota-se uma clara contradição, sobretudo em relação às questões relativas à

autoria e ao poder decisório sobre as soluções arquitetônicas. Sua defesa de uma metodologia projetual de caráter científico parece caminhar para uma retirada dos elementos subjetivos autorais, mas isso não se sustenta frente ao que estudamos até aqui e com a análises que alguns críticos fazem de seu trabalho, como abordamos a seguir.

Figura 45. Mapa de implantação do conjunto da ONU



Fonte: Elaborado pelo pesquisador a partir de Google Maps

Figura 46. Vista geral atual da sede da ONU vista a partir do Rio East



Fonte: commons.wikimedia.org (02/2021)

Como vimos, o projeto executado é resultado do programa funcional definido pela ONU, anteriormente à própria conformação da equipe projetual. Este programa funcional previa três atividades claramente diferenciadas, mesmo que conectadas entre si (conforme sugerido inicialmente por Nikolai Bassov). O resultado foi a distribuição da seguinte forma: o bloco da Assembleia Geral (no centro do terreno), o arranha-céu envidraçado do Secretariado e o bloco de Conselhos (conferências, margeando o rio). Acrescentou-se, posteriormente (1950), a Biblioteca Dag Hammarskjöld (mais próximo à via de acesso).

Em relação à aparência do conjunto, podemos observar sua clara linguagem modernista – ou do chamado Estilo Internacional: com linhas predominantemente retas e sem ornamentos, com os volumes funcionais muito evidentes e com as técnicas construtivas típicas, com o largo uso de vidros em toda a fachada livre. A opção pelo arranha-céu em cristal foi uma questão fundamental para a época, sendo rapidamente aceita por todos os membros da equipe de projeto, pois os edifícios altos não predominavam na paisagem e os que existiam não eram envidraçados. Assim, a nova técnica que possibilitava a fachada contínua foi privilegiada.

Uma expectativa de caráter positivista[136], que diz respeito ao domínio das pessoas sobre a matéria e a capacidade técnica[137], predominava na arquitetura modernista e era evidenciada pela tentativa de uma abordagem *projetual científica* por parte de Le Corbusier. Essa expectativa ajudaria a definir uma linguagem lisa[138] e purista no trabalho dos vanguardistas modernistas.

Le Corbusier defendia que o formato do edifício principal, a torre do Secretariado, deveria ser pensado em um formato o mais puro possível, se opondo frontalmente à sugestão do britânico Howard Robertson[139], que havia imaginado as circulações verticais, das escadas e dos elevadores projetando-se para fora da planta principal, de modo que os pavimentos pudessem ser mais bem aproveitadas (ONU, 2005). A ideia rejeitada por Le Corbusier criaria uma

[136] O positivismo, também conhecido como Comtismo, devido a Augusto Comte (1798-1857), foi uma corrente de pensamento que, na segunda metade do século XIX, pregava o predomínio do método exato e da ciência. Atualmente é visto como uma "romantização da ciência, sua devoção como único guia da vida individual e social do homem, único conhecimento, única moral, única religião possível" (ABBAGNANO, 2012, p. 909). O positivismo tem reflexos claros ainda nos séculos XX e XXI.

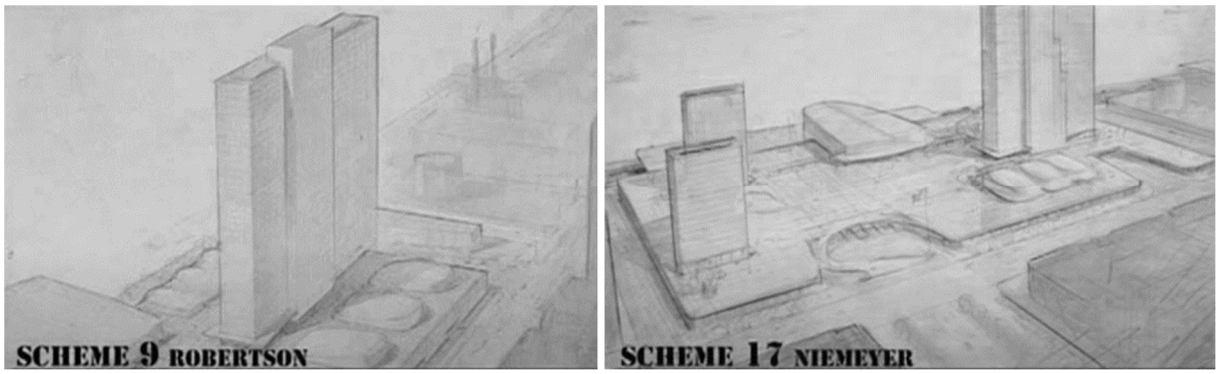
[137] Que pode ser verificada, por exemplo, pela falta de cuidado com o edifício principal envidraçado do conjunto que foi implantado no sentido leste/oeste sem qualquer elemento de proteção solar (mesmo no hemisfério norte), opção arquitetônica que demandou a instalação de equipamentos de ventilação mecânica para o ambiente interno, ocupando pavimentos intermediários do edifício que podem ser notados pela fachada. Possivelmente o resultado plástico foi preferido em detrimento de outros quesitos, como o da eficiência energética e ambiental, que se tornaram quase imperativas décadas mais tarde.

[138] Segundo Byung-Chul Han, o liso é a estética da contemporaneidade, em que tudo precisa ser "suave" e "positivo". O filósofo apresenta críticas a essa estética, opondo-a ao sentido clássico do sublime, que conteria algo de negativo (e instigante) para causar algum nível de inquietação ao observador (HAN, 2019b, p. 27).

[139] Wallace Harrison conhecia o britânico desde a Feira Mundial de 1939 e reconhecia nele um caráter extremamente educado que poderia contribuir com a maior civilidade no processo de projeto (ONU, 2005).

saliência vertical na fachada da torre e pode ser vista no esquema [9], também incorporado ao desenho [17] de Niemayer, conforme figura 47.

Figura 47. Exemplo das opções com saliência da fachada na torre da ONU



Fonte: imagens compiladas a partir de capturas em ONU (2005)

A partir da narrativa cientificista para a concepção arquitetônica corbusiana, o que se poderia depreender é que não haveria outra solução que não aquela estabelecida pelo franco-suíço. Ela seria objetiva e a única possível, no exato sentido positivista. Desse modo, também se poderia imaginar o desapego a respeito da aparência e da busca pelo belo para o edifício, atitude que pertenceria aos estilos ornamentados do passado. Entretanto, não se pode atribuir essa total isenção formalista aos modernistas, afinal a intenção era de uma harmonia estética sim, e tal característica vai no sentido da intenção autoral.

A respeito das escolhas arquitetônicas feitas para a Sede da ONU, considerando o intenso uso de vidros sem proteção externa, obrigando reforço do uso de ar-condicionado, e uma volumetria exuberante em um ponto estratégico na paisagem da cidade de Nova Iorque, Santa Cecília (2016, p. 86) acredita que, para Corbusier e Niemeyer, os efeitos plásticos eram mais importantes que escolhas rigorosas de natureza técnica. De modo que, por um lado, Le Corbusier defendia sua concepção como uma atuação científica, objetiva e irrefutável; por outro lado, as críticas[140] indicam que fatores menos técnicos estavam em jogo, o que possivelmente revela a intenção autoral subjetiva e pouco isenta, típica dos arquitetos-artistas.

4.2.3 Caso: disputa autoral direta

Uma abordagem pessoalmente difícil, mas necessária para nosso estudo, passa pela análise das disputas autorais diretas que eventualmente ocorrem entre os arquitetos. Em geral, tais

[140] Não somente as críticas atuais destacam que as escolhas arquitetônicas de caráter mais subjetivas se sobrepunham às necessidades técnicas. Uma charge de 1949, *Pinch Punch*, destacava ceticamente e ironicamente o funcionamento do prédio em termos energéticos (e políticos), dizia: "o novo prédio da ONU vai ser equipamento com 2.000 unidades de ar-condicionado individuais para proteger a saúde dos trabalhadores recrutados de diferentes zonas climáticas [...] ouvi dizer que eles não conseguem nem sequer escolher a temperatura de forma harmônica [...]" (CAMBRIDGE, 2009).

disputas diretas ocorrem quando as projetações se iniciam colaborativamente, porém, em determinado momento, ocorre um afastamento que acende o problema. Frente à dificuldade, adotaremos a estratégia de Nicolau Maquiavel (1469-1527) que não discorria sobre os *príncipes* de sua época, mas fazia referência aos antigos líderes para desenvolver suas teses.

Uma famosa querela entre Bernini e Borromini

No final do século XVII, o domínio projetual da Arquitetura já estava estabelecido. Os desenhos já eram complexos o suficiente para produzir rigorosas e precisas instruções às construções. O esquema *mestre/aprendiz* – que em certa medida aparece ainda hoje – era fundamental nas relações de trabalho e arte. Os arquitetos desenvolviam as soluções *ao estilo do mestre*, prática que gerava confusão pelo reconhecimento autoral nas produções – nada muito diferente de atualmente. As disputas profissionais entre Francesco Borromini (1599-1667) e Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) é uma das mais importantes, como veremos a seguir.

Figura 48. Retratos de Bernini (esq.) e Borromini (dir.)



Fonte: compilado pelo pesquisador, imagens disponíveis em commons.wikimedia.org (04/2021)

O arquiteto italiano Carlo Maderno (1556-1629) foi o responsável pela construção da Basílica de São Pedro por aproximadamente 25 anos, até a sua morte. Borromini se tornou braço direito de Maderno, de quem era aparentado, desde 1618, para o projeto da construção da Basílica. Em 1624 o Papa Urbano VIII, que era afeiçoado a Bernini, impôs sua presença no canteiro.

Naquele momento, Bernini era ainda considerado um escultor de poucas noções arquitetônicas, mas em pouco tempo se tornou um ator influente no contexto das construções.

No contexto do projeto para a Basílica de São Pedro, um baldaquino[141] deveria ser erguido em um ponto sagrado onde descansavam os restos santificados pela Igreja. Para sua construção, o Vaticano promoveu um concurso de projeto para aquela peça especialmente sagrada. Havia a suspeita de que tal concurso seria fraudado[142] e o ganhador, previamente escolhido, seria Bernini, o que realmente ocorreu. Os chefes originais da construção da Basílica, Maderno e Borromini, se deram por humilhados pelo fracasso no concurso e por haverem sido batidos por um iniciante de *poucas práticas arquitetônicas* ou um *mero aprendiz*. Apesar disso, Borromini contribuiu bastante para a realização da peça, pois melhor dominava as técnicas executivas e a matemática que garantiria a sustentação das colunas curvadas desejadas por Bernini, que ficou com os créditos pela peça a despeito da importante participação do colega. O imponente e frondoso baldaquino (figura 49) se tornou o marco fundacional do Barroco Italiano.

Figura 49. Baldaquino de Bernini executado ente 1624-1633



Fonte: commons.wikimedia.org (07/2020)

Mais tarde, com a morte do arquiteto mestre Carlo Maderno, em 1629, Borromini esperava ser alçado ao posto principal, o que não ocorreu. Quem foi elevado ao principal cargo foi Bernini. De acordo com o historiador da arquitetura Jake Morrissey, Bernini ganhou todo esse destaque por sua grande capacidade de bem se relacionar socialmente, característica que era o ponto fraco de Borromini, apesar de sua excelência na técnica (MORRISSEY, 2006, pp. 84–86).

[141] Baldaquino é uma espécie de cobertura, sustentado por colunas, que coroa um altar ou um trono (FERREIRA, 2010).

[142] De fato, foram encontrados documentos que demonstravam que Bernini já providenciava materiais para execução de seu projeto antes do final do concurso, indicando a fraude do concurso (DOMÍNGUEZ, 2018, n.p.).

A história se repetiu com o projeto do *Palácio dos Barberini* (1633), pois o projeto originalmente conduzido por Carlo Maderno, acompanhado por Borromini, teve a construção terminada por Bernini, que mais uma vez levou todos os créditos. Borromini se submeteu ao trabalho arquitetônico tutelado por Bernini em pelo menos essas duas situações (DOMÍNGUEZ, 2018).

Anos mais tarde, quando já não trabalhavam mais juntos, houve outra querela: Bernini teria usado a ideia de Borromini para a construção de uma importante fonte em Roma, que veio a resultar na *Fontana dei Quattro Fiumi* (1648-1651), a Fonte dos Quatro Rios, na *Piazza Navona*. Esse fato teria frustrado muito o autor original. De modo que, profundamente amargurado, Francesco Borromini costumava anunciar que seus trabalhos nunca eram devidamente reconhecidos e que seus méritos eram constantemente usurpados. Inclusive, esse teria sido o motivo pelo qual ele deu fim à própria vida (DOMÍNGUEZ, 2018).

Disputas autorais como as relatadas são querelas que não são raras na atualidade[143]. De forma que muitos dos nossos leitores saberão identificar em suas próprias jornadas profissionais casos nos quais há dúvidas sobre as origens autorais de algumas arquiteturas conhecidas.

4.2.4 Caso: o autor e o intérprete

> *É um pouco a tirania [das] ideias dos arquitetos que às vezes impõem coisas na vida da pessoa que lhes pede para projetar uma casa, e obrigam o proprietário a viver com conceitos às vezes teóricos (CURUTCHET, 1987).*

Agora estudaremos um caso de colaboração projetual do tipo arquiteto/arquiteto, ocorrida entre o argentino Amancio Williams (1913-1989) e o franco-suíço Le Corbusier (1887-1965), curiosamente exercida à distância e, por isso, devidamente registrada pelas correspondências entre os dois. A partir da leitura das cartas – que estão disponíveis em amanciowilliams.com e em algumas outras fontes[144] -, selecionamos os trechos mais relevantes, conforme destacado pelas citações nas próximas páginas. O caso gira em torno do projeto de uma casa, concebida pelo europeu e desenvolvida, pelo argentino na cidade de La Plata: a *Casa Curutchet* (1953).

O caso nos servirá como modelo sobre: (1) a relação de idolatria, do tipo mestre/aprendiz; (2) as interações ou interferências autorais; (3) os possíveis limites na colaboração projetual; (4) as dificuldades da necessária comunicação entre os atores criativos; (5) os tensionamentos no

[143] Falamos sobre uma delas na seção 3.2.6, p. 54, sobre as disputas sobre a criação do Estádio Mané Garrincha, em Brasília.

[144] Como em Johnston (2009), tese de doutoramento do professor argentino Daniel Merro Johnston que definiu o trabalho de Corbusier e Williams nesse projeto como: El autor y el intérprete (O autor e o intérprete).

processo de projeto. Esses cinco pontos podem nos ajudar a ilustrar e definir os contornos da *colaboração projetual* e dos *entraves autorais*. Optamos por esse caso em particular por estar devidamente registrado e por ser, em certa medida, semelhante às relações cotidianas observadas nos relados da última parte de nossa tese. Neste caso, é clara a interferência de um arquiteto sobre a concepção do colega na fase de desenvolvimento executivo e da construção.

Outro importante fator que existe nesse caso, e que vale a pena ser ressaltado novamente, é a relação de idolatria (com certa submissão) que Williams demonstrava em relação à Corbusier, revelada nas cartas. As interferências necessárias para a construção foram sistematicamente submetidas ao franco-suíço, apesar da distância (Argentina-Paris) e do enorme impacto no cronograma de finalização que isso acarretava (atrasos que desagradavam o proprietário).

Figura 50. Le Corbusier (esq.), Casa Curutchet (centro) e Amancio Williams (dir.)



Fonte: editado pelo autor a partir de commons.wikimedia.org (04/2021)

Por fim, as alterações sugeridas pelo argentino, que foram incorporadas na obra, certamente deveriam fazer dele um coautor devidamente reconhecido – o que não ocorre de fato. Poucas vezes Amancio Williams é devidamente citado fora das bibliografias argentinas, de modo que a Casa Curutchet fica mormente conhecida como *a única obra de Le Corbusier na América Latina*. De modo que, é o chamariz da autoria de Corbusier que faz desta pequena casa algo com alguma importância. Quando o argentino é citado, é apenas colocado como *arquiteto construtor* ou como *colaborador*, a despeito das suas importantes interferências[145] (PROJETO, 2015; SERAPIÃO, 2004). Optamos por apresentar as transcrições de alguns trechos das cartas para demonstrar de forma clara os debates arquiteturais (as traduções são nossas). Nesse contexto, também aparece parte da relação com Pedro Domingo Curutchet, o cliente demandante.

[145] Algumas das melhores características, que são reconhecidas pelos visitantes na obra, como a iluminação e relações visuais da casa, são interferências não reconhecidas de Amancio Williams.

Uma casa em La Plata

Figura 51. Imagens externas e relações com o entorno da Casa Curutchet em La Plata



Fonte: acervo pessoal do pesquisador (12/2021)

Figura 52. Imagens internas da Casa Curutchet em La Plata



Fonte: acervo pessoal do pesquisador (12/2021)

A *Casa Curutchet* (1953) está situada na cidade argentina de *La Plata*, é a conhecida única obra atribuída a Le Corbusier em solo latino-americano. Muitos a chamam de *Villa Savoye* (1929) da América do Sul, outros veem essa ideia com desdém, pois a casa americana seria inferior à

casa francesa. Acreditamos ser preciso reconhecer que há semelhanças reais entre as casas, tais como: a linguagem formal que remete à primeira fase purista corbusiana; algumas soluções em planta (como alguns setores curvos e seu funcionalismo); os cinco *pontos corbusianos* e a proposta da *promenade architecturale* (percurso arquitetural) a partir dos pátios internos e das rampas. Vale a pena, entretanto, ressaltar uma diferença importante, pois a *Villa Savoye* é um elemento icônico na paisagem limpa local e a Casa Curutchet se situa em um lote urbano comum (em uma *via corredor*, que não era a predileção urbanística de Le Corbusier), de modo que essa é uma parte de um conjunto da paisagem urbana mais ampla.

A construção da casa foi solicitada à distância, por meio de correspondências escritas enviadas à Le Corbusier, pelo médico argentino Pedro Domingo Curutchet, de modo que cliente e arquiteto nunca se conheceram pessoalmente. O arquiteto também aceitou o projeto sem haver visitado o terreno. O cliente pedia uma casa conjugada com uma clínica médica para seu uso profissional. Assim, a edificação ficou dividida em dois volumes funcionais: um para o consultório e outro para a residência. Os volumes articulam-se ao redor de um pátio com as rampas de acesso. Quando aceitou o projeto, Le Corbusier decidiu escolher um arquiteto local de sua confiança para acompanhar a construção, uma vez que ele não teria condições de fiscalizá-la. Em 1987 a Casa Curutchet foi reconhecida como monumento nacional pela UNESCO[146], por isso hoje não funciona como residência e é aberta a visitações púbicas.

As primeiras mensagens anteriores ao projeto da casa

Amancio Williams fez o primeiro contato com Le Corbusier em 1946 ao escrever-lhe para apresentar sua trajetória pessoal e profissional, além de enviar um breve portifólio de projetos. Na carta, Williams declara sua *profunda admiração* e faz um *agradecimento* pelo trabalho empreendido pelo *mestre em prol da humanidade*. É interessante notar que Amancio Williams comenta, com clara perplexidade, sobre a falta de notoriedade que Le Corbusier tinha no meio acadêmico de Buenos Aires naquela data. De fato, o modernismo europeu não teve tanto protagonismo na arquitetura argentina como teve na brasileira. Segue o trecho sobre o tema:

> *Buenos Aires, 23 de janeiro de 1946, Professor [Corbusier] muito querido e excelente: quem escreve para você é um homem que você não conhece e que conhece você através de seus trabalhos publicados. Ele escreve para agradecer por tudo o que fez pela humanidade e por si mesmo [...] Entrei na Escola de Arquitetura da Universidade de Buenos Aires, onde encontrei a mesma*

[146] UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

> *sociedade academicista da qual queria me afastar. Em três anos e meio completei os seis anos de estudo sempre opondo-me a todo o academicismo, reduzindo assim o tempo de contaminação ao mínimo. No final desses estudos, soube por acaso de sua existência. Você não foi mencionado na Faculdade, seus livros não circularam e quase não havia registros de sua visita a Buenos Aires. Nunca soube da visita até sair da faculdade (WILLIAMS, 2017).*

Claramente a mensagem tem dupla função. Ao mesmo tempo que tece elogios, reconhecendo Le Corbusier como o grande mestre da Arquitetura mundial, serve como autopromoção do argentino, que rendeu frutos sete anos mais tarde, no desenvolvimento projetual da casa em La Plata. Ao final da mensagem, Amancio Williams revela seus interesses profissionais, descreve seus trabalhos, confessa seu alinhamento com os princípios de pureza modernista vanguardista europeu e, por fim, se oferece para servir ao franco-suíço:

> *[...] A senhora Jane Bathory, que partirá amanhã para a França, gentilmente se ofereceu para lhe trazer algumas amostras do meu trabalho. Envio pouca coisa por falta de tempo para preparar cópias e por falta de material fotográfico em Buenos Aires. Só envio o que tenho em mãos, o que geralmente faz parte dos meus primeiros trabalhos. Nesses estudos, propus trabalhar com a maior liberdade no espaço, que eu deveria permitir: dar todo o valor ao plástico, direcionar a técnica para soluções espaciais resolvidas com a maior pureza. Em suma, esse senso espacial de arquitetura me permite responder aos problemas colocados pelo planejamento urbano. Atualmente, o trabalho de nossa oficina não visa fornecer soluções concretas, mas definir critérios gerais. Mais tarde, enviarei esses trabalhos, incluindo o planejamento urbano. Eu tive referências segundo as quais você está muito ocupado na reconstrução da Europa e com ordens do governo francês para a reconstrução da França. Estou totalmente disposto a me tornar útil em tudo que você precisa. Todo o workshop está igualmente disposto a colaborar com você. Permito-me, querido mestre, lhe enviar um abraço com o maior e mais afetuoso respeito (WILLIAMS, 2017).*

Le Corbusier responde à Amancio Williams, em 09 de abril de 1946, com uma breve carta e um desenho seu como regalo. Confessa-se muito surpreso com o completo silêncio de Buenos Aires a respeito dele, também afirma que seus trabalhos têm sido realmente importantes e úteis no continente americano. Aponta seu projeto no Brasil para o Ministério da Educação Nacional no Rio de Janeiro, além de destacar que havia sido recém nomeado especialista para o projeto da ONU que estava sendo proposto na cidade de Nova York (WILLIAMS, 2017).

O autor e o intérprete

Le Corbusier enviou 16 pranchas de projetos ao Dr. Pedro Curutchet no ano de 1949 e indicou Amancio Williams como o encarregado da construção, justificando que esse possuía o devido conhecimento do seu sistema próprio de medidas, o *Modulor* (LEÃO, 2007, p. 11). Escolhido, Williams se dedicou exaustivamente à tarefa de reinterpretar o projeto, de modo que desdobrou o material de Le Corbusier em mais de 400 desenhos, gerando 25 vezes mais informações que o original. Os críticos argentinos explicam que Williams se tornou obsessivo, pois não queria falhar na missão de materializar o projeto de seu mestre (CLUZET, 2018).

Na busca pelo domínio completo do que seria construído, por meio do exercício de redesenhar e desdobrar as informações de projeto, Williams se viu diante de inúmeras dúvidas, o que gerou uma série de trocas de correspondências entre o *autor* e o *intérprete* (JOHNSTON, 2009). Durante os debates sobre as alternativas projetuais, feitas por desenhos e cartas, nota-se uma variação na postura do argentino em relação à Le Corbusier, ora se coloca de forma ombreada, ora se coloca de forma subalterna, como pode ser notado no trecho da carta a seguir:

> *[...] a respeito da entrada, eu considero que* ***esta parte não está no mesmo nível que o resto do projeto, e seria muito ruim deixar isso passar, pois parece que a solução foi escolhida no sentido de evitar complicações****. [...] envio algumas plantas com outra possibilidade, com a menor transformação. [...]* ***A conexão com a rampa não é feliz, mas poderia ser mais bem estudada****. Estou seguro de que você encontrará a solução. Se me envia a resposta em 20 dias, a construção não terá atrasos, mas* ***se considerar que todas estas ressalvas são idiotices, tomarei como um puxão de orelha*** *[...] (WILLIAMS, 2017, grifo nosso).*

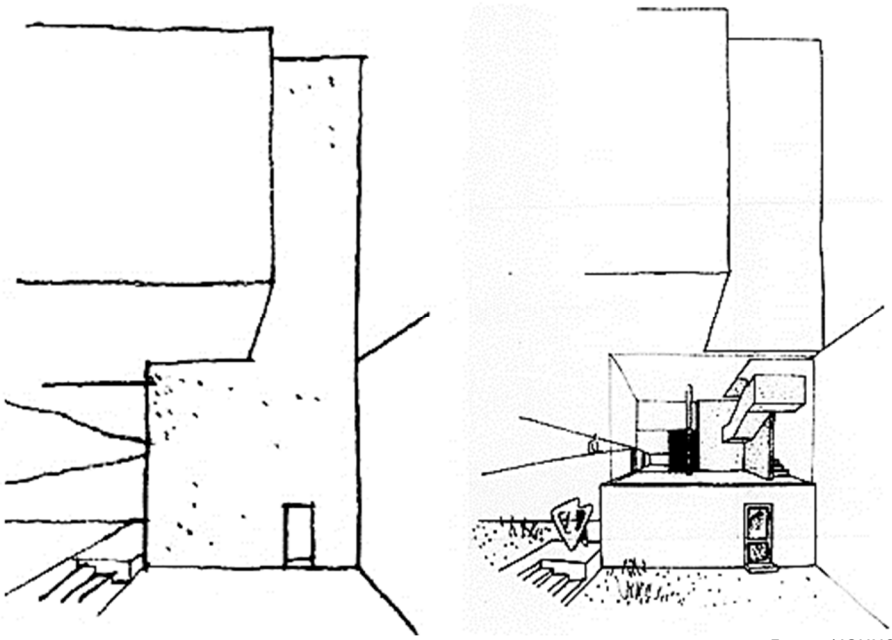
Os consecutivos debates implicaram em alterações projetuais e muito atraso, pois as consultas e as respostas se davam por cartas. De modo que, apesar da obsessão e da devoção, muitos detalhes foram resolvidos autonomamente pelo argentino, sugerindo uma coautoria em relação ao que se viu finalmente construído em La Plata.

Reinterpretando, redesenhando e desdobrando o projeto

Os desenhos abaixo (figura 53) mostram uma importante alteração projetual sugerida pelo argentino, pois o hall de acesso da residência foi envidraçado, ganhando uma luminosidade tal que não estava prevista no projeto original de Le Corbusier. Segundo o arquiteto Julio Santana, curador da *Casa Curutchet*, no plano original corbusiano a área de entrada previa uma grande penumbra, que seria uma conformação ambiental escurecida em referência à tipologia

das tradicionais *Casas Chorizo* de Buenos Aires, que haviam sido notadas por Le Corbusier na viagem de 1929 à Argentina (CLUZET, 2018, n.p.).

Figura 53. Croquis de discussão: original Corbusier (esq.) e alteração de Williams (dir.)



Fonte: (JOHNSTON, 2009, p. 29)

Entre as demais contribuições de Williams sobre o projeto, aparecem em ajustes feitos para a escada em 180º, o acréscimo de alguns panos de vidros e a permissão da prefeitura local para que a obra fosse construída com base no sistema de medidas *Modulor*, e não segundo as medidas tradicionais (HOLANDA, 2012). Vale mencionar que, além de Williams, outros profissionais que trabalharam na obra também modificaram elementos do projeto corbusiano, como afirmou o proprietário da casa em uma entrevista:

> *[o arquiteto Simón] Ungar modificou coisas, introduziu modificações que para mim são sacrilégios. Na entrada para o living suprimiu uma porta e uma parede, e isso para fazer um jogo plástico, sem levar em consideração que produziria uma corrente de ar, uma falta de privacidade. Por exemplo, em um dos dormitórios, a parede divisória era completa nos desenhos de Le Corbusier, mas Ungar a fez pela metade porque achou que ficava mais bonito[...] (CURUTCHET, 1987)*

Da obsessão inicial à finalização do projeto

Um dos efeitos colaterais da forma de trabalho escolhida por Amancio Williams foi um enorme atraso para a finalização da construção. Esse fato desagradou profundamente o proprietário. Assim, diante das constantes queixas do proprietário sobre a demora executiva, e tendo em

mente sua missão em relação àquela obra especial, o arquiteto argentino escreveu ao Dr. Curutchet em 1950 uma carta, da qual destacamos o seguinte:

> *se eu, que eu que não vou ter nenhuma vantagem nesta obra, pois não sou o autor do projeto, nem tenho nenhum outro interesse, me tomo tanto trabalho por ela, pelo amor à arte e a tudo que é nobre, suporto [o atraso], tanto mais tu que vai desfrutar dela, deve ter paciência e suportar (CLUZET, 2018).*

Por fim, Amancio Williams foi afastado e a finalização da construção, em 1953, ficou a cargo de outros dois profissionais: Simon Ungar e Alberto Valdés (HOLANDA, 2012).

Aparentemente, Le Corbusier também chegou a se incomodar com Amancio Williams. Em uma correspondência do ano de 1954, o argentino solicitou especial apoio à Corbusier para encontrar um empreendedor interessado na construção de seu projeto a "grande sala de concertos", pedido ao qual o franco-suíço responde, pouco cortesmente, da seguinte forma:

> *[...] mais de quatro milhões de residências serão construídas na França, somente eu recebi uma encomenda do Estado para 300 apartamentos em Marselha, e uma segunda encomenda por parte das construtoras para outros 300 em Nantes. Isso desde os anos 1945 a 1954 [...]* ***meu querido Amancio, não sei se você é ingênuo de nascimento, mas quando se faz arte com seriedade, como você faz, é necessário assumir as consequências****. Espero que se dê conta de meu poder, mas minhas possibilidades de ação chegam até aí (DEJTIAR, 2016, grifo nosso).*

A Casa Curutchet é um ícone historiográfico tido como a *única edificação de Le Corbusier construída na América Latina* – título que depende diretamente da maior desconsideração da participação ativa de Amancio Williams. Talvez não houvesse tanto interesse turístico se a casa fosse anunciada como uma concepção híbrida. Notamos que Amancio Williams (que foi um importante arquiteto argentino) trabalhou ativamente para aquele resultado, sendo devido considerá-lo verdadeiro coautor de uma das casas mais importantes da história arquitetônica da Argentina. Por outro lado, é possível que Amancio Williams não se importasse em não ser reconhecido como autor deste projeto, talvez ele não se visse nessa condição, dada à idolatria que alimentava em relação *mestre Le Corbusier*. Talvez se imaginasse apenas como um desenvolvedor de uma ideia original corbusiana.

4.2.5 Caso: projetação comunitária

As duas principais vias para uma projetação comunitária

A opção pela projetação comunitária, ou seja, aquela que se dá *a partir da colaboração dos grupos usuários das edificações*, parece ser um princípio bastante razoável para que as comunidades configurem seus próprios espaços físicos, pois pressupomos uma boa adequação da Arquitetura às necessidades apresentadas e discutidas diretamente pelas pessoas interessadas.

Nessa perspectiva podemos definir duas vias principais de atuação, sendo: (1) a projetação na qual a comunidade de usuários está definida e disponível para participar efetivamente no projeto – *a projetação comunitária*[147]; (2) a projetação feita quando a comunidade de usuários não está disponível para participação no momento do projeto – ou seja, é preciso que ela ocorra de forma *extemporânea* pelos usuários. Nessas situações uma alternativa que pode ser adotada é a chamada *arquitetura aberta*[148] na qual o edifício é preparado para ser continuamente ajustado conforme as demandas dos usuários nos diversos momentos necessários. Abordaremos o primeiro tópico nessa seção, usando como exemplo o trabalho de Giancarlo De Carlo, e o segundo tópico na seção seguinte, usando a experiência de projeto no ICB - Instituto de Ciências Biológicas da UFMG.

A projetação comunitária – contra a alienação

O arquiteto italiano Giancarlo De Carlo (1919-2005) considerava a participação comunitária no exercício projetual uma forma de atingir uma melhor qualidade nos objetos construídos e um meio de diminuir a alienação das pessoas em relação à produção arquitetônica.

O italiano que era ligado ao *TEAM-10*[149], dissidente do *CIAM*[150], participava de grupos antifascistas e era de tradição marxista, pois reconhecia na arquitetura tradicional os mesmos problemas discutidos nos campos da política e da sociologia a partir do capitalismo industrial.

---

[147] A participação comunitária, como proposto por Giancarlo De Carlo, pode funcionar quando, no momento projetual, os usuários estão à disposição para serem consultados e quando se dá as devidas condições (materiais e tempo). Entretanto, isso não é sempre possível. Nesse caso a "arquitetura aberta" pode ser uma alternativa de participação ao longo do tempo.

[148] Ligada à Teoria dos Suportes (1961), elaborada por Nicolaas John Habraken (1928~). Uma das questões consideradas nesta tese se relaciona à intervenção dos usuários sobre as arquiteturas construídas, as obras prontas. Para isso, apoiamo-nos no pensamento da chamada *arquitetura aberta* para afirmar que, nesse tipo de abordagem projetual, há uma espécie de *colaboração extemporânea* que transforma a arquitetura sempre que as mutações ambientais são demandadas pelos usuários.

[149] TEAM-10 - grupo de arquitetos reunidos após a dissolução do CIAM com o objetivo de rever seus conceitos (1953-1981).

[150] CIAM - Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (1928-1956).

Sua visão política regulava sua prática arquitetônica, que buscava na participação projetual o afastamento de qualquer traço de possível autoritarismo sobre os usuários.

Giancarlo De Carlo entendia que a Arquitetura, ao se transformar em mercadoria, se afastava da vida concreta das pessoas. Ele atribuía ao *movimento moderno*, a partir do purismo do *Estilo Internacional*, a responsabilidade por esse viés de alienação. As críticas sobre esse tipo de modernismo passava pelo conceito de "indivíduo médio" (*homem universal*) e pela extrema especialização construtiva, funcional e ambiental que se submetia diretamente à logica produtiva industrial e seriada do capitalismo (ROCHA, 2018, p. 60).

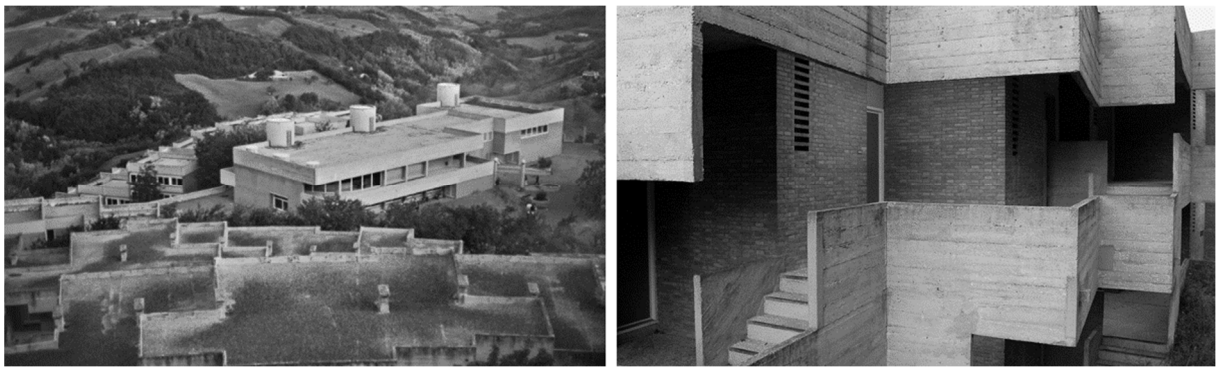
> *[a liderança de] Le Corbusier nos CIAMs levava a uma política de conciliação da arquitetura moderna com a situação social daquele momento, abrindo mão de conteúdos renovadores, na medida em que a tônica de sua proposição estava em modelos abstratos e formas estilísticas, e não nos processos de produção social do espaço urbano. É nesse sentido que de Carlo defendeu a vertente da objetividade, na qual ele inclui a Bauhaus, como o conteúdo revolucionário do movimento moderno (BARONE; DOBRY, 2004, p. 23).*

Sobre sua ideologia para a Arquitetura, De Carlo explicava que não acreditava nos caminhos tomados pelo *movimento modernista* no qual os arquitetos passavam a orientar suas atuações de forma instrumental, o que resulta na especialização funcional absoluta e a simples resolução técnica dos problemas projetuais. Ele não admitia o afastamento dos arquitetos dos problemas sociais e na submissão da profissão ao poder econômico. Nesse contexto, os arquitetos estariam se acostumando a atuar a partir da pergunta *como fazer* (que somente consegue responder aos aspectos técnicos e construtivos), abandonando a procura do *por que fazer*. Essa pergunta consegue mudar a perspectiva de atuação, de forma que as motivações param de ser suas (dos arquitetos) e passam a ser dos outros (dos usuários). Assim, o "contraste entre *como* e *por que* em projetos, cria uma disposição entre os profissionais e a realidade onde deve ser inserido o objeto arquitetônico" (ROCHA, 2018, p. 60, tradução nossa). Ainda sobre suas metodologias projetuais, De Carlo acreditava que a Arquitetura não deveria ser feita *para*, mas sim *com* as pessoas. Assim, ele buscava uma atuação projetual mais democrática e definia suas metodologias como "arquitetura dialética".

A crítica sobre uma produção arquitetônica pelo simples pensamento da forma em si mesma, tem fundamentos desde a *Bauhaus*. Pensamento compartilhado por Giancarlo De Carlo, que criticava o neoplasticismo holandês justamente por (do seu ponto de vista) reduzir a discussão da concepção dos espaços arquitetônicos a uma simples questão formal (BARONE; DOBRY,

2004, p. 24). Na prática projetual, o arquiteto aplicou sua *arquitetura dialética* em quase todas suas obras. Uma delas, que foi considerada quase ideal do ponto de vista da participação comunitária, é o *Collegio Del Colle* (1962-1983), da Universidade de Urbino (figura 54), Itália.

Figura 54. Vistas do Collegio Del Colle – Giancarlo De Carlo



Fonte: editado pelo pesquisador a partir de commons.wikimedia.org (04/2021)

Sua atuação não se limitou aos exercícios de *projetos comunitários*. Buscando a disseminação de seu ideário por meio do ensino acadêmico, foi professor da *Universidade de Veneza* e da *Politécnica de Milão*, onde desenvolveu e ensinou suas metodologias participativas. Além disso, atuou na criação do LDAU - Laboratório de Desenvolvimento da Arquitetura e Urbanismo (1976) que tinha forte influência das metodologias da *Bauhaus* sobre a noção participativa na projetação. O Laboratório se caracterizava por ser aberto, o que permitia agregar diversos centros de pesquisa, universidades e escolas de diversos países, com experiências distintas sobre as questões de projetos em Arquitetura e Urbanismo. Um dos objetivos do LDAU era a criação um modelo para superar as tradicionalistas escolas que se apoiava no princípio do trabalho em rede. Assim, o Laboratório não possuía uma sede fixa e se instalava em diversas universidades ao mesmo tempo. Para De Carlo, era necessário criar espaços para a educação, na qual a participação coletiva estivesse na base da produção do conhecimento, implicando em uma mudança radical no papel do arquiteto (BARONE; DOBRY, 2004, pp. 25–26).

Projetos intervenientes e obras inacabadas – um devir arquitetônico

Giancarlo De Carlo também atuou em *projetos intervenientes*, o que configura, no contexto do nosso estudo, a *intervenção na obra de outro autor*. Em condições específicas, as intervenções em obras de interesse cultural, históricos ou de maior relevância, devem ser debatidas no campo específico do *patrimônio arquitetônico* (considerando todas as devidas diretrizes normativas). Não adentraremos nesse debate que foge da essência do estudo aqui pretendido. Entretanto, não queremos deixar de pontuar as situações que podem ser entendidas como um tipo de colaboração: ***quando um arquiteto intervém na obra de um colega***. Situações desse tipo se

mostraram relevantes nas entrevistas de nossa pesquisa de campo[151]. Assim, faremos uma brevíssima discussão a partir de um caso concreto do arquiteto italiano a seguir.

Giancarlo De Carlo não se fixou em um único método de projetação. Das vezes que trabalhou com intervenção em objetos arquitetônicos preexistentes, variou entre duas posturas: a reestruturação dos elementos originais e o "enxerto dialético", ou seja, a inserção de um elemento novo que, se opondo ao que existe, resulta em uma síntese arquitetônica[152]. Um caso representativo de seu *enxerto dialético* foi executado no projeto para a transformação da antiga Faculdade de Magistério de Urbino (figura 55), entre 1968 e 1977. O resultado é um *diálogo autoral* na "arquitetura ajustada para aquele [novo] propósito" (BENEVOLO, 2007, p. 86).

Figura 55. Escola de Magistério de Urbino, Itália (1977)



Fontes: Pinterest (esq.) em bit.ly/3iFD3kQ / Vitruvius (dir.) em bit.ly/3DnFSyP (04/2021)

A ideia da *arquitetura ajustada para aquele propósito*, colocada por Leonardo Benevolo, alinha-se à noção de *devir*[153] e se opõe ao que seria uma obra arquitetônica *finalizada* ou *pronta*. Obras totalmente imutáveis não se encontram na realidade, mesmo as que não foram originalmente preparadas para tal *flexibilidade* ou *mutabilidade*. Afirmamos isso porque sabemos da atual condição tecnológica da engenharia civil que possibilita quase todo tipo de mutação espacial.

A partir disso, expandimos o entendimento da chamada *diluição da autoria* ao considerarmos um tipo de *participação*, de *intervenção* ou de *transformação* continuada, visto que uma obra entendida como finalizada somente pode se dar enquanto *construção civil*. Uma arquitetura está sempre suscetível às alterações em decorrência das mudanças de necessidades. Em outras palavras, nessa perspectiva seria preciso admitir que as *obras arquitetônicas* não terminam nunca seu processo de construção ou de reconstrução até o dia da sua eventual demolição. Um

[151] Ver caderno de entrevistas e seção 5, ESCUTANDO OS ARQUITETOS, p. 226.

[152] O modelo dialético tradicional considera a oposição de ideias (tese e antítese) para obter uma ideia síntese.

[153] Transformação incessante pela qual as coisas se constroem e se dissolvem em outras coisas (FERREIRA, 2010, p. 706).

ambiente não está finalizado na entrega da construção, pois ele é vivido e ressignificado, tanto em termos de suas funções e usos, quanto em termos de seus significados culturais e sociais.

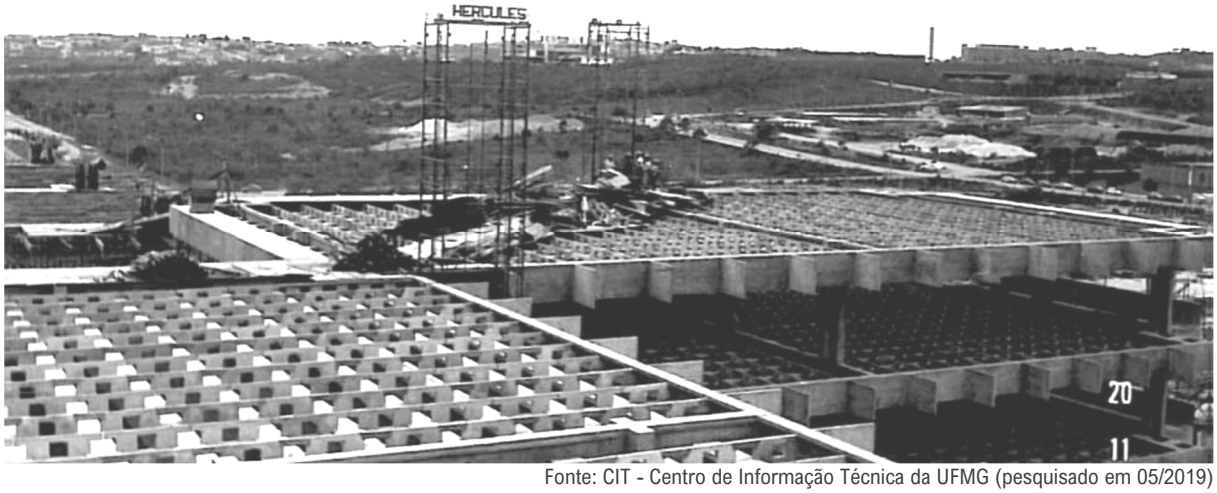
4.2.6 Caso: projeto participativo no ICB-UFMG[154]

> *Ninguém pode entrar por duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra pela segunda vez não se encontram ali as mesmas águas de antes, e, além disso, o próprio ser já se modificou (Heráclito de Éfeso 500-450a.C.).*

Como vimos nas seções anteriores, algumas práticas arquitetônicas fortalecem a ideia de autoria individualista nos projetos, o que pode dificultar as criações coletivas que poderiam ser benéficas para os usuários, com melhores soluções arquiteturais. Por outro lado, vimos algumas propostas para driblar tais dificuldades, como no caso da "arquitetura dialética".

Nessa seção descreveremos um caso de projetação para o *setor público*, quando a participação pode ser considerada um princípio ético na condução dos trabalhos. Abordaremos o projeto denominado *Plano Global de Requalificação Participativa* (PGRP) do *Instituto de Ciências Biológicas* (ICB) da *Universidade Federal de Minas Gerais* (UFMG) que, como será mais bem explicado à frente, foi desenvolvida por um grupo de arquitetos, do qual este pesquisador fez parte[155], entre os anos de 2010 e 2015, de maneira institucionalmente participativa com os usuários do ICB, que se abriga em um conjunto arquitetônico originalmente projetado na década de 1970, com uma população aproximada de 6.500 pessoas, entre professores, funcionários e estudantes, que se distribuem em uma área construída de com cerca de 46.000m².

Figura 56. Foto da construção do ICB (1973?) com vista das vigas estruturais em concreto

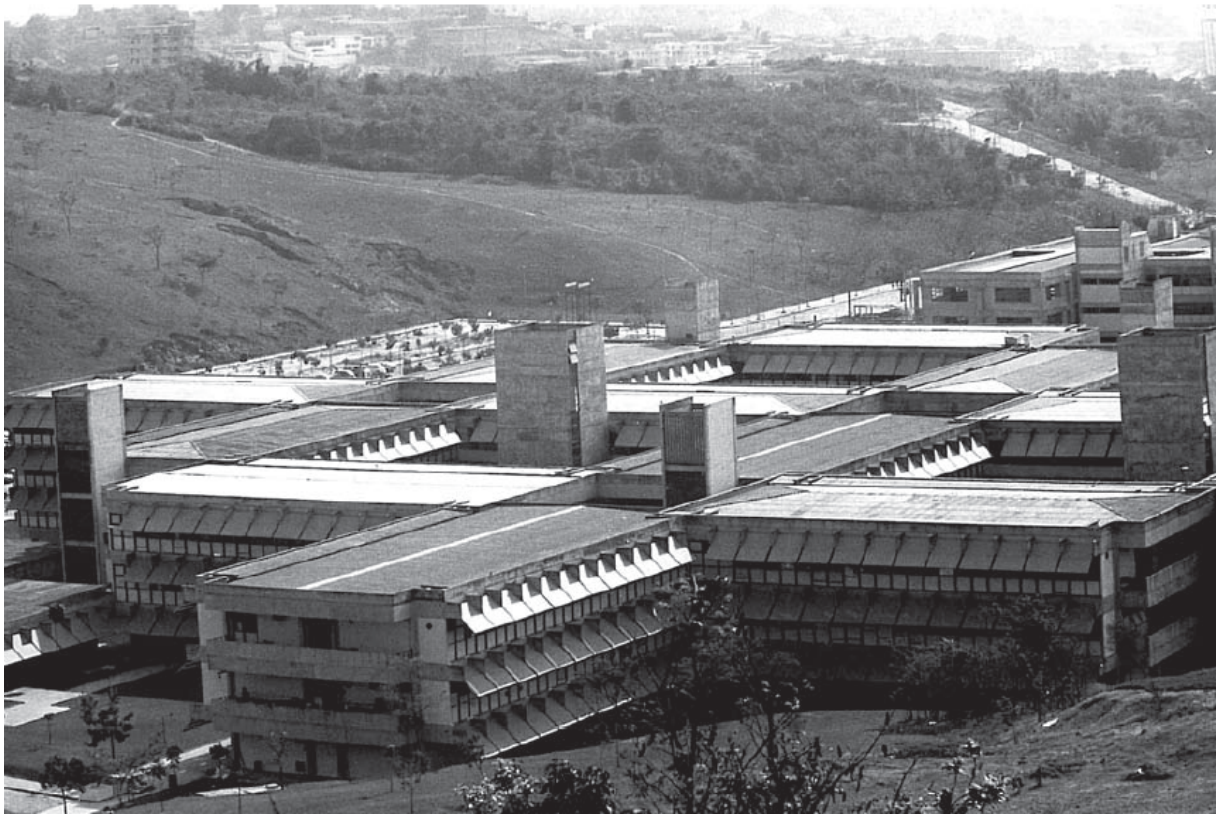


Fonte: CIT - Centro de Informação Técnica da UFMG (pesquisado em 05/2019)

[154] Esse assunto foi apresentado/debatido, por esse pesquisador, no IV-ENANPARQ 2020, ver texto em: bit.ly/3iEUEcL (05/2021).

[155] Aqui é fundamental destacar que nessa seção parte das informações estão baseadas, além das bibliografias e documentos citados, na experiência própria do pesquisador, conforme o chamado "método observacional participativo" (AKŠAMIJA, 2021).

Figura 57. Vista geral da articulação dos blocos do ICB à época de sua construção



Fonte: CIT - Centro de Informação Técnica da UFMG (pesquisado em 05/2019)

Este capítulo também nos serve como transição entre a passagem dos nossos argumentos sobre os ***casos colaborativos*** e ***actantes colaborativos***, à luz do nosso tema: colaboração e autoria.

Pressupostos: uma participação necessária e uma ética republicana

As críticas arquitetônicas recentes consolidaram a noção de que as arquiteturas somente se realizam quando as pessoas "habitam" as construções. É possível que tal entendimento tenha calço nos escritos de Martin Heidegger (2001 [1954]) sobre o *construir* e o *habitar*, sendo que este último possui um sentido específico e diferente do primeiro, pois "parece que só é possível habitar o que se constrói. Este, o construir, tem aquele, o habitar, como meta. Mas nem todas as construções são habitações". Heidegger ainda argumenta no sentido de que "não habitamos porque construímos. Ao contrário. Construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos como aqueles que habitam" (Ibid., n.p.). Logo, o *habitar* e o *construir* se dão em um processo dialógico, o que torna, ao nosso ver, fundamental as participações nas projetações para que o *construir* seja, por fim, o *habitar*.

A *arquitetura pública*, entendida em seu sentido amplo, é caracterizada pelos imóveis e demais espaços pertencentes ao conjunto da sociedade e controlados pelos entes do Estado. O conceito de "arquitetura republicana", de acordo com Brandão (2003), implica na transcendência do

entendimento do fazer arquitetônico como mero resultado processual, passando à condição de um compromisso ético que se configura pela submissão aos interesses sociais coletivos.

> *O conceito de uma arquitetura da res publica serve tanto para promover uma arte pensada além da estética quanto para pesquisar novos sentidos para o termo "república" capazes de serem úteis para a compreensão de nosso mundo atual. Como pressuposto mínimo, a "arquitetura republicana" deve referir-se a duas dimensões: a da ética e a da liberdade (BRANDÃO, 2003, p. 10).*

Relações privadas e relações públicas em projetos de arquitetura

Os debates sobre autoria e participação não se colocam nas relações do tipo *cliente-arquiteto*, típicas do setor privado, em que há quem caracteriza a demanda e encomenda o serviço (cliente) e aquele que presta o serviço dando a solução e criando o projeto (arquiteto). O arquiteto defende suas ideias e a *sua arquitetura*; o cliente defende seus interesses. Prevalece a vontade do cliente, pois é ele quem paga. Poderíamos dizer que há uma participação do cliente, caracterizada pelas transações privadas que se impõe aos desejos do arquiteto.

Por outro lado, quando tratamos de projetos para edifícios públicos de uso coletivo, essa questão toma formas mais complexas, de modo que a relação não se configura como *cliente-arquiteto*, mas sim como *usuário-arquiteto*. Nesse modelo, o arquiteto não pode defender a *sua arquitetura*, mas deve defender a arquitetura da coletividade, do público. Por sua vez, o usuário não pode submeter o arquiteto aos seus desígnios, pois não é ele quem paga pelo projeto e pelas soluções, *ele não é o dono do negócio*. Nesse caso parece não haver outra forma mais ética de trabalho que não seja a colaboração entre os usuários e os arquitetos.

As tomadas de decisão, um impasse natural e a institucionalização da participação

Nos processos mais tradicionalistas, sobretudo os marcados pela *autoria individualista*, o arquiteto torna-se a peça central nas definições dos edifícios e de seus ambientes. Isso ocorre por conta de seu saber técnico, que é usado como prerrogativa para a tomada das decisões. Nesse sentido, algumas críticas podem ser apresentadas para nosso debate, por exemplo:

> *Autoria significa que um indivíduo, um sujeito singular, cria o objeto com originalidade e sabe, melhor do que qualquer outra pessoa, o que convém ou não àquele objeto. [...] Na figura do autor se projetam todas aquelas qualidades individuais que o ideário iluminista conferiu potencialmente a qualquer ser humano e que a formação socioeconômica moderna interdita a cada um de nós.*

> *Mais até do que nas artes plásticas, tal projeção se tornou parte da ideologia da arquitetura enquanto profissão. Sua crítica e historiografia ainda se ocupam predominantemente de autores, e o arquiteto é socialmente cultuado como autor (KAPP, 2005, p. 130).*

Ocorre que essa prerrogativa precisa ser cedida ou legitimada aos arquitetos por terceiros. Nos projetos privados são os proprietários que o fazem; nos empreendimentos públicos, porém, não há quem a ceda diretamente, de forma que os arquitetos são impelidos a deixar a centralidade autoral, passando ao papel de *facilitador do processo de decisão projetual*, sem protagonismos excessivos. Essa situação estabelece, em nosso entendimento, uma contradição, pois um *projeto* é, por natureza, uma concentração de decisões (*o projeto é aquilo e não outra coisa*), de modo que os processos mais *centralizados* ou *autoritários* tendem a ser mais fáceis de serem realizados.

Assim, a consequência dessa situação é que, se as decisões dos usuários não forem unânimes, ou seja, *centralizadas* no sentido de um objetivo claro (e quase nunca são), poder-se-ia argumentar que haveria opiniões não atendidas, ou seja, configurando-se um processo não democrático. Então, como resolver esse dilema? Um caminho promissor é a participação ativa e consciente, estabelecida em ***moldes institucionais*** (uma estrutura republicana, mais que democrática), nas quais os usuários são convidados a apresentar suas questões e demandas específicas, a discutir os problemas em fóruns abertos, a debater com seus pares todos os entraves e as facilidades e, por fim, projetar a opção que se mostrar mais adequada.

A respeito da institucionalizações de fóruns específicos para projetos participativos e a tradição brasileira para a questão, o professor Leonardo Avritzer (2008) explica que até o início da década de 1990 o Brasil não contava com uma sólida participação das camadas mais populares na elaboração de planos e projetos, pois [simplesmente] não existiam instituições para essa finalidade. Até então, as eventuais participações ocorriam informalmente em algumas estruturas de partidos políticos ou assembleias improvisadas. Para ele, portanto, o problema colocado é generalizado e de ordem política. Assim, contrapondo-se à situação de alienação social, o professor propõe exatamente a institucionalização das participações, o que significa o estabelecimento de "formas diferenciadas de incorporação de cidadãos e associações da sociedade civil na deliberação sobre as políticas [de transformação dos espaços]" (AVRITZER, 2008, p. 45).

Uma rede complexa nos projetos de arquitetura pública

Reafirmando uma adesão ao entendimento de que a projetação é uma constante tomada de decisões e que os processos participativos tendem a diluir tais decisões entre as pessoas, devemos avançar na análise para que não caiamos no erro de romantizar a descrição como um simples jogo de vontades subjetivas. Os projetos públicos estão longe disso, em verdade.

Para enfrentar tal realidade é fundamental identificar os diversos *actantes* – que são os agentes humanos e não-humanos, conforme Latour (2012) – que tensionam o projeto em todas as direções[156] tornando o processo bastante complexo. Portanto, entendemos que grande parte do compromisso ético para uma *arquitetura republicana* se fundamenta na compreensão da melhor condução dessa complexidade para obter uma obra que obedeça ao real interesse público, e não de pequenos grupos isolados.

Em uma tentativa de demonstrar a complexidade do quadro de projetos para arquiteturas públicas, buscamos identificar, a seguir, os principais actantes com suas descrições básicas. É possível identificar tais agentes ao longo da descrição do caso dessa seção.

Agentes não-humanos: são aqueles que não dependem de vontades imediatas dos sujeitos, tais como as normas e as legislações técnicas; os limites e as condições físicas dadas pela natureza local; as metodologias e os processos disponíveis no momento do projeto; as competências humanas disponíveis; as disponibilidades tecnológicas instaladas; os prazos e os cronogramas necessários ou ordenados; as disponibilidades orçamentárias e as financeiras etc.

Atores técnicos: são os que detêm o saber especializado, aqueles legalmente habilitados para as práticas construtivas e projetuais e, por isso, possuem autoridade opinativa sobre as diversas questões dos processos de projetos. Eles são considerados os garantidores da funcionalidade, da estética e da operacionalidade dos objetos construídos. São basicamente os arquitetos e os engenheiros civis ou demais especialistas em edificações.

Usuários: são aqueles que respondem pelo uso e pela ocupação final dos espaços projetados. Esses agentes podem, em algumas ocasiões específicas, se confundir ou se sobrepor aos *agentes não-humanos* (como *animais* e *equipamentos*, por exemplo). Nessas ocasiões as pessoas se tornam porta-vozes das necessidades desses entes.

[156] Cabe salientar que é possível observar inclusive a ação de forças atuantes em sentidos contrários, o que dificulta, atrasa e/ou inviabilizam determinadas soluções projetuais.

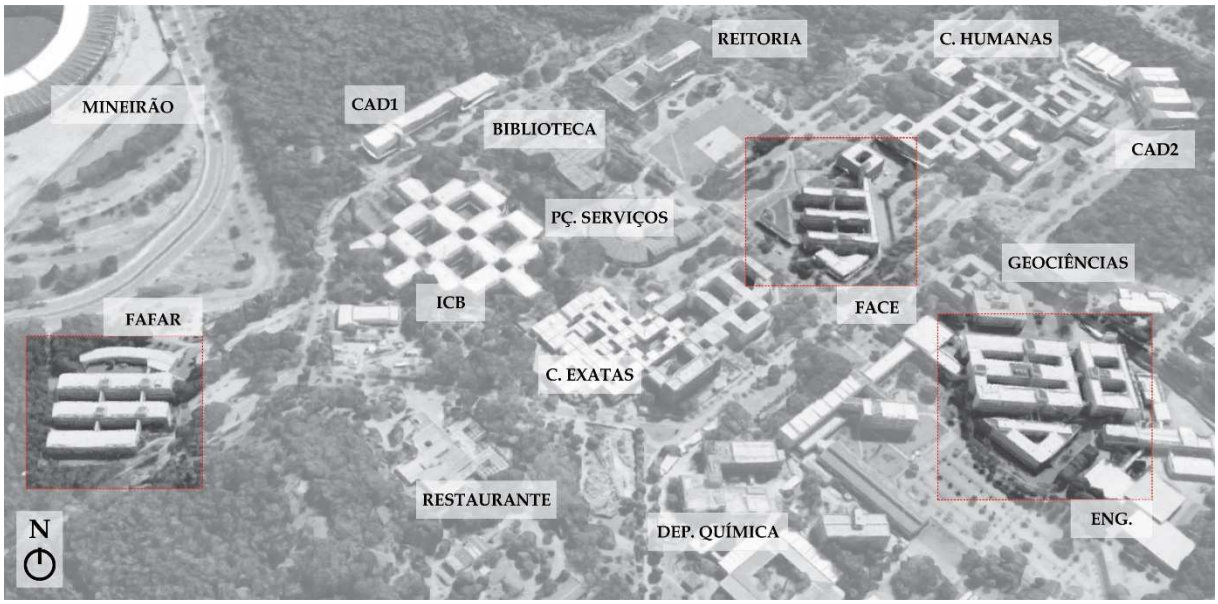
Entes Gerenciais: são aqueles que estão em cargos ou posições institucionais e, por isso, são responsáveis por colocar em prática (concretizar) o que foi estabelecido em projeto. São os diretores, os gerentes e os chefes diversos.

Agentes políticos: são aqueles com capacidade de influenciar ideologicamente outras pessoas, a partir dos quais podem ser identificadas correntes de pensamentos. Isso costuma acontecer por meio da hegemonização de conceitos e da polarização de opiniões (quer sejam elas técnicas, ou não). Costumam ser os intelectuais, os decanos, os ex-gerentes, os técnicos etc.

Contexto ambiental e organizacional do ICB

O ICB, destacado na figura 58, se localiza no Campus Pampulha da UFMG, na cidade de Belo Horizonte. O conjunto foi projetado e construído entre 1969 e 1973 pela equipe permanente de planejamento do espaço físico da Universidade (MACIEL; MALARD, 2013, p. 134).

Figura 58. Centro do Campus Pampulha da UFMG e a localização do ICB



Fonte: Elaborado pelo pesquisador a partir de Google Maps (04/2021)

O projeto seguiu premissas estruturalistas[157] e da *arquitetura aberta*, de modo que apresenta alta capacidade de mutabilidade ambiental. Depois de algumas ampliações ao longo de seus quase

[157] Estruturalismo é uma designação genérica para as diversas correntes do pensamento que se baseiam no conceito teórico de "estrutura" e no pressuposto metodológico de que a análise das estruturas é mais importante do que a descrição ou a interpretação dos fenômenos em termos funcionais (ABBAGNANO, 2012, p. 440). Sob esse ponto de vista, o ICB foi concebido a partir de suas relações estruturantes, tais como: estruturas físicas em concreto (com pavimentos livres); tipos de ventilações e iluminações; definição das lógicas de instalações infraestruturais e o esquemas de circulações verticais/horizontais. Assim, as funções programáticas foram tratadas a partir de um "metaprojeto", podendo ser facilmente adaptadas e modificadas.

50 anos, o conjunto conta atualmente com 17 blocos de quatro pavimentos cada, totalizando uma área de aproximadamente 46.000m², incluídos seus pátios internos e os quatro auditórios.

O ICB opera no clássico tripé universitário: ensino, pesquisa e extensão; e conta com um considerável reconhecimento internacional, além de liderar o ranking de patentes e de publicações da UFMG. Em função disso, sua comunidade demanda ambientes altamente especializados a fim de assegurar o rigor científico de pesquisas e de experimentos, logo, esse é um dado fundamental para seus projetos de arquitetura.

Funcionalmente, o Instituto se organiza a partir de dez *departamentos acadêmicos*[158], sua *diretoria geral* e seus *órgãos complementares*, a saber, o Centro de Aquisição e Processamento de Imagens, o Centro de Bioterismo e o Centro de Coleções Taxonômicas. É comum que os grupos de estudos e de pesquisas estabeleçam relações de trabalhos interdisciplinares, o que é bastante facilitado, conforme informado pelos membros daquela comunidade, pela proximidade física, já que todos estão no mesmo conjunto edificado. Populacionalmente, o ICB é composto por professores, pesquisadores, estudantes e funcionários, totalizando cerca de 6.500[159] pessoas.

Cada um dos *departamentos acadêmicos* conta com uma chefia e com uma *câmara departamental* para a tomada de decisões colegiadas locais. As gestões administrativa e acadêmica do ICB cabe à *Congregação*, a instância máxima deliberativa, que é presidida pelo *Diretor Geral* da unidade. As chefias departamentais e a diretoria são periodicamente eleitas pela comunidade. A *Congregação* é conformada pelo diretor (seu presidente), vice-diretor, chefes departamentais, coordenadores dos cursos de graduação e pós-graduação, diretores dos órgãos complementares; representantes de professores, de servidores técnicos administrativos e de alunos. Note-se que estão presentes representantes de todos os extratos comunitários do ICB.

Configuração espacial e transformações

A configuração físico-espacial do ICB se submete a uma malha contínua estrutural (figura 59) com vigotas dispostas em eixos modulares quadriculados de 124x124cm. Em cada bloco há apenas três sequências de pilares; as circulações verticais (escadas e elevadores) ficam acopladas externamente às lajes e as estruturas portantes (vigas, pilares e lajes) são totalmente independentes das vedações verticais. As inúmeras possibilidades de passagens para as

[158] Os departamentos são os seguintes: Bioquímica e Imunologia; Botânica; Fisiologia e Biofísica; Genética, Ecologia e Evolução; Microbiologia; Morfologia; Parasitologia; Patologia Geral; Zoologia.

[159] Fonte: site do ICB, endereço icb.ufmg.br/institucional/historico / Informação de 2015, consultas feitas em 05/2021.

infraestruturas prediais (água, energia e esgoto) são estrategicamente concebidas para facilitar as reformas necessárias pelas evoluções das pesquisas. O resultado dessa configuração arquitetônica é a quase completa libração dos pavimentos e a alta capacidade de flexibilidade e de mutabilidade ambiental (MACIEL, 2011).

Figura 59. Segundo pavimento do ICB dos 17 blocos (A ao Q) – estrutura típica



Fonte: (pesquisado em 05/2019)

Conforme revelam os documentos técnicos do CIT-UFMG[160], entre as décadas de 1970-2010 o ICB foi paulatinamente transformado, obedecendo às possibilidades estruturadas pelo projeto original. A comparação das plantas originais com os levantamentos feitos para o diagnóstico preliminar do PGRP-ICB[161], aliada aos depoimentos dos professores e técnicos mais antigos, revelam que diversos espaços foram reconfigurados e/ou expandidos em função da

[160] Centro de Informação Técnica da Universidade Federal de Minas Gerais – CIT-UFMG.

[161] Entre 2008 e 2010 foram executados diversos levantamentos que resultaram em um longo diagnóstico para o PGRP-ICB. O diagnóstico contou com levantamentos ambientais, registros fotográficos, entrevistas, usos e funções. O trabalho foi executado pelo então DPFP – Departamento de Planejamento Físico e Projetos, com coordenação dos professores da Escola de Arquitetura da UFMG: Otávio Curtiss Silviano Brandão, Maria Lúcia Malard e Carlos Alberto Batista Maciel.

implementação de novos laboratórios e centros de pesquisas, por mudanças de tecnologias diversas, por novos equipamentos laboratoriais, por novas das dinâmicas de trabalho e pela desativação de instalações ultrapassadas. Um exemplo evidente da transformação é o pilotis: o que antes era uma zona quase totalmente liberada para o fluxo de pessoas, que conectava várias regiões do Campus Pampulha, foi ocupado com vários ambientes fechados, como escritórios e laboratórios. Quase todos os leiautes dos laboratórios dos pavimentos superiores são, também, diferentes dos planos originais. Outra diferença facilmente demonstrável são as ampliações, como a evidenciada a seguir, em que um novo pavimento foi acrescido em 2012.

Figura 60. Comparação entre dois momentos (2009 e 2019) do bloco expandido em 2012



Fonte editada pelo pesquisador a partir de *Google Street View* (06/2021)

O caráter dessas transformações (pontuais e sem uma orientação orgânica) criaram zonas desarticuladas no ICB e uma queda da qualidade organizacional e ambiental. Percebe-se que a vantagem da flexibilidade convive com a desvantagem da necessidade de acompanhamento constante dessas transformações a fim de evitar a desqualificação ambiental. Nesse sentido, destaca-se que, diferentemente de um conjunto habitacional em *arquitetura aberta*[162] , no qual as unidades residenciais são totalmente independentes entre si em termos de uso, um instituto de pesquisa como o ICB tem uma organicidade específica que precisa ser levada em conta. Entretanto, o financiamento das pesquisas no Brasil é, em geral, destinado a grupos de

[162] A ideia de "arquitetura aberta" de John Habraken partiu das críticas dos bairros residenciais europeus do pós-Guerra que eram classificados como frios, repetitivos e concebidos sem – ou alheio – os usuários. Ocorria que, para resolver a necessidade de moradias em massa, em pouco tempo, afastava-se a possibilidade de uma projetação opinativa que implicaria em prazos dilatados. Assim, a opção de Habraken foi inverter a lógica para o momento da participação, propondo que ela ocorresse a posteriori: o arquiteto ofereceria o "suporte" que depois seria complementado pelas pessoas à maneira delas. Essa proposta ficou conhecida como Teoria dos Suportes (1961), em que os elementos perenes (estruturas portantes, instalações, escadas etc.) são claramente diferenciados dos flexíveis (divisórias, móveis, acabamentos etc.).

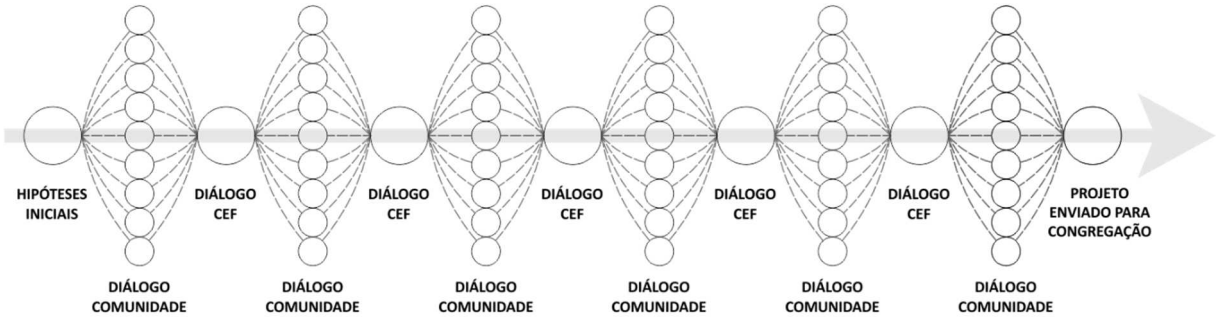
pesquisa ou a pesquisadores individuais, o que estimula adaptações e reformas físico-espaciais também pontuais, sem levar em conta a articulação ambiental do todo.

Evidencia-se, frente a esse quadro, a complexidade socioespacial do ICB, que precisou ser considerada para o PGRP-ICB. Para dar conta dessa teia de relações foi preciso estabelecer um fórum específico de discussão, que ficou denominada como *Comissão de Espaço Físico* (CEF).

Procedimentos do Plano Geral de Requalificação Participativa do ICB - PGRP-ICB

Juntamente com o início do PGRP-ICB deu-se a institucionalização da CEF, uma assembleia específica para discutir e encaminhar pareceres à *Congregação* sobre as questões de projetos e planejamentos. A assembleia tinha caráter *representativo* e *participativo* (como ficará claro a seguir), por conta da complexidade do próprio ICB. A assembleia abrigava representantes de todos os grupos do Instituto, de modo que todos os assuntos tratados dentro da assembleia reverberavam em toda a comunidade. Todos os membros tinham mesmo poder de voto e fala. O diagrama a seguir busca representar a dinâmica funcional da CEF, como explicaremos:

Figura 61. Operacionalização da CEF, fases ampliação e síntese dos diálogos



Fonte: Elaborado pelo pesquisador (2020)

Os encontros da CEF aconteciam semanalmente. Entre um encontro e outro os membros tinham a incumbência de levar as questões debatidas dentro das reuniões para serem avaliadas e criticadas em suas comunidades locais, dinâmica que fazia a discussão se espraiar. Na semana seguinte, no novo encontro da CEF, as avaliações e as necessidades específicas dos grupos locais eram colocadas pelos representantes e debatidas conjuntamente. Logo, o que ocorria era um movimento de *ampliação* (diálogos locais) e de *síntese* (diálogos na CEF).

O método hipotético-dedutivo, conforme descrito pelo filósofo Karl Popper (1902-1994), pode ser mencionado como um importante referencial para a condução do PGRP-ICB e na definição das melhores opções projetuais. Partindo da caracterização clara do problema projetual, baseada nos dados dos diagnósticos e nas demandas específicas apresentados pelos interessados, construía-se uma ou mais hipótese projetuais que pudesse(m) resolver o

problema caracterizado. A equipe de projetos submetia as hipóteses à inúmeras e consecutivas confrontações críticas (inicialmente no escritório entre os membros da equipe e, em seguida, dentro da CEF) a fim de identificar possíveis falhas que eram devidamente resolvidas. Ao final, somente as propostas que resistiam às críticas e se mostravam plenamente adequadas permaneciam válidas e eram incorporadas ao projeto executivo definitivo.

Frente ao problema caracterizado, nos momentos de elaboração das hipóteses projetuais, os arquitetos adotavam perguntas do tipo "*por que fazer*", abandonando perguntas do tipo "*como fazer*". A primeira pergunta levava a reflexões mais profundas e mais consistentes; a segunda partia para simples resoluções técnicas e normalmente irrefletidas, que podiam ser entendidas inadequadamente, por algumas pessoas inadvertidas, como "demandas inquestionáveis". Em muitas oportunidades essa atitude reflexiva levou a mudanças de direções importantes que satisfaziam à comunidade que passavam a enxergar problemas até então latentes. Essa abordagem se mostrou adequada para o processo do ICB, pois além de aumentar a reflexão, também ampliou a capacidade de diálogo entre os diversos atores interessados.

A reflexão arquitetural e a possibilidade do não-projeto

Quando os usuários detectam um problema espacial é normal que comecem imediatamente a conjecturar possíveis soluções, de modo que "os problemas e as soluções dos projetos tendem a surgir juntos" (LAWSON, 2011, p. 233). Isso pode ser visto em quase todas as experiências arquitetônicas, inclusive na experiência do PGRP-ICB.

Alguns usuários do ICB apresentavam demandas do tipo "*preciso ampliar a área de estocagem de suprimentos do meu laboratório. Para isso imaginei quebrar 'tal' parede e construir um novo cômodo sobre 'tal' jardim externo*" (figura 62). A partir desse exemplo, notamos que o usuário não percebeu que a solução inicialmente imaginada traria consequências inadequadas, pois a retirada do jardim impediria a devida infiltração da água pluvial e causaria uma perda da qualidade ambiental e paisagística. Se diante dessa demanda os arquitetos colocassem a simples questão "*como viabilizar a ampliação?*" – tomando com necessário o atendimento no formato da "demanda inquestionável" –, providenciariam os projetos de engenharia para demolição do jardim, construção e concretagem de pilares, laje, paredes e do piso. Para resolver o problema da infiltração da água pluvial, poderia ser elaborado um projeto de caixa de retenção – que seria mais um projeto de engenharia, mais consumo de energia e materiais; o que seria pior para o meio ambiente. Porém, ao recolocarmos a pergunta nos termos de "*por que o usuário precisaria da ampliação do espaço para armazenagem?*" descobriríamos, por exemplo,

que existem necessidades sazonais para as estocagens, o que resultaria em espaços vazios e ociosos em diversos momentos e em função do ritmo das pesquisas. A situação poderia ser mais bem resolvida com o gerenciamento temporal para o recebimento dos materiais, ou seja, nesse caso não seria necessário aumentar a área original de estocagem, o que seria mais econômico e sustentável.

Figura 62. Diagrama de possibilidades projetuais: *simples demanda* x *projeto reflexivo*



Fonte: Elaborado pelo pesquisador (2021)

Diante desse quadro, acreditamos ser possível admitir que em algumas situações o melhor projeto arquitetônico pode ser um tipo de *não-projeto*[163]. Aproximando-nos à noção do papel do arquiteto como *coordenador de equipes*, com integrantes diversificados, como proposto por Walter Gropius[164]. Podemos, neste no mesmo sentido, ampliar e entender, em algumas situações colaborativas, o arquiteto como um *facilitador*[165] dos processos projetuais.

Descrição do PGRP-ICB Plano Global de Requalificação Participativa para o ICB

Conforme mostramos, a condução do PGRP-ICB se submetia às críticas públicas sucessivas com o objetivo de testar as hipóteses projetuais. Apenas quando uma proposta se mostrava forte o suficiente para não ser refutada é que ela era incorporada efetivamente ao projeto. Para que fiquem claras as operações, os processos e as fases, podemos sintetizar da seguinte forma:

- Diagnóstico preliminar – documento que caracterizava detalhadamente todas as condições físicas, de uso e ocupação dos espaços construídos do ICB. Sobre os aspectos físicos foram

[163] Sem fazer qualquer apologia à máxima *arquitetura sem arquitetos*, mas somente para refletir o trabalho desse profissional.

[164] A posição de Gropius sobre um tipo de *unidade na diversidade* e de *colaboração* foi discutido na seção: 4.2.1.1, p. 123.

[165] Neste papel ele não é um simples executor de demandas, mas ele constrói e reconstrói as necessidades junto com os interessados. Nesse sentido, o que se propõe é que o arquiteto esteja atento para o sentido da ***imaterialidade*** ou ***intelectual*** dos projetos de modo reflexivo. Em outras palavras: o arquitetos não devem se ocupar em *fazer uma edificação*, mas repensar o próprio ato de *ocupar e usar os espaços* (CARDOSO, 2011; MIZANZUK; PORTUGA; BECCARI, 2013).

levantados itens como o estado de conservação e de adequação das instalações infraestruturais (água, esgoto, energia e dados); as condições gerais de segurança pessoal e de segurança patrimonial; as condições dos pisos, das vedações, do forro, da cobertura etc. Sobre os aspectos de uso e de ocupação, foram avaliadas a lotação dos espaços e a frequência de utilização das salas (dias e horários de lotação e vacância). Também se fez a avaliação qualitativa da adequação ambiental e de infraestrutura em função da atividade desenvolvida no local. Esse *diagnóstico* aparece em dois documentos elaborados pelo grupo de arquitetos servidores do então Departamento de Planejamento Físico e Projetos, os documentos são: (1) a *Proposta de Intervenção espacial no ICB* (DPFP-UFMG, 2009); (2) o *Plano Diretor – ICB* (DPFP-UFMG, 2010).

Identificações das limitações e das potencialidades – ainda na fase inicial foram reconhecidos os diversos condicionantes para as intervenções, tais como: a concepção original em arquitetura aberta; o potencial construtivo para ampliações e impermeabilizações do terreno (estabelecido normativamente); as disponibilidades financeiras e orçamentárias; as capacidades estruturais; a logística para execução das obras civis; os limites físicos e as condições de vizinhança.

Escuta das demandas individuais e das comunidades locais – nesta fase foram realizadas entrevistas com os usuários (os pesquisadores e os técnicos) a fim de entender as atividades realizadas nos diversos ambientes, sobretudo os laboratórios especializados, coletando relatos sobre as necessidades dos grupos de pesquisas e, quando era o caso, dos indivíduos.

Definição do problema de projeto – o conjunto dos elementos anteriores permitiram à equipe técnica e à comunidade do ICB definirem os problemas projetuais e as ordens de atendimento.

Elaboração das hipóteses projetuais – a equipe técnica de arquitetura era composta por um grupo que variava entre três ou cinco arquitetos com diferentes experiências, sempre contando com um arquiteto sênior coordenador. A equipe contava também com os auxiliares de desenho. Sempre que necessário, havia consultoria à engenheiros de diferentes especialidades. Algumas vezes a equipe de arquitetos se subdividia para gerar propostas distintas que eram confrontadas entre si. As melhores propostas técnicas eram levadas à discussão dentro da CEF (que seguiam as etapas anteriormente apresentadas, conforme figura 61).

Apresentação das hipóteses projetuais – as apresentações projetuais eram feitas pelos arquitetos em um telão projetado diante dos membros da CEF. Assim, todos compreendiam

conjuntamente as propostas, evitando dispersões ou incompreensões. Em seguida, passava-se às discussões e críticas que desenvolviam as questões necessárias ao projeto.

Debates entre os pares – como mencionado, as reuniões da CEF ocorriam semanalmente. Entre um encontro e outro, ao longo da semana, os representantes departamentais levavam questões para serem debatidas localmente. Em algumas ocasiões foi necessário que os arquitetos se reunissem, autorizados pelos membros da CEF, com os departamentos individualmente para discutir pontos muito específicos As conclusões locais sempre eram remetidas à CEF para deliberação comunitária.

Evolução projetual e referendo final – a evolução do PGRP-ICB ocorria justamente a partir das sucessivas críticas, incorporação das sugestões, debates técnicos, estudos de viabilidade que aconteciam tantas vezes quanto fossem necessários. Quando a proposta se mostrava suficientemente adequada para a comunidade e tecnicamente viável, inclusive do ponto de vista financeiro, formalizava-se o desenho que era referendado pela CEF e pela Congregação.

Aspectos do projeto arquitetônicos do PGRP-ICB

Para o projeto arquitetônico, dois problemas se mostraram centrais: (1) a criação de ambientes para novas atividades do ICB; (2) a renovação tecnológica e infraestrutural dos ambientes existentes, alguns, desde a década de 1970. Entretanto, havia condicionantes que se mostraram impeditivos fundamentais para a adoção das soluções que poderiam parecer as mais óbvias, que seriam: *expandir tudo que fosse necessário* e *reformar tudo de uma só vez*. As questões diagnosticadas demonstravam que havia diversas limitações para expansões físicas e havia o fato de que as atividades de ensino, de pesquisa e de extensão não poderem ser interrompidas durante as obras civis, impedindo uma reforma total em um só momento. Assim, as respostas projetuais se deram a partir de seis eixos básicos, conforme descrito a seguir:

[1] Racionalização, com reorganização dos usos e ocupações: as diversas mudanças espaciais no ICB, ocorridas ao longo das décadas, provocaram uma série de desorganizações ambientais que foram expostas pelos relatos dos usuários e evidenciadas no diagnóstico (DPFP-UFMG, 2009, 2010). A solução arquitetônica foi atuar na elaboração de novos leiautes para todos os ambientes, garantindo maior racionalidade espacial para os usos pretendidos. A solução impactou diretamente na diminuição nas demandas de crescimentos espaciais, pois muitos problemas se resolviam com a reacomodação dos usos e das funções nos espaços disponíveis.

[2] Compartilhamento máximo de salas e equipamentos de caráter de uso coletivo: essa medida visava a eliminação de áreas duplicadas ou subutilizadas, no mesmo sentido da anterior. Mas é preciso comentar que a premissa de compartilhamento precisou de bastantes colaboração e boa-vontade dos usuários, que precisavam reorganizar suas atividades e *modus-operandi* locais. Por exemplo, seria necessário criar instâncias e dispositivos de controles e agendamentos para os momentos de usos, de forma a evitar aglomerações indesejadas.

[3] Liberação ambientes pela transferência de atividades didáticas: as aulas teóricas, que ocupavam grandes áreas, mormente nos blocos G e H (ver figura 63, p.180), foram transferidas em definitivo para um prédio próximo ao ICB, o Centro de Atividades Didáticas de Ciências Naturais (CAD-CN)[166], criando-se áreas para novas atividades laboratoriais. A decisão de transferir as aulas levou em conta a tipologia ambiental exigida para cada atividade, pois os blocos originais do ICB são bastante propícios para instalações laboratoriais e as salas de aulas teóricas demandam salas menos sofisticadas do ponto de vista infraestrutural.

[4] Expansão da área construída em anexos, até o limite permitido: o projeto para construção de dois novos blocos anexos, o *Bloco de Aulas Práticas* e o *Bloco de Biotério de Experimentações*, foram as efetivas expansões possíveis. Os usos propostos para os novos blocos também se orientaram pela racionalização e pela concentração de atividades afins que, até então, estavam espalhadas (de forma mais ou menos aleatória) nos blocos originais.

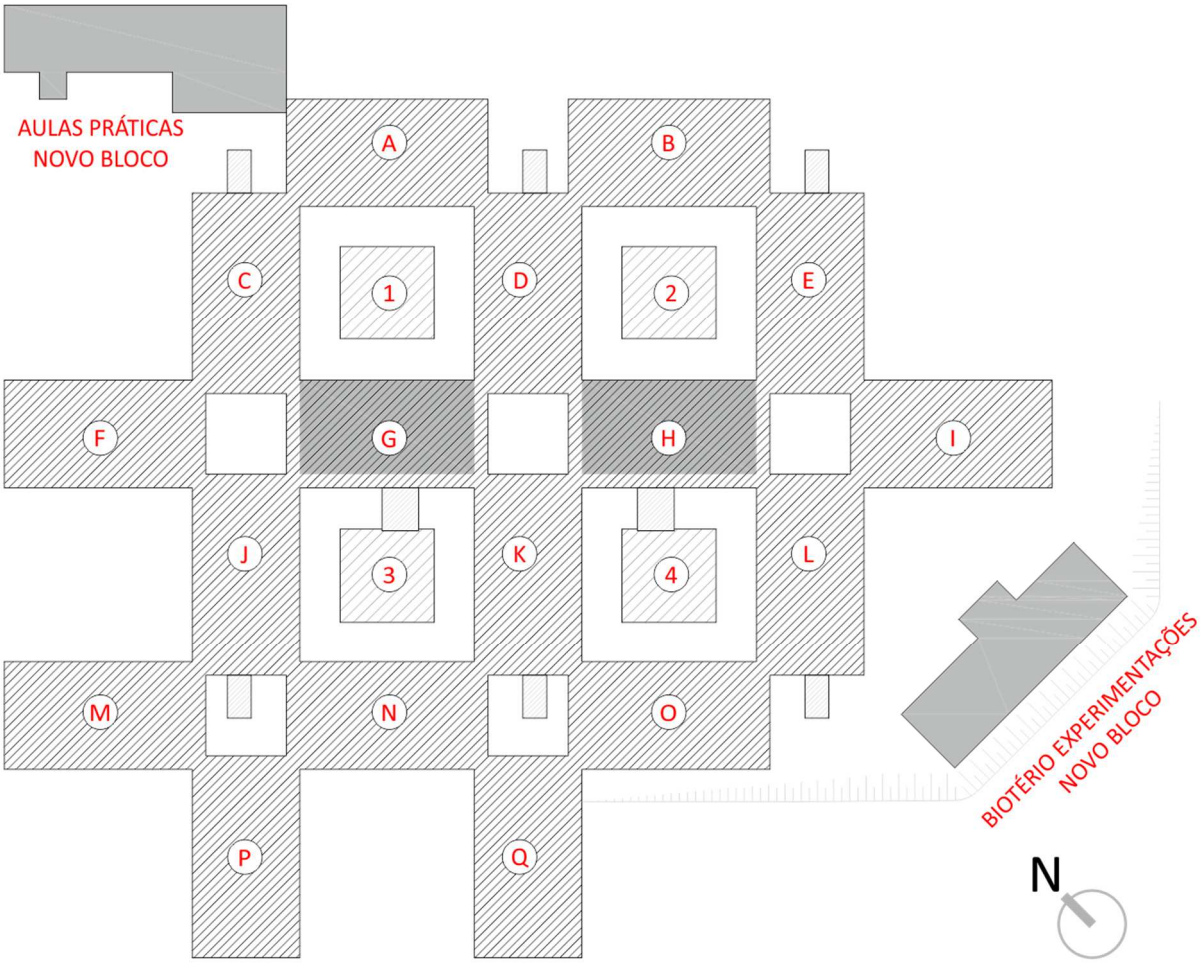
[5] Logística para que as obras não impedissem a continuidade das atividades do ICB: a criação de espaços de manobra ou *buffers* foi a solução para viabilizar as obras de forma parcelada e sem a interdição do ICB como um todo. Os locais escolhidos como *buffers* foram os blocos G e H, uma vez que estes foram esvaziados com a transferência das salas de aulas para o CAD-CN. Assim, tais blocos foram reformados como ambientes temporários, os *Laboratórios Estação*, locais onde os departamentos acomodariam seus ambientes laboratoriais enquanto os espaços originais fossem também reformados, para onde voltariam.

[6] Atualização e reforma completa dos ambientes, acabamento e instalações: possibilitadas pela arquitetura aberta da concepção original, o sistema estrutural em concreto armado, que se apresentava com excelente qualidade, seria mantido e todo o restante (paredes de vedações

[166] Os (CAD's) Centros de Atividades Didáticas foram construídos no Campus Pampulha em função do Programa REUNI (reestruturação e expansão das universidades federais) do governo federal em 2007. O objetivo desses prédios era justamente expandir áreas de salas de aulas (de quadro e giz) e auditórios para todas as faculdades. A opção pela estratégia de construções tipológicas, mais simples e mais baratas, se mostrou a melhor para garantir, no âmbito da UFMG, o aumento de cursos, alunos e professores a partir do REUNI. Os prédios antigos do Campus Pampulha eram propícios para a manutenção de laboratórios e ateliês de arte, podendo absorver as expansões do REUNI a partir da liberação das salas de aulas (MACIEL; MALARD, 2013).

e demais acabamentos de piso e forro) seria renovado contemplando em projeto as novas instalações e materiais mais modernos e eficientes dos pontos de vista sanitário e laboratoriais.

Figura 63. Bl. Originais (A ao Q), Auditórios (1 a 4), Bl. de Manobra (G e H) e Bl. Anexos



Fonte: Elaborado pelo pesquisador (2020)

Dos desafios para a manutenção de um projeto coletivo e continuado

Acreditamos que é necessário reconhecer que os edifícios públicos precisam ser projetados sob uma ética republicana, empreendida em um molde específico, claramente institucionais e reconhecíveis pelas pessoas e em seu nível social, levando em conta a democracia participativa dos interessados. Os clássicos processos participativos, como o caso de Giancarlo de Carlo (ver seção 4.2.5, p. 161), em arquitetura carregam o germe dessa ética; de forma que quando o arquiteto sai da centralidade decisória, os diversos actantes ficam mais livres para agir e a decisão arquitetônica em si toma o protagonismo. O PGRP-ICB foi feito sob esse regime e, ao final, o processo participativo desenvolvido se mostrou, do nosso ponto de vista, exitoso, pois as soluções coletivas foram acolhidas e algumas efetivamente implementadas. Todavia, é importante ressaltar que modificações no contexto institucional e político do ICB resultaram

em mudanças nas diretrizes para o uso e a ocupação inicialmente estabelecidos pelo plano, fazendo com que alguns projetos fossem abandonados e outros modificados em um contexto pouco participativo. Isso pode apontar para possíveis falhas no processo, pois acreditamos que caso a comunidade tivesse corroborado de fato com as decisões projetuais, como acreditava a equipe de arquitetos, a comunidade não as teria abandonado facilmente.

4.3 Actantes e colaborações

Os actantes das projetações formam uma complexa rede, na qual o objeto arquitetônico é moldado paulatinamente, fruto de diversos tensionamentos. Redes desse tipo são reveladas pelas observações e por suas descrições sistemáticas, dispensando os tradicionais quadros teóricos de contextualizações (LATOUR, 2006, p. 340) – a exemplo do que realizamos na seção sobre o PGRP-ICB (p. 165), identificando seus principais actantes e suas dinâmicas próprias.

Nessa seção, buscaremos *reconhecer*, *listar* e *descrever* os actantes mais claros para os diversos métodos os processos da Arquitetura. Também tentaremos refletir sobre suas capacidades particulares de tensionamento. A partir desse exercício acreditamos ser possível reconhecer, mais uma vez, que os processos em rede tendem a diluir as decisões projetuais e, em decorrência disso, também a autoria individualista.

Os principais actantes sobre os quais nos debruçaremos são os seguintes, pela ordem de aparecimento nesta seção: (1) **os contratantes**, as pessoas que detêm o controle do capital financeiro nos casos de contratos privados; (2) **os usufruidores**, as pessoas que usarão os ambientes projetados; (3) **os imprevistos**, que seriam os elementos não-humanos não detectáveis no início dos planejamentos e dos projetos; (4) **o uso, o tempo e o metaprojeto**, que são as condições previstas pelo arquiteto para que os usuários contribuam ao longo do tempo com sua obra; (5) **os instrumentos e a revolução no trabalho**, que seriam os aspectos não-humanos que tendem a intervir para o trabalho e o emprego dos arquitetos, (6) **os métodos de trabalhos** ou de projetos utilizados pelos arquitetos.

4.3.1 Contratante

Prédio residencial bem escultórico, sem muita diferença entre a frente, os lados e os fundos, já que não há edifício em volta para obstruir a visão. Tais palavras são típicas de arquitetos para descreverem suas obras autorais. Essas palavras foram usadas para descrever o icônico prédio nomeado 360° (2009), localizado na cidade de São Paulo (figura 64). Mas, será que elas foram realmente ditas pelo arquiteto-autor do prédio? Passemos ao estudo desse caso.

Figura 64. Edifício 360º - São Paulo



Fonte: ideazarvos.com.br (09/2020)

Um em um milhão

Em uma aula na Escola da Cidade[167] (2014) o professor e arquiteto mineiro Carlos Alberto Maciel destaca que o incorporador Otávio Uchoa Zarvos é singular no Brasil, pois seus investimentos imobiliários privilegiam arquiteturas mais bem qualificadas. Para o professor, o mercado imobiliário brasileiro se caracteriza por ser absolutamente conservador (MACIEL, 2014). O fato, a partir das declarações do próprio incorporador, é que os empreendimentos de sua empresa, Idea!Zarvos, trata os projetos autorais de arquitetura como um grande ativo para os negócios. Zarvos define a atuação de sua empresa da seguinte maneira:

> *Nossa marca é o respeito à visão do arquiteto. O problema no Brasil é que o arquiteto sabe criar um prédio lindo, mas não é capaz de construí-lo. O engenheiro é capaz de construir, mas nem sempre de criar um projeto bacana. O que a gente fez foi unir esses conhecimentos com o do marketing e o do mercado. [...] Nós queremos criar prédios que acolham as pessoas, que as tirem da chuva, mas que também sejam relevantes daqui a 30 anos, que façam diferença na arquitetura de Pão Paulo (ZARVOS apud CALIL, 2016, n.p.).*

Otávio Zarvos escolhe os autores famosos e reconhecidos para assinarem os projetos de sua incorporadora. São arquitetos que contam com uma aura do tipo *grife arquitetônica*[168], tais como Isay Weinfeld, Andrade Morettin e Triptyque (CALIL, 2016). Foi em 2007 que Zarvos fez um primeiro movimento no sentido de agregar a chamada *grife arquitetônica* aos seus empreendimentos imobiliários. O primeiro autor escolhido foi o arquiteto Isay Weinfeld

[167] A Escola da Cidade é uma faculdade de arquitetura bastante crítica e ativa, localizada em São Paulo, fundada em 2001.

[168] O termo "grife" na arquitetura foi utilizada por Pedro Fiori em Arquitetura na Era Digital-Financeira, 2012.

(1952~), que já era reconhecido pelos projetos dos luxuosos para o grupo Hotel Fasano de São Paulo. O empreendimento confiado à Weinfeld seria para um conjunto de casas em um terreno no bairro nobre Alto dos Pinheiros, em São Paulo. Ao final do projeto, entretanto, Zarvos disse à Weinfeld que "não havia gostado do resultado e descartaria o projeto" e justificou a decisão dizendo que as casas eram bonitas, mas "estavam muito próximas umas das outras", prejudicando a privacidade. Assim, o empreendimento foi confiado a outro escritório. Em uma segunda tentativa de realizar um projeto com Weinfeld, Zarvos afirma que dessa vez foi *explícito no que esperava do projeto*, dando as diretrizes para a concepção, disse que queria um "prédio residencial bem escultórico, sem muita diferença entre a frente, os lados e os fundos, já que não há edifício em volta para obstruir a visão"[169] (ZARVOS apud SALLES, 2020, n.p.). O prédio foi batizado como: 360°; em alusão à principal diretriz projetual que foi definido pelo incorporador. Formalmente, o prédio é o resultado do que parece ser um empilhamento de paralelepípedos brancos de concreto com envidraçamentos e vazios claramente definidos, fazendo o famoso *jogo de cheios e vazios*, conforme se diz no jargão arquitetônico (figura 64). Em 2009 o projeto recebeu o prêmio internacional *Future Projects*, ligado à Revista *Architectural Review* (SALLES, 2020).

Escolher "quem', "o que" e "como" será projetado

No caso do prédio 360°, notamos que um agente externo aos 'quadros arquitetônicos' teve preponderância decisória sobre o projeto e sobre o que foi construído na paisagem de São Paulo, fato que aponta para o desfazimento da ilusão de que as paisagens urbanas seriam necessariamente o resultado dos desenhos criativos dos arquitetos urbanistas. Como visto, o agente *incorporador* se mostrou como o detentor das decisões e em muitas esferas: (1) decidiu ***Quem*** desenvolveria o projeto, ao escolher pessoalmente o arquiteto; decidiu ***O que*** seria ou não seria construído, conforme os dois exemplos – as preteridas *casas* e o construído prédio *360*° (este que saiu do seu agrado); (3) decidiu ***Como*** seria o projeto, a partir do estabelecimento das diretrizes, inclusive plásticas, da Arquitetura.

Com a experiência do Edifício 360° pelo menos duas questões surgem: se Zarvos admite que foi ele quem deu as diretrizes explícitas da concepção arquitetônica que seria desenvolvida por Weinfeld, como fixar a noção tradicional do projeto autoral extraído diretamente da mente

[169] Cf. Salles (2020). Notar que esta descrição é solicitação do incorporador, e não à descrição conceptiva arquiteto.

criativa do arquiteto? Esse seria mais um exemplo de autoria colaborativa que não se evidencia – ou não se credita devidamente – no meio arquitetônico?

Desfazendo a mística autoral pura por meio do exemplo

Acreditamos ser possível reconhecer que os arquitetos não trabalham como os artistas, que podem escolher, com maior liberdade, como expressar seus impulsos criativos. Os arquitetos contam apenas com o meio projetual, que se submete à maiores condicionantes. Além disso, sabemos que a inventividade arquitetônica – que se refere à produção das coisas, não se confundindo com *místicas autorais* – se submete às chamadas resoluções de problemas, ou seja, parte de premissas e condições prévias a qualquer concepção, que orientam a projetação por diversos caminhos que não são guiados pelas vontades dos arquitetos, diferentemente dos artistas que podem partir de suas próprias vontades[170].

Por fim, as incorporações podem ser identificadas como os fortes agentes definidores de projetos, uma vez que esses são os primeiros elos diretos com o mercado imobiliário, ou seja, com o poder econômico. No exemplo estudado, o incorporador parece melhorar a experiência arquitetônica, de acordo com o que aponta Maciel (2014). Entretanto, isso nem sempre é verdade. Em nossas entrevistas (ver o capítulo ESCUTANDO OS ARQUITETOS, p. 226), por exemplo, o que se apontou é que as incorporações em construções do tipo *habitações populares* de grandes construtoras, se submetem à mecanismos rígidos que tendem a resultar em arquiteturas menos qualificadas (recorrentes na paisagem).

4.3.2 Usufruidores

Por que usamos esse termo?

Em um trecho anterior fizemos uma distinção entre as relações do tipo *cliente-arquiteto* e do tipo *usuário-arquiteto* para tratar de arquiteturas *privadas* e *públicas*, respectivamente. Na sequência, adotaremos o termo *usufruidor* para designar o indivíduo para quem se projeta, independentemente se é o contratante, ou não. Ou seja, é o interlocutor do arquiteto que apresenta as necessidades, as vontades e os desejos subjetivos.

[170] O artista pode se interpor criticamente em relação a uma situação, e a partir disso pode fazer sua arte, mas ele não é colocado frente a um problema concreto que precisa ser resolvido para levar a cabo sua expressão. Obviamente aqui não nos referimos aos problemas burocráticos, como financiamento de um filme, por exemplo, que não tem a ver com nosso argumento.

Uma cena corriqueira para os arquitetos

Uma cena profissional bastante comum é aquela em que o arquiteto está reunido com o usufruidor para ouvi-lo e levantar as demandas específicas para o projeto. Qualquer arquiteto reconhece facilmente tal situação, treinada desde a sua formação nas escolas de Arquitetura. A situação mais simples que podemos analisar ocorre na elaboração de projetos para casas, nos quais as demandas tendem a ter caráter bastante subjetivas, sobretudo quando o usufruidor é do tipo que, como se diz popularmente, *sabe o que quer*. Trata-se daquele que tem desejos específicos e por isso determina claramente como quer, por exemplo: *o estilo da fachada* ou *a ambiência interna dos cômodos*. Outro tipo de usufruidor, possivelmente o tipo muito raro, é aquele que entrega as decisões subjetivas todas ao arquiteto. Nesse sentido a concepção arquitetônica é na prática compartilhada, quando menos, entre o *arquiteto* e o *usufruidor*.

O professor francês Xavier Greffe informa que desde o Renascimento registram-se conflitos entre artistas e usufruidores. Por um lado, os artistas queriam liberdade criativa, por isso desejavam revelar sua obra apenas ao final. Por outro lado, os demandantes queriam saber em que estavam empregando seus recursos, pois o resultado de uma obra representaria sua glória e fama, logo queriam poder intervir antes que qualquer eventual mal resultado fosse inevitável. Conta-se, por exemplo, que o Papa Júlio II (1443-1513) se vestiu como operário para investigar o que Michelangelo pintava na *Capela Cistina* (BURKE, 1991 apud GREFFE, 2013, p. 44). Os artistas que eram convidados para trabalhar em obras excepcionais, como nas decorações das casas dos príncipes, encontravam protocolos minuciosamente preparados por estes e por seus colaboradores próximos. A chamada *originalidade artística* era muito limitada e os grandes artistas somente passaram da condição de *meros executores* a de *grandes criadores* com o passar dos séculos (GREFFE, 2013, p. 44).

As experiências com imposições, limites, protocolos e exigências subjetivas dos usufruidores, conforme indicado por Xavier Greffe, é semelhante às experiências de arquitetos da atualidade. A interferência, o condicionamento, a limitação ou a colaboração do usufruidor no processo criativo do arquiteto é um dado observado empiricamente e confirmado por qualquer profissional. Diante dessa realidade, costuma-se evidenciar essa etapa e valorizá-la. Entretanto, a maioria dos arquitetos passam a adotar todas as decisões do processo como suas

próprias, colocando-se no papel de *demiurgos*[171], isto é, os agentes que organizam a situação a partir do caos e das limitações para então realizar o ato criador: o projeto ideal e autoral.

Uma pergunta que surge a partir destas constatações seria a seguinte: o usufruidor que se reúne com o arquiteto e define as linhas ideais do projeto não seria um coautor legítimo do projeto de arquitetura? As entrevistas da nossa pesquisa apontam que os arquitetos não reconhecem os usufruidores como coautores possíveis, sobretudo por não possuírem conhecimentos técnicos. Isso corrobora com a noção da autoria como instrumento para a manutenção do status social de superioridade dos arquitetos, bem como sua reserva de mercado frente aos subgrupos de arquitetos tidos como não talentosos (ver seção: 5, p.: 226).

Uma visão contrária

Opondo-se à situação descrita anteriormente, na qual o arquiteto e o usufruidor compartilham colaborativamente o projeto, alguns indicam que os arquitetos exercem, na realidade, uma ação heterônoma sobre os outros. Nesse sentido, a autoria funcionaria como o elemento contra a autonomia dos usuários em geral. Em outras palavras, os arquitetos seriam aqueles que supostamente sabem o que é melhor para ser executado, conforme aponta Silke Kapp:

> *Autoria significa que um indivíduo, um sujeito singular, cria o objeto com originalidade e sabe, melhor do que qualquer outra pessoa, o que convém ou não àquele objeto. [...] Na figura do autor se projetam todas aquelas qualidades individuais que o ideário iluminista conferiu potencialmente a qualquer ser humano e que a formação socioeconômica moderna interdita a cada um de nós. Mais até do que nas artes plásticas, tal projeção se tornou parte da ideologia da arquitetura enquanto profissão. Sua crítica e historiografia ainda se ocupam predominantemente de autores, e o arquiteto é socialmente cultuado como autor (KAPP, 2005, p. 130).*

Na realidade, cabe destacar que as críticas apontadas por Kapp ocorrem sobretudo para as arquiteturas feitas para moradias destinadas aos extratos sociais mais carentes, sobretudo as habitações de interesse social. Nesse caso, parte-se do pressuposto que neste extrato social os usuários não têm garantida uma autonomia de escolha para suas moradias[172]. Arquiteturas do

[171] Em Timeu de Platão, demiurgo seria o artífice, a divindade ou a causa criadora do mundo, que o organizou à semelhança do mundo ideal (aquele das perfeitas ideias platônicas). Modernamente o termo "demiurgo" foi retomado por Stuart Mill (1806-1873) para designar a atuação divina, limitada pela matéria ou pelas forças do universo (ABBAGNANO, 2012, pp. 276–277).

[172] A prática de executar reformas em unidades residenciais do tipo "pavimento padrão" – no qual todas as unidades têm a mesma solução arquitetônica – são comuns em nosso mercado nacional. As camadas sociais médias e altas fazem com alguma

tipo *habitações populares* seriam demasiadamente típicas e rígidas, sendo que no mais das vezes, seriam incompatíveis com as necessidades específicas das famílias as quais se destinam. No limite, alguns defendem a autoprodução, em variados formatos, como meio de garantir que a autonomia seja realizada (SILVA; PRADO, 2018, p. 79).

Para exemplificar a complexidade dessa questão acreditamos ser preciso ainda registrar que não bastaria que os usufruidores participassem da elaboração do chamado *programa de necessidades arquitetônicas* sem ajudar a definir a efetiva "forma" ou "geometria" dos espaços e ambientes. Considerando inclusive que as arquiteturas baseadas em tais programas, por serem inflexíveis, se tornam um problema com o passar do tempo, uma vez que as necessidades das famílias se alteram e requerem ajustes arquitetônicos. Os programas de necessidades podem ser considerados um registro momentâneo e congelado no tempo, que pode facilmente se defasar antes mesmo do final da construção do edifício (GRUPO-MOM, 2016, pp. 141–158).

4.3.3 Imprevistos

O entendimento mais convencional do que seja um *autor* centra-se naquela pessoa que concebe e entrega uma obra pronta, de modo que se pode definir claramente o que é *a sua obra*. Michel Foucault, no texto que usamos como referência, *O que é um autor (2009 [1969])*, entende que uma obra literária é tão somente o conteúdo, a essência escrita, e não o elemento material que o suporta, o livro. Esse também é o entendimento mais aceito em termos jurídicos para as questões de direitos autorais. De modo que a autoria precisa ser aceita como o elemento imaterial que apenas se expressa no material. Aliado a isso, o autor seria a pessoa que passa pelo processo de ideação, é quem desenvolve e controla a concepção para chegar à *sua obra*.

O artista que pinta uma tela, passa por algo similar ao que passa o escritor. Neste caso, entretanto, ele depende, mais que o escritor, de elementos externos, por exemplo: depende dos tipos de tinta, da qualidade tela, dos pinceis que dispõem etc. Mesmo assim, os pintores, ao reunir seus materiais de trabalho, passam pelo processo de ideação, executam a pintura e entregam suas obras prontas às pessoas. Há um processo praticamente imediato entre a *ideia* e a *obra*, sendo que poderíamos definir uma gradação de imediatismo: o escritor consegue apresentar sua *arte* de modo mais imediato que o pintor, que dependem de mais elementos e meios físicos.

facilidade tais reformas, que são antiecológicas e caras, pois faz-se a construção e depois a reconstrução. Porém, para as famílias de mais baixa renda, essas reformas extensas são mais dificultosas de serem realizadas nos tempos necessários.

Na Arquitetura o imediatismo não se verifica. As concepções arquitetônicas são mediadas por longos processos projetuais, condicionantes e intervenientes, humanos e não-humanos, tais como: as questões físicas e ambientais; as necessidades e exigências normativas ou legais; as opiniões e os desejos das pessoas envolvidas; as condições financeiras etc. Portanto, na prática arquitetônica, logo que a ideia se manifesta, precisa ser ajustada às diversas condições que se impõem. Em uma fase subsequente, a ideia ainda precisa ser desenvolvida tecnicamente para que possa ser executada a obra civil. Nesta fase muitos novos atores, sobretudo os engenheiros projetistas e os empreiteiros, intervêm na ideia arquitetônica, o que pode resultar em novas modificações em relação à ideia original.

Do ponto de vista dos arquitetos que estão no processo, todas essas questões costumam ser chamadas de ***imprevistos***. O fato que precisa ser reconhecido é que a complexidade da arquitetura (e da construção) é tão grande que é compreensível que para os arquitetos, a partir de seus pontos de vista pessoais, essas intervenções sejam notadas como imprevistos, mais ainda quando o profissional lida com demandas ou tipologias as quais não está habituado. Vale ressaltar que não estamos fazendo juízo sobre as intervenções, que podem ser benéficas ou não para o resultado do objeto construído. Queremos, a partir dessas reflexões, tão somente demonstrar basicamente como a noção tradicionalista de autoria (que realiza a ***sua obra***) fica fragilizada diante da prática arquitetônica construída[173].

Durante as fases construtivas outros intervenientes não-humanos importantes também aparecem. Para demonstrar isso, recorremos ao seguinte exemplo: Maciel (2014) classifica uma importante parte do projeto do edifício *Estúdio Terra 240*, construído no bairro Santa Lúcia em Belo Horizonte, como fruto de um "acidente geológico". O prédio, projetado pelos *arquitetos associados*, tinha como premissa projetual um pilotis liberado no nível da rua para que se aproveitasse a vista do entorno, uma vez que o terreno fica em um ponto alto do bairro (figura 65). A ideia original previa uma sequência de pilares comuns e de seção convencional. Entretanto, durante a construção a equipe de obras se deparou com a presença de água no terreno que impedia a execução proposta originalmente. Diante disso, foi necessário redefinir o desenho da estrutura para liberar as fundações do problema. A nova geometria que resolvia a questão é um conjunto de pilares em V que marcam plasticamente a edificação de uma maneira bastante forte, conforme aponta Maciel (2014).

[173] Estamos chamando de "arquitetura construída" para fazer uma diferença das chamadas "arquiteturas de desenho" que estão mais livres das questões construtivas e materiais aqui apontadas.

Quem não conhece o evento construtivo, muito possivelmente, não questionaria a hipótese de que o desenho dos pilares poderia ser fruto de uma inspiração brutalista – como nos pilares em V que aparecem no *Conjunto JK* (1952) de BH, concebido por Oscar Niemeyer, por exemplo.

Figura 65. Edifício Estúdio Terra 240 - Belo Horizonte

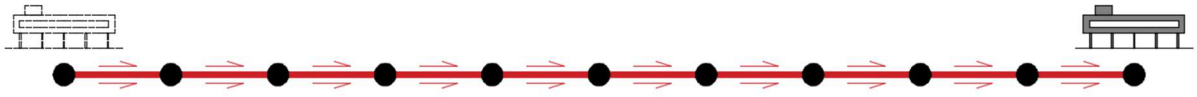


Fonte: arquitetosassociados.arq.br/estudios-terra/ (05/2021)

Um problema sobre a noção do processo de projeto

A descrição tradicionalista do processo de projeto arquitetônico costuma ser demonstrada como uma sequência linear de fatos e ocorrências que desenvolvem a ideia seminal do autor e que viabiliza a construção do objeto, algo como se representa na imagem da figura 66.

Figura 66. Descrição tradicionalista sobre o processo de projeto

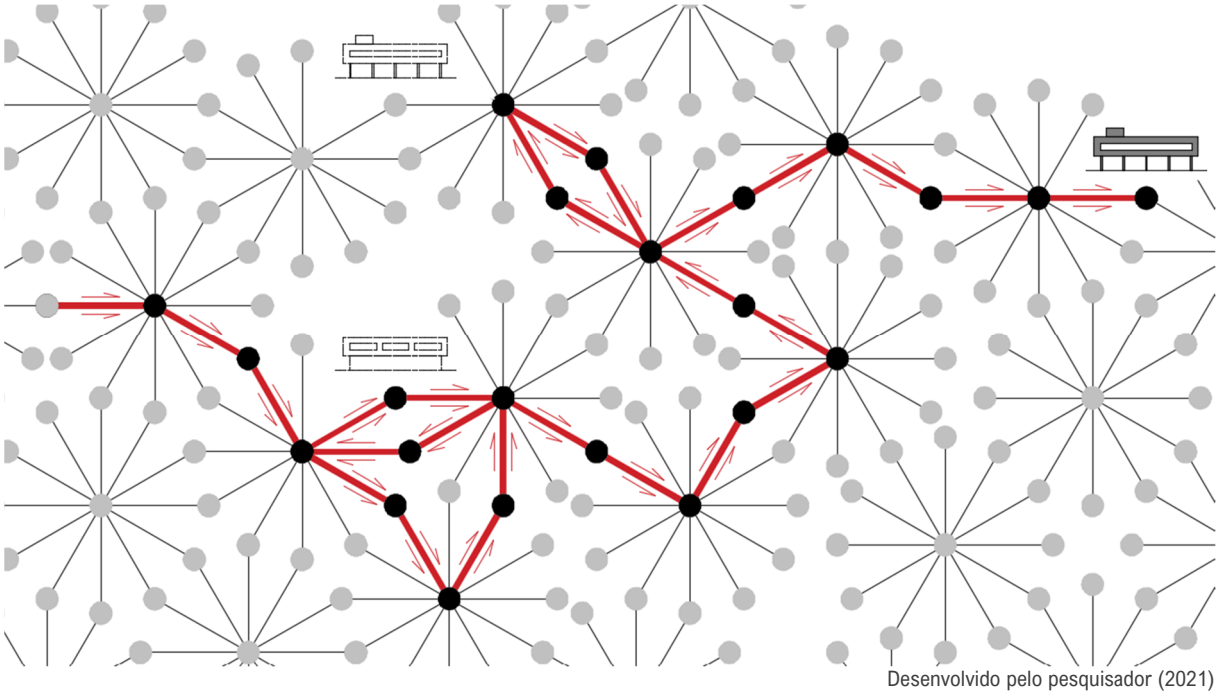


Desenvolvido pelo pesquisador (2021)

No modelo acima dá-se a impressão que o resultado construído sempre corresponde à ideia autoral original. De modo que no ponto inicial teríamos o *objeto idealizado* (virtualizado no projeto) e no ponto final teríamos o *objeto construído*, a materialização do ideal. Isso pode ocorrer em algumas situações, sobretudo nos objetos mais simples, mas não é sempre verdadeiro. Para Koolhaas (2015, n.p., tradução nossa) "a arquitetura é um esforço muito complexo em todos os lugares. É muito raro que todas as forças que precisam coincidir para realmente fazer um projeto prosseguir aconteçam ao mesmo tempo".

Possivelmente o modelo que descreve melhor a realidade do processo de projeto mostra-se como um caminho bastante complexo, com vários fatores que formam uma rede contínua[174], com muitos pontos de tensionamento, conforme mostra a figura 67.

Figura 67. Retrato do modelo do processo de projeto rede: complexidade e tensionamentos



Desenvolvido pelo pesquisador (2021)

Cada um dos pontos, que representam os fatos e as ocorrências, possui inúmeras possibilidades de encaminhamentos (que são os diversos braços ligados a cada um dos pontos). O caminho do projeto (traçado em vermelho) tem idas e vindas (indicadas pelas setas), ora aparentemente retrocede, ora aparentemente avança em saltos. O caminho, que é o real processo de projeto, se move na direção de cada fator mais forte a cada momento, respeitando as tensões concorrentes.

É preciso notar que no modelo completo há diversos – ou infinitos – fatores precedentes[175] à chamada *ideia original*, que em algum momento deve aparecer em forma de imagem projetual e que o autor tenderá a lutar desesperadamente para manter. O mesmo acontece no momento posterior à construção. As modificações nesse modelo são de todos os níveis e tipos, inclusive em termos de detalhes funcionais que precisam ser pensados ao longo do tempo e que podem ser sugeridos ou impostos por actantes que nunca serão reconhecidos como autores.

[174] A ideia dessa malha contínua seria algo como a noção de *devir* ou da *dialética hegeliana* que preconiza o movimento e transformação contínua dos fatos a partir dos conflitos de ideias opostas e suas sínteses – que, por sua vez, provocam novas oposições e novos movimentos históricos indefinidamente.

[175] Por exemplo: ver a noção de "metaprojeto" na seção: 4.3.4, p.191.

Uma observação, conforme estudado: no caso da *Casa Curutchet* (seção: 4.2.4, p.153), projeto de Le Corbusier, interpretado por Amancio Williams, observamos que, por uma via, o arquiteto argentino se esforçou para viabilizar fielmente a ideia original do franco-suíço; por outra via incorporou, por diversas razões, suas próprias soluções. Fato que significaria no primeiro modelo (linear) uma "deturpação da autoria", mas no segundo modelo (rede) seria tão somente a dinâmica normal do seu próprio processo.

No modelo linear há um reforço da noção de autoria, pois nela *uma única ideia original seria a responsável por orientar a execução do objeto material*. No modelo em rede dissolve-se a noção autoral tradicionalista, com a demonstração de que forças agem ativamente para alterar a ideia original, ou seja, o resultado não é orientado por uma ideia seminal, mas pela sua conjuntura.

Por fim, a partir do modelo complexo, não se pode dizer que o resultado arquitetônico seria a construção da ideia, mas sim o resultado de uma somatória de muitas e diversas ideias. Logo, teríamos sempre uma "coautoria necessária" com a aceitação de um "duplo necessário". Seria conforme pensa Sloterdijk, em sua Esferologia, quando afirma que não nascemos solitários no mundo, e somos sempre, e desde o início, um duplo: o *eu* e os *outros* (GHIRALDELLI JR, 2018).

4.3.4 Uso, tempo e metaprojeto

Utilização e destruição?

Algumas experiências de arte contemporânea pressupõem a integração com as pessoas para que as obras se realizem. A instalação *Samson*[176] (1985) usa um macaco hidráulico conectado a um conjunto de engrenagens e a uma catraca de acesso (figura 68). O macaco hidráulico empurra duas fortes vigas de madeira contra as paredes laterais da galeria. Os visitantes atravessam a catraca para entrar no edifício que abriga a exposição. Cada vez que o dispositivo é acionado ocorre uma leve expansão do macaco hidráulico e das vigas. No limite, se um número suficiente de pessoas visitar a exposição, passando pela catraca, o prédio seria destruído pela obra de arte.

O autor da obra, Chris Burden (1946-2015), fez parte de um grupo de artistas antiautoritários das décadas 1960 e 1970, que estavam embalados pelo espírito dos movimentos em prol da igualdade social de 1968. Os artistas que estavam em meio a esses movimentos ditos revolucionários eram contestadores e combatiam o *status-quo* e enxergavam os próprios

[176] Chris Burden, obra: Samson (catraca, engrenagem de rodas dentadas, tira de couro, macaco mecânico, toras de madeira e placas de aço, dimensões variáveis), 1985, localização: Centro de Arte Contemporânea de Inhotim (MG).

museus como parte de um "sistema" que precisava ser combatido. A crítica de *Samson* é brutal e sutil, pois ao mesmo tempo que obriga os espectadores a passarem pela catraca, para entrar satisfazer a suas curiosidades, incute neles a culpa pela potencial destruição da galeria de arte a qual adentram (INHOTIM, 2021).

Figura 68. Instalação Samson (1985) em INHOTIM (MG)



Fonte editada pelo pesquisador consultada em *artsandculture.google.com (INHOTIM)* em: bit.ly/3Au2j3r (06/2020)

Do mesmo modo como ocorre nas artes interativas contemporâneas, que discutem uma recusa à pura contemplação, a Arquitetura também pode (e deve) ser criticada quanto às possibilidades de conceder uma boa apropriação e a devida capacidade de manejo dos espaços pelos usuários conforme suas próprias necessidades. O que sempre será um tipo de *colaboração dos usuários* à obra projetada inicialmente pelo arquiteto, na medida que a altera.

Nossa escolha por citar a obra de Chris Burden como exemplo tem dupla razão: (1) ela faz uma ótima alusão à autodestruição pelo uso, que se assemelha à interpretação que alguns arquitetos adotam sobre a interferência em seus *imaculados projetos*; (2) a obra também carrega a noção de que a sua utilização é necessária para sua devida realização, do mesmo modo como compreendemos as arquiteturas apropriáveis. Acreditamos que os usos, os desgastes e a contínua transformação das arquiteturas a partir das necessidades das pessoas é inerente a sua condição de "suporte para a vida" (FRIEDMAN, 1960 apud MACIEL, 2015, p. 232).

Sobre isso, convém comentar que os debates sobre a flexibilização dos espaços construídos, a partir de reformas com obras civis, é hoje algo que praticamente independe de sua concepção original – se em *arquitetura aberta* ou não –, pois as técnicas das engenharias construtivas se desenvolveram de tal modo que as soluções técnicas para as transformações estruturais originais estão, em boa medida, acessíveis. Porém, não queremos dizer que ela é desimportante, ao contrário: a concepção em *arquitetura aberta* pode ser entendida como um ato ecológico a partir da facilitação para a mutabilidade. Ou seja, se houver maior facilidade para as mutações, com menor apego à forma (plástica ou design) original do edifício, as

reformas podem ser menos problemáticas, gerar menos resíduos, demandar menos energia para sua realização e podem ser mais bem qualificadas (uma vez que são que previstas) em termos ambientais e estéticos.

A lógica do metaprojeto: uma decorrência da 'arquitetura aberta'

Em diversos momentos do nosso estudo nos referimos à *Teoria dos Suportes* e às lógicas da *arquitetura aberta* e do *estruturalismo* que foram aplicadas no projeto original do ICB, resultando na grande *flexibilidade ambiental* e em uma facilitação para o desenvolvimento do PGRP-ICB[177]. Agora, exploraremos uma decorrência da aplicação de tais lógicas.

Figura 69. Suporte e recheio - ocupações das unidades Quinta Monroy



Fonte editada pelo pesquisador a partir do site *Arquitete suas ideias*, em: bit.ly/3oObNV8 (05/2021)

Os projetos arquitetônicos do tipo ***suporte estruturante para a vida*** são uma maneira de permitir a colaboração extemporânea que se dá ao longo do tempo de uso das edificações. Assim, tais projetos configuram-se como um método projetual que permitem a interação colaborativa entre os diversos *autores eventuais*, sejam eles arquitetos e não-arquitetos. Nesse sentido, os usuários serão os coautores e o resultado arquitetônico será consequência de suas decisões intervenientes. Um exemplo de projeto desse tipo – além do ICB-UFMG – é o projeto *Quinta Monroy* (figura 69) do escritório chileno *Elemental* (ver também esse projeto na p. 113), que oferece o suporte habitacional básico (a partir do projeto inicial de Alejandro Aravena) e

[177] Ver seção 4.2.6, p. 165, sobre o Plano Global de Requalificação Participativa do ICB-UFMG.

as ocupações das famílias promovem intervenções espaciais diversificadas, conforme seus desejos e suas necessidades específicas.

Alejandro Aravena, responsável pelo escritório *Elemental*, reedita a proposta de Habraken, sendo que os *suportes* são os módulos funcionais básicos projetados e as ocupações das famílias são os *recheios* concebidos pelos usuários (GRUPO-MOM, 2016, p. 153). A grande questão do projeto *Quinta Monroy* é a sua facilitação para a expansão ou a modificação das unidades modulares a partir de pequenos acréscimos de coberturas, paredes, janelas ou demais elementos para fazer funcionar os novos ambientes, que são executados à medida da conveniência das famílias. Internamente as unidades também são mais facilmente customizáveis, pois têm poucas barreiras prévias – ou seja, não são submetidas às possíveis funcionalidades programáticas mais tradicionais.

- Um regramento tácito: permitir muito e limitar muito

É preciso reconhecer que há um tipo de *diretriz arquitetônica* subjacente ao objeto construído, um regramento tácito, ou uma gramática espacial[178], que *permite muito*, mas também *limita muito*. Essa *diretriz arquitetônica* faz parte do que podemos chamar de *metaprojeto*, que pode ser definido como o "processo de projeto do próprio processo de projeto" (VASSÃO, 2010, p. 19). Trata-se de uma abordagem reflexiva do problema, ou seja, o que se pode e o que não se pode fazer a partir do objeto que lhe é oferecido como ponto de partida.

Os projetos arquitetônicos são caracterizados por sua *complexidade* inerente. A complexidade, por sua vez, costuma ser entendida como um *sistema qualquer composto por muitos elementos ou fatores atuantes*, de modo que quanto maior a quantidade de elementos ou fatores, maior é a complexidade do sistema. Aprimorando esse entendimento, Edgard Morin (1921~) explica que a *comple*xidade pode ser entendida como tudo aquilo que não pode ser reduzido sem que se perca algo no processo (MORIN, 2005 apud VASSÃO, 2010, p. 24). A definição de Morin coaduna melhor com a projetação e com a arquitetura. A partir disso, Vassão (2010) entende que o *metaprojeto* é uma ferramenta para lidar com as complexidades projetuais, ou seja, uma forma de construir a simplicidade a partir da complexidade.

[178] Termo proposto por teóricos para definir as regras arquitetônicas que regem uma linguagem própria (MACIEL, 2015, p. 66).

Uma explicação interessante sobre a noção de *metaprojeto* foi dada pelo urbanista Varkki George ao dizer que os projetistas[179] "projetam o ***ambiente de decisão*** dentro do qual outros tomam decisões para adicionar ou alterar o ambiente construído" (GEORGE, 2007, p. 143, grifo nosso). Varkki propõe que os projetistas, ao planejarem as cidades, criem um elemento intermediário e anterior à efetiva materialização construtiva. Ele chama esse elemento intermediário de *ambiente de decisão*, sendo que é a partir dele que os próximos projetistas farão a cidade se concretizar. Nada de novo: na realidade, estamos diante do modo mais tradicional de como o urbanismo é feito, pois o *ambiente de decisão* é similar às legislações urbanas, que são referências básicas, norteadoras e controladoras dos projetos que serão feitos para a cidade, sejam dos edifícios, dos arruamentos ou dos mobiliários urbanos (VASSÃO, 2010, p. 20). Cabe comentar que esse aspecto projetual cabe como uma boa referência ao nosso apontamento feito na seção 3.4.7, p.106, ao tratarmos das *repetições tipológicas*.

Metaprojeto e o Sistema Básico da UFMG

Voltando e complementado o que discutimos sobre o PGRP-ICB (p. 165), descreveremos agora, no contexto da argumentação desta tese, a projetação original do Instituto de Ciências Biológicas entre as décadas de 1960 e 1970. Esta projetação é caracterizada pela *concepção técnica coletiva*[180] e pela sua submissão ao *metaprojeto* que ficou conhecido como *Sistema Básico* – nome que se relaciona com a função pretendida para os edifícios que seriam destinados ao abrigo dos ciclos básicos dos diversos cursos da educação de nível superior na UFMG. A autoria dos edifícios do Campus Pampulha é, em sua maioria, difusa – apesar de ser possível resgatar as *autorias técnicas*[181] de cada um deles por meio dos documentos de arquivo. Logo, não é comum identificar os objetos arquitetônicos com autores individuais, então referimo-nos à concepção das arquiteturas por coletividade, como: *equipe da UFMG*; como veremos ao longo da seção.

- O sítio e o projeto para a então Cidade Universitária

A Cidade Universitária – atual Campus Pampulha – foi projetada na década de 1950 sobre o terreno da antiga *Fazenda Dalva*. A escolha do local se relacionava ao vetor da modernidade urbana da cidade de Belo Horizonte, sendo vizinho do então recém-concebido complexo arquitetônico de Oscar Niemeyer, a Pampulha (1940). Isso tem valor quanto aos rumos

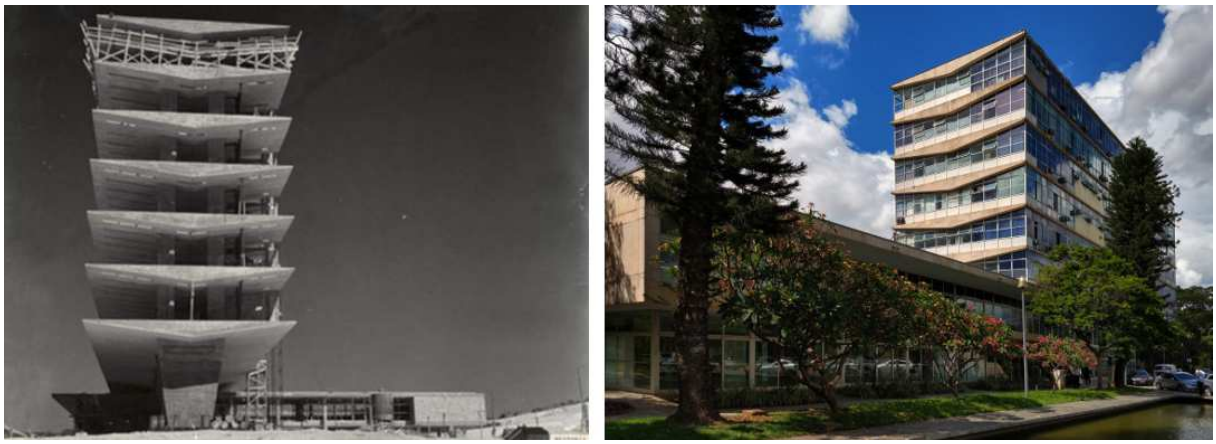
[179] Varkki trata do projeto (design) urbano, de modo que optamos pelo termo "projetista" em referência à arquitetos e urbanistas.

[180] Equipe multidisciplinar, contava com os arquitetos da equipe de planejamento físico, os professores das unidades acadêmicas e com engenheiros, como os calculistas: Júlio Las Casas e Roberto Fontes.

[181] Ver a noção de "autoria do serviço técnico" na seção 3.2.8, p. 57.

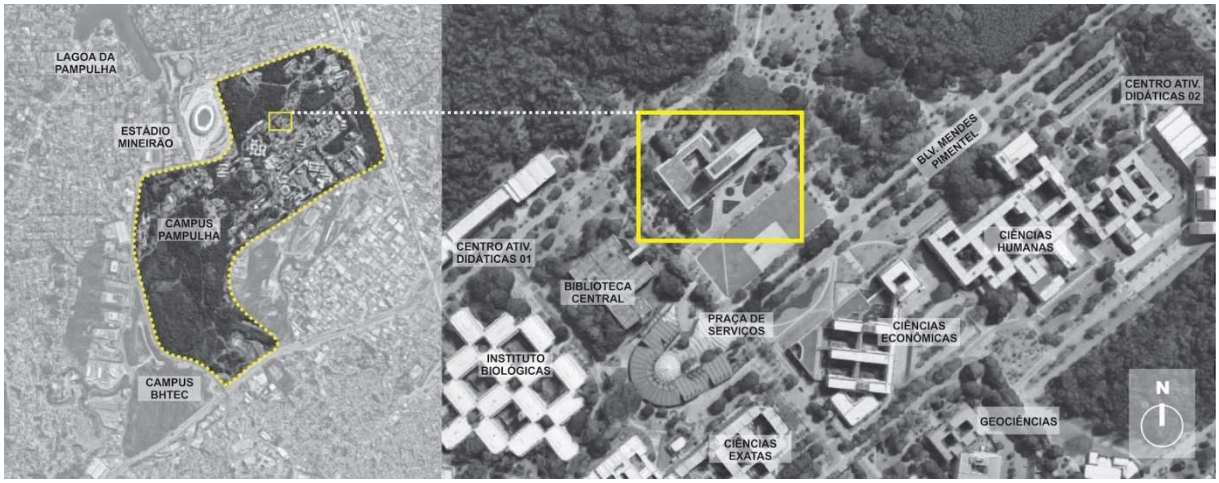
conceituais e projetuais utilizados para os planos e projetos adotados pela UFMG, que naquele início se refletiu no projeto da Reitoria[182], o primeiro edifício construído no terreno.

Figura 70. Reitoria UFMG em construção (1960?) e atualmente – vista por ângulos diferentes



Fonte: CIT - Centro de Informação Técnica da UFMG (esq.) acervo do autor (dir.)

Figura 71. Campus Pampulha destacando a Reitoria e o ICB



Fonte editada pelo pesquisador a partir de Google Maps - originalmente publicada em ArchDaily: bit.ly/2ZY0yPx (05/2021)

A equipe da UFMG se opunha às linguagens historicistas ainda usadas em Belo Horizonte na primeira metade do século XX. Assim, optaram pelas premissas modernistas das vanguardas europeias. O responsável por encampar esse ideologia foi o prof. e arquiteto Eduardo Mendes Guimarães Jr, que tinha bastante força política, foi presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB-MG) e responsável pela equipe de planejamento da UFMG (MASINI, 2015).

Entretanto, já na década de 1950, críticas ao próprio modernismo vinham sendo absorvidas pelos profissionais, sobretudo quanto ao funcionalismo dos edifícios. Logo, havia uma tentativa de superação, especialmente dos problemas que surgem dos rígidos *programas de*

[182] A Reitoria, concebida na década de 1950 e construída em 1962, é uma das expressões mais importantes da arquitetura modernista em MG. Hoje é patrimônio tombado pela municipalidade. O arquiteto e prof. Eduardo Mendes Guimarães Jr (1920-1968) liderou a equipe do projeto com claras premissas vanguardistas instituídas por Corbusier desde o início do século XX.

necessidades e das arquiteturas estritamente funcionalistas que deles decorrem. Além das críticas, uma necessidade operacional também se impunha, pois, as instalações universitárias certamente demandariam mudanças de usos e de funções, novas instalações e modificações constantes de infraestruturas por causa do progresso científico e das pesquisas desenvolvidas.

Os documentos que registram as concepções originais[183] mostram que os projetos foram pensados a partir de um *metaprograma*[184] que gerou um *metaprojeto*, no qual a premissa de flexibilidade ambiental, que possibilitasse absorver as várias necessidades, era fundamental. O metaprograma foi elaborado a partir de um complexo levantamento e análise de dados qualitativos e quantitativos, entrevistas e ferramentas informacionais (como algumas matrizes de dados) que apontavam para uma enorme variedade de possíveis ocupações. Assim, o projeto a ser construído precisava ser baseado nas múltiplas possibilidades de usos. Na década de 1970, a equipe de planejamento apontava as três dimensões que deveriam ser consideradas nas edificações universitárias: a física, a funcional e a perceptiva. Sobre a funcional, destacavam a clara noção temporal, sobretudo em termos da forma de evolução que era, *stricto sensu*, desconhecida: "a dimensão funcional está nas atividades desempenhadas no espaço, e no seu relacionamento e nos requisitos necessários à sua evolução" (UFMG, 1976, n.p.).

De acordo com o entendimento da própria equipe de arquitetos da UFMG, o ***metaprograma*** seria a transposição, para uma linguagem simbólica (que não seria a representação dos objetos tridimensionais, mas as representação de estruturas), das exigências da vida universitária abordadas sob o enfoque multidisciplinar da Sociologia, da Psicologia, da Economia, da Administração, da Pedagogia, bem como da própria Arquitetura. A partir da sistematização destas informações, estabelecendo interações complexas entre todas aquelas exigências e garantindo um caráter diacrônico (que localize, atividade por atividade, em sua necessidade, variação, obsolescência e evolução) obtém-se o metaprograma. O ***metaprojeto*** seria aquilo que consegue absorver o metaprograma, não passando de uma representação (também sistêmica, também em termos de simples modelo) do espaço que resolve o metaprograma. Logo, o metaprojeto seria um diagrama espacial, axiomatizado dos problemas de articulação, de flexibilidade e de crescimento da estrutura universitária e se abrindo num leque de alternativas projetuais (UFMG, 1970, p. 38).

---

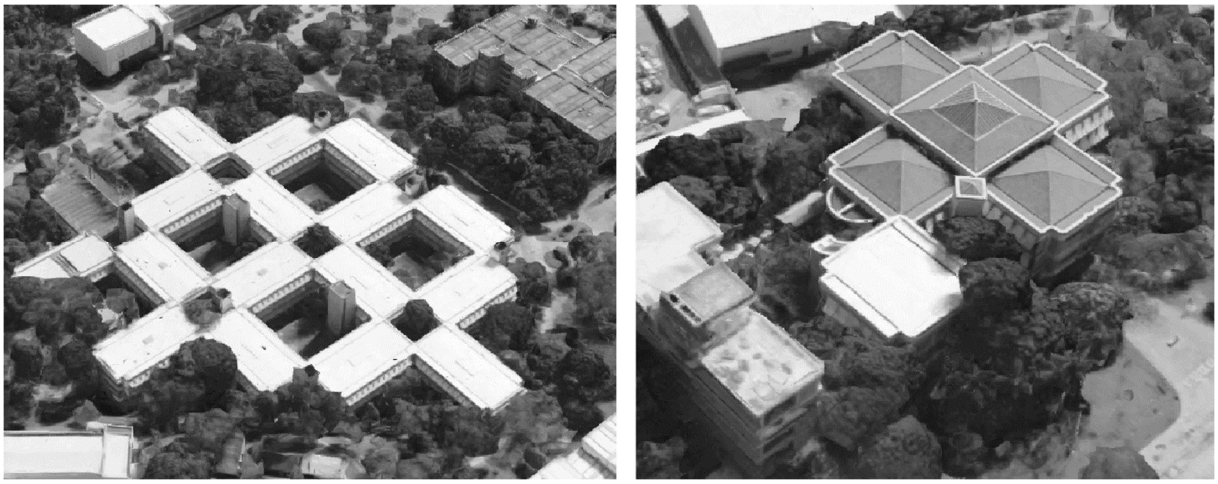
[183] Duas publicações da década de1970, além dos documentos técnicos que podem ser consultados no CIT - Centro de Informações Técnicas da UFMG, são as mais importantes por apresentarem o histórico planejamento da UFMG, são eles: "**O território universitário: proposta de modelo para um sistema ambiental**", chamado ***Livro preto*** (UFMG, 1970) e o "**Proposta para um sistema ambiental**", chamado ***Livro amarelo*** (UFMG, 1976).

[184] O metaprograma se diferencia do programa de necessidades justamente por não ser singular e determinístico.

- Do metaprojeto ao projeto da arquitetura livre

O *Sistema Básico*, como vimos anteriormente, foi resultado de longos e complexos estudos arquitetônicos sobre como o espaço universitário *precisava ser* e como ele ***deveria*** *se transformar*. Parte do processo de projeto não fugiu ao tradicional trabalho de sequenciais de tentativas e erros, com desenhos e redesenhos projetuais, que eram criticados pelos membros da equipe técnica e pelos professores das unidades acadêmicas que ajudavam os arquitetos. Por exemplo, o então diretor do ICB Professor Eduardo Osório Cisalpino (1920-2018) e o Professor médico e bioquímico Carlos Ribeiro Diniz (1919~), eram consultores dos arquitetos e forneciam bibliografias especializadas e catálogos técnicos laboratoriais que ajudavam no entendimento para a melhor concepção dos projetos (MACIEL; MALARD, 2013, p. 134).

Figura 72. Comparação dos blocos modulares do ICB *retangular* e EBA *quadrada*



Fonte: compilado pelo pesquisador a partir de *Google Street View* (06/2021)

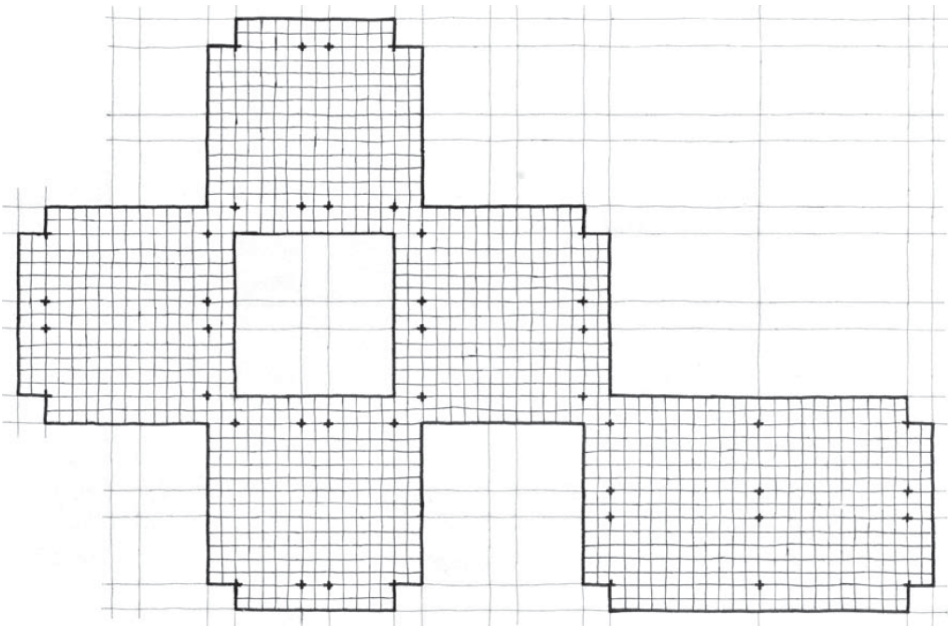
O metaprojeto da UFMG levou à concepção de uma malha contínua, modulada e articulável para definir zonas de ocupação (públicas e privativas), zonas de convivência e zonas de articulações para circulações (horizontais e verticais). Incialmente a proposta imaginava uma malha que se configuraria em blocos quadrados, conectados pelas pontas, que chegou a ser utilizado no conjunto edificado para a EBA - Escola de Belas Artes (1969); mas no caso do ICB (1970) o bloco precisou ser projetado em formato retangular para responder melhor às necessidades laboratoriais (figura 73). As circulações verticais de elevadores e escadas seriam acopladas pelas faces externas, sem invadir a projeção dos pisos, de modo a liberar ao máximo a planta para todo tipo de função e ampliando a capacidade de mutabilidade.

O Sistema Básico contou com duas "famílias de edifícios" que se distinguem claramente pela tecnologia das fôrmas de concreto armado usado e pela geometria de sua rede modular. A primeira família, da década de 1970, tem eixos a cada 124x124cm; a segunda, de 1980, tem

eixos de 90x90cm. A primeira família de estrutura se baseia em *vigas estrado* (formato em **T**) que correm no sentido longitudinal do bloco (ver imagem da direita da

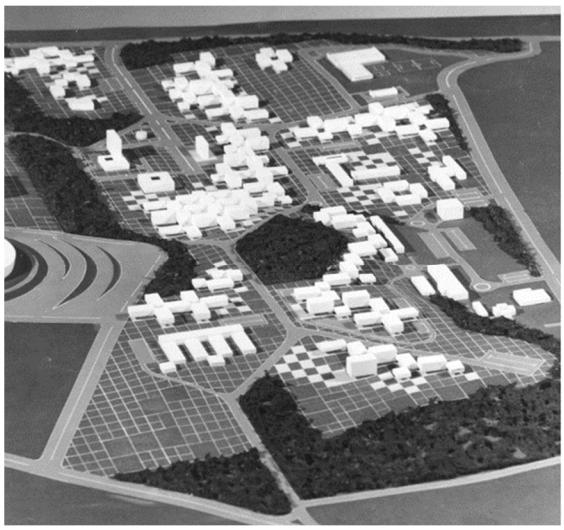
figura 74), com vigotas perpendiculares de travamento. A segunda família é conformada por lajes em concreto de nervuradas tipo cogumelo.

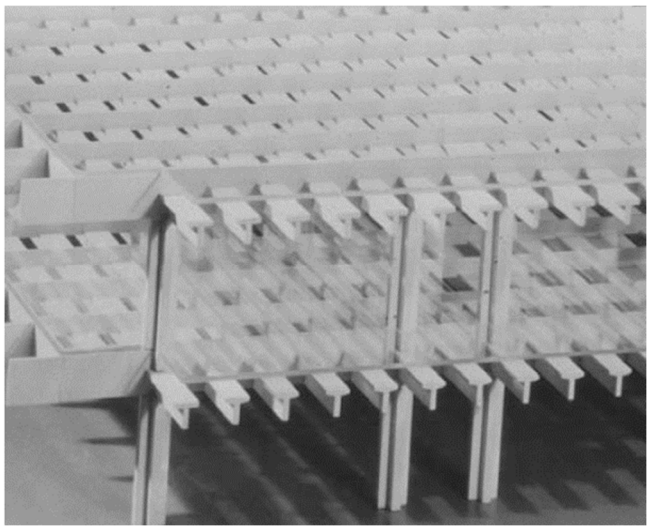
Figura 73. Concepção e articulação do Sistema Básico da UFMG (desenho original)



Fonte: CIT - Centro de Informação Técnica da UFMG e (MACIEL; MALARD, 2013, p. 137)

Figura 74. Plano de ocupação contínua no território (esq.) sistema estrutural tipo estrado 'T' (dir.)





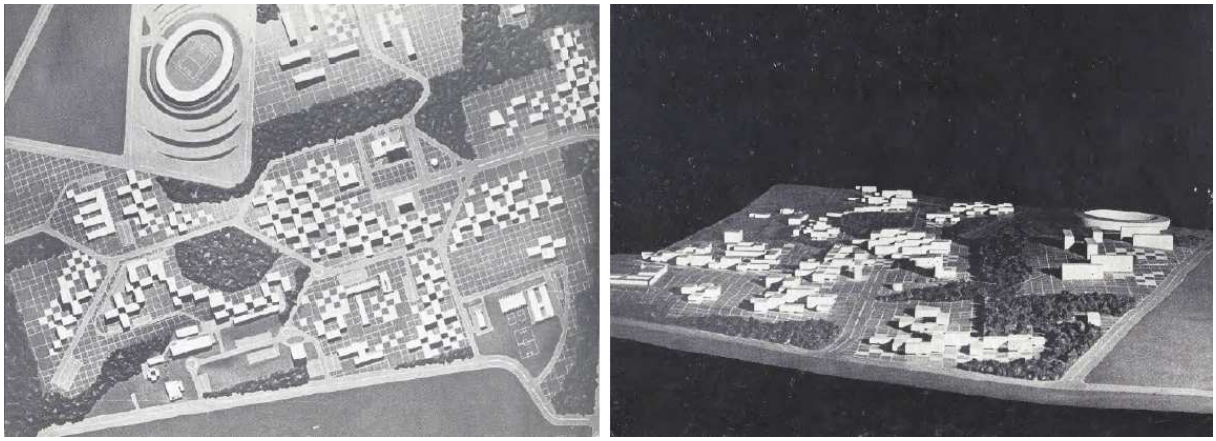
Fonte: CIT - Centro de Informação Técnica da UFMG (pesquisado em 2018)

O sistema modular admitia um crescimento horizontal de modo que, no limite, poderia se configurar como um contínuo construído sobre o território da Cidade Universitária, a partir do qual haveria uma potencialização de integração de todas as áreas do conhecimento, o que deveria favorecer a multidisciplinaridade no âmbito acadêmico. As cargas estruturais

previstas nas construções previam o crescimento vertical (para acréscimo de pavimentos), de modo que as escadas e as torres de elevadores originais atingiam pavimentos que somente seriam construídos anos mais tarde, de acordo com a conveniência da UFMG.

A seguir (figura 75), vemos a planta geral da então Cidade Universitária onde há uma sugestão clara de conexão entre os blocos das várias unidades acadêmicas espalhadas pelo território.

Figura 75. Cidade Universitária (esq.) e maquete (dir.) e proposta de malha de crescimento



Fonte: CIT - Centro de Informação Técnica da UFMG (pesquisado em 2018)

A modulação estrutural – 124x124cm ou 90x90cm em planta – se reflete nos montantes das esquadrias (figura 77), de modo que a mesma organização modular construtiva também orienta as ocupações nos edifícios, minimizando as eventuais pequenas disputas territoriais e facilitando a distribuição de espaços entre os diversos grupos de usuários UFMG.

As alternativas para as instalações infraestruturais (água, energia e esgoto) foram pensadas estrategicamente pela equipe para permitirem diversas formas de alimentação e esgotamento dos laboratórios e demais cômodos (MACIEL, 2011). O sistema estrutural concebido permite a passagem das infraestruturas através do próprio conjunto: no sentido horizontal pelas vigas estrados e no sentido vertical junto aos pilares em cruz (figura 76 e figura 78).

Figura 76. Vigamento estrado longitudinal do ICB – para passagem de infraestruturas



Fotógrafa Júnia Mortimer (2012) em (MACIEL; MALARD, 2013, p. 101)

Figura 77. Vista do trecho do ICB e de seus brises

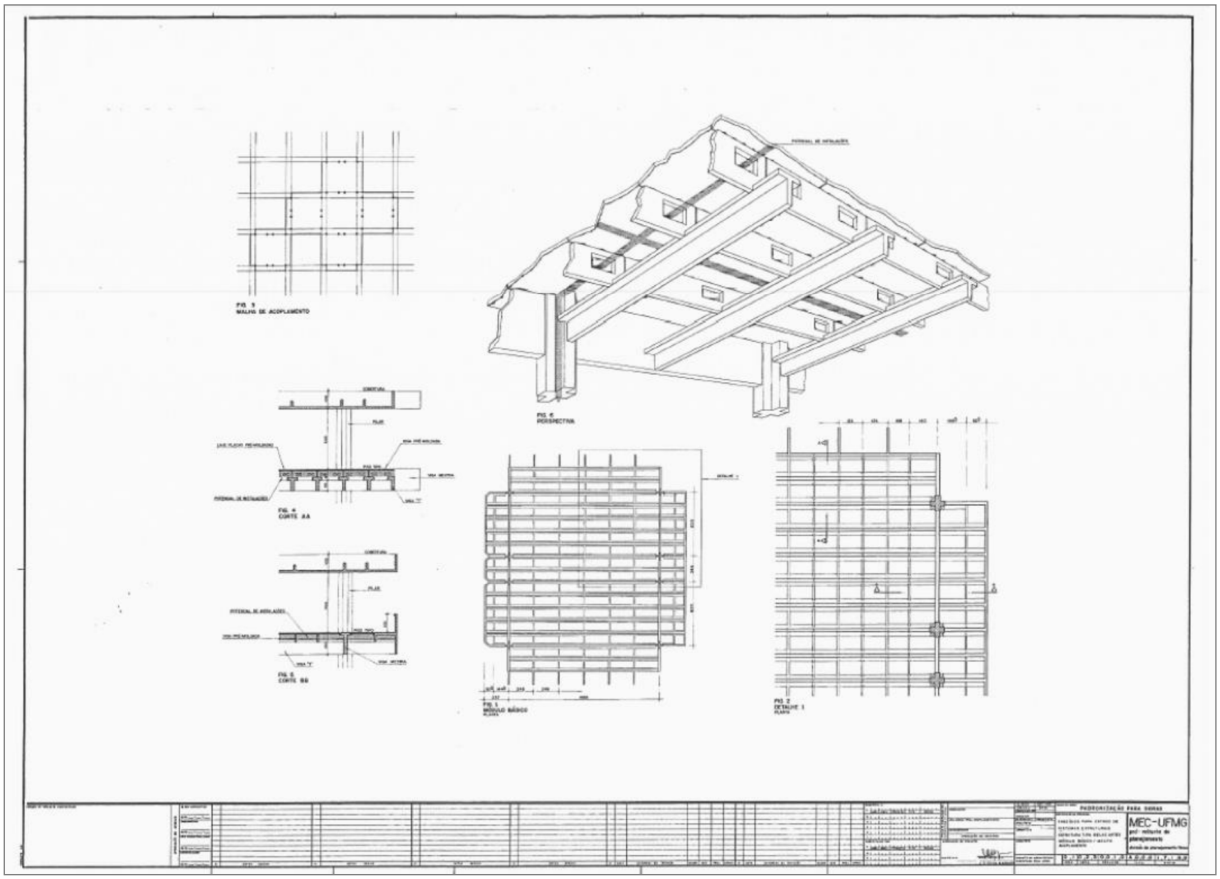


Fotógrafa Júnia Mortimer (2012) em (MACIEL; MALARD, 2013, p. 99)

Na imagem seguinte (figura 78) podemos observar com mais detalhes o projeto técnico com a lógica de alimentação e de esgotamento infraestrutural nos dois sentidos, transversal e longitudinal ao bloco, utilizando os vãos das vigotas (de travamento sobre a viga T) e as *janelas de passagens* nas mesmas. Observamos também a passagem no sentido vertical junto aos pilares em cruz, nos quais cada um dos quadrantes funciona como um pequeno *shaft*.

Todas essas generosas e estratégicas passagens serviram para as primeiras instalações, na inauguração dos blocos (na década de 1970), mas também serviu de passagem para as demais intervenções de adaptações e reformas ao longo das décadas seguintes, inclusive no PGRP.

Figura 78. Projeto das estratégias de passagem das infraestruturas nas vigas T (ICB)



Fonte: CIT - Centro de Informação Técnica da UFMG (pesquisado em 2018)

Um resultado formal da articulação projetual dos pavilhões são pátios internos de tamanhos variáveis e as reentrâncias externas. Ainda a respeito das faces externas (fachadas), os prédios do *Sistema Básico* contam com brises de geometria única (figura 77) que, apesar de estarem sob diferentes condições solares, garantem a devida proteção ao mesmo tempo que possibilita uma boa visada para a área externa dos pátios ajardinados.

O pensamento arquitetônico da equipe ao resolver os problemas projetuais para a UFMG, naquele momento, não consideravam o design – no sentido de beleza – como o ponto central do projeto, como pode ser visto no seguinte trecho do *Livro Amarelo*:

> *O conceito de beleza, tradicionalmente colocado ao nível do objeto acabado, da forma pronta e o mais das vezes da forma externa, foi transferido para o nível do ambiente interno, da relação entre os lugares e da disposição relativa dos espaços. A beleza que buscamos está mais no objeto sentido, vivido e apropriado, do que no objeto visto (UFMG, 1976, n.p.).*

Por outro lado, cientes de que os objetos construídos seriam estruturantes para a paisagem da então Cidade Universitária e tinham relevância para as pessoas, a aparência do conjunto não foi negligenciada, como pode ser visto no trecho a seguir.

> *[...] nós, os arquitetos, julgávamos que a homogeneidade construtiva seria essencial para se definir uma 'linguagem' arquitetônica. Com ela seriam produzidos 'textos' – os edifícios – para serem lidos (decodificados) e compreendidos (percebidos) pelos usuários, resultando a percepção do território como um contínuo urbano. Essa era a nossa interpretação do problema: uma proposta modular, racionalista – e, como tal, modernista – para resolver uma questão semiológica, de comunicação, que tentava ultrapassar o modernismo (MACIEL; MALARD, 2013, p. 145).*

O conjunto construído do ICB tem grande extensão e proporciona várias interfaces com a natureza do entorno, sobretudo com a vegetação dos jardins, responsáveis por marcar a temporalidade e transformar continuamente as fachadas do Instituto. Há um período do ano, por exemplo, em que as trepadeiras, que se prendem nas torres das escadas, florescem e modificam completamente a paisagem, dominada, em outras épocas, pelo concreto aparente e austero, conforme mostra a figura 79.

Figura 79. Trecho da paisagem do ICB na época florida, contraste do natural com o concreto



Fonte: acervo pessoal do pesquisador (2015)

- Uma análise comparativa da concepção ao projeto de reforma

Uma vantagem da utilização do caso do Sistema Básico, e em especial do ICB, como objeto de análise em nossa pesquisa, é que podemos descrever e criticar retrospectivamente suas fases de ***concepção***, de ***ocupação*** e de ***transformação***. Assim, ao longo de quatro décadas, desde a sua projetação original, o conjunto recebeu sucessivas modificações ambientais, sendo que no

PGRP-ICB[185] (2010-2015) a intervenção foi sistematizada e participativa, diferente do que foram as pequenas intervenções ao longo dos anos anteriores, que foram isoladas e esparsas.

Na concepção do ICB (1970), a equipe de planejamento reconheceu que nunca poderia projetar uma obra completa e acabada. Assim, anteviram que outros arquitetos (e não-arquitetos) atuariam eventualmente sobre aqueles espaços. Propuseram, então, a melhor *arquitetura aberta* possível e dialogaram adequadamente com as gerações futuras.

4.3.5 Instrumentos, revolução no trabalho e emprego

> *[...] a faculdade de manter muitos relacionamentos presentes em sua mente é o que distingue toda realização mental; seja a mente do jogador de xadrez, do compositor ou do grande artista [ou do arquiteto] (GOMBRICH, 1984, p. 249, tradução nossa).*

Atual predomínio das ferramentas de desenho e de projeto

A inserção das ferramentas digitais para desenho e análise de dados provocou uma revolução na projetação em arquitetura ao longo do século XX, sobretudo quanto à eficiência para a representação projetiva. A ferramenta computacional mais popularizada é certamente o chamado sistema da CAD[186] (*Computer-Aided Design* ou projeto auxiliado por computador), que tem raízes no primeiro sistema interativo denominado *Sketchpad*, desenvolvido por Ivan Sutherland (1938~) no MIT (*Massachusetts Institute of Technology*) ainda na década de 1950 (RUSCHEL; BIZELLO, 2011, p. 395). Na esteira desse desenvolvimento tecnológico se inserem as representações do tipo maquetes eletrônicas (3D) e seus tratamentos fotorealísticas.

Além do sistema CAD (como o *AutoCAD*, *Microstation* e similares), podemos nos lembrar das ferramentas de modelagem virtual simples (como o *SketchUp*), a plataforma de modelagem da informação BIM - *Building Information Modeling* (como o *REVIT* ou *ArchiCAD*), as ferramentas de modelagem paramétrica e (como a *Grasshopper*) e, por fim, as ferramentas de automação de estudos arquitetônicos a partir de algoritmos (como o *Finch*).

Entretanto, é fundamental reconhecer que, apesar de tais sistemas terem revolucionado as representações, não afetaram essencialmente a capacidade de produção projetual, de modo

---

[185] O ICB ainda funciona a pleno vapor, independente da finalização construtiva do seu plano de requalificação que ficou praticamente parado desde 2015. Logo, o sucesso do projeto original pode ser atestado pela sua condição atual.

[186] O termo "CAD" foi criado por Douglas Ross e Dwight Baumann em um projeto chamado *Computer-Aided Deisgn Project* (1959) do MIT. Alguns autores utilizam o termo *CAAD Computer-Aided Architectural Design* (RUSCHEL; BIZELLO, 2011, p. 395).

que essa ainda ***continua a depender da capacidade intelectual humana***. Porém, em relação à projetação com ferramentas algorítmicas, alguns estudiosos acreditam que essa é uma ameaça real à atuação de uma parcela de profissionais arquitetos que atuam exatamente com os estudos para alternativas espaciais, de caráter bastante operacional, que eventualmente poderiam ser supridos por essas ferramentas digitais algorítmicas. Esse temor tem respaldo com os estudos recentes sobre o futuro dos empregos, como no trecho a seguir:

> *A automação finalmente chegou às nossas mesas. Se apenas alguns anos atrás acreditávamos que a tecnologia (incluindo robôs) poderia substituir todo o trabalho feito por humanos, mas nunca as especificações de projeto e alguns aspectos criativos, estávamos errados. O algoritmo 'Finch' gera diferentes configurações espaciais de acordo com parâmetros predeterminados à medida que a área total do espaço é alterada. Isso ajuda a definir zonas nos estágios iniciais do projeto, que podem ser refinados de acordo com os requisitos específicos da atribuição (FRANCO, 2019, n.p.).*

Do trabalho ao fim do emprego

Figura 80. Empregos que sumiram - despertador humano e acendedor de postes públicos



Fonte: site *senhorfinancas.com*, endereço: bit.ly/3allcdk (05/2021)

Empregos aparecem e desaparecem de acordo com as demandas de mercado e das necessidades das pessoas. Já não existem mais, por exemplo, trabalhadores como os antigos acendedores de postes de iluminação pública e os despertadores humanos que passavam em frente às casas e atiravam pedrinhas nas janelas para acordar os trabalhadores que deveriam ir para as fábricas cedo (figura 80). Ambos os foram substituídos por dispositivos eletrônicos.

Na substituição do trabalho pelos algoritmos, o que sobra é a autoria

Em 2019 a revista *The Economist*[187] citou um estudo desenvolvido e publicado pela *University of Oxford* que observou os empregos em termos de sua vulnerabilidade quanto à automatização e à robotização, que dispensariam os postos humanos. O estudo concluiu que aproximadamente 47% dos empregos estão suscetíveis a tais deslocamentos, de modo que se ocorressem em um curto prazo, provocariam um colapso no sistema de empregos. A reportagem reforça que o estudo não é um vaticínio, mas somente uma análise acadêmica sobre o perfil dos trabalhos, ou seja, é uma análise mais voltada à potencialidade de automação. A tendência de desaparecimento de alguns tipos trabalhos em decorrência da automação ou da robotização foi corroborado pelo *Fórum Econômico Mundial*[188] de 2016, no qual se indicou que a inteligência artificial, a robótica e outros fatores podem substituir a necessidade de funcionários humanos.

> *[...] as novas tecnologias levam tempo para produzir ganhos de produtividade e salários. Várias décadas se passaram antes que a industrialização levasse a salários significativamente mais altos para os trabalhadores britânicos no início do século 19, um atraso conhecido como pausa de Engels*[189]*, em homenagem ao teórico do comunismo que o observou. Outra lição é que, embora eventualmente aumente o tamanho geral do bolo econômico, a automação provavelmente também aumentará a desigualdade no curto prazo, ao empurrar algumas pessoas para empregos com salários mais baixos. Frey teme que a automação deixe muitas pessoas em situação pior no curto prazo, levando a inquietação e oposição, o que pode, por sua vez, desacelerar o ritmo de automação e o crescimento da produtividade. Todo mundo ficaria pior no longo prazo (THE ECONOMIST, 2019, n.p., tradução nossa).*

Nesses estudos a Arquitetura é apresentada como um trabalho com baixa potencialidade de substituição. Entretanto, o estudo considera o perfil da atividade como eminentemente criativa e caracterizada pela alta "interação humana", ou seja, a faceta clara da autoria (VALENCIA, 2018). Contudo, convém lembrar que uma parte dos arquitetos trabalham com a criação e com a concepção, etapas que realmente demandam interação humana; mas outra parte trabalha em um contexto mais técnico que se volta a trabalhos repetitivos ou operacionais, que poderiam

[187] Fonte: *The Economist - Will a robot really take your job (29/06/2019)*, em: bit.ly/3uWyNCh (05/2021). Estudo de 2013 sobre o futuro dos empregos citado pela revista feita em *University of Oxford*: Carl Benedikt Frey e Michael Osborne.

[188] Fonte: *World Economic Forum - The furure of jobs* (2016), em: bit.ly/3mE1Si7 (05/2021).

[189] A pausa de Engels é um termo cunhado pelo historiador econômico Robert C. Allen para descrever o período de 1790 a 1840, quando os salários da classe trabalhadora britânica estagnaram.

ser classificados como tarefeiros. Em Belo Horizonte, como se revela nas entrevistas de nosso estudo e em nossas observações empíricas, os arquitetos não se ocupam somente de trabalhos autorais; eles desenvolvem também atividades mais mecânicas, como desenhos diversos para apresentação e para detalhamento técnico, por exemplos. Esses, por sua vez, podem sim (em teoria, pelo menos) ser substituídos nos termos comentados anteriormente.

> *A automação e a inteligência artificial, por enquanto, não substituiriam os arquitetos, mas isso não significa que a disciplina não sofra transformações profundas em seu exercício: computadores e softwares eliminam atividades repetitivas tediosas, otimizando a produção de material técnico e permitindo, entre outras coisas, atomize o tamanho dos escritórios de arquitetura. Cada vez menos arquitetos são necessários para desenvolver projetos mais complexos (VALENCIA, 2018, n.p.).*

A mudança do perfil nos trabalhos e nos empregos é uma das grandes questões que se colocam para o futuro da sociedade, de modo que muitas funções que conhecemos podem desaparecer. Um dos fatores mais importantes para o fenômeno seria exatamente a tecnologia aplicada aos serviços relativamente repetitivos, triviais e operacionais. Os serviços burocráticos e pouco criativos poderiam ser executados por softwares que reconhecem problemas e dá alternativas de soluções. Seria um processo semelhante às mecanizações dos trabalhos em colheitas, nas quais os antigos coletores foram gradativamente substituídos por maquinários capazes de fazer o mesmo trabalho, inclusive com maior eficiência.

Na Arquitetura, os trabalhadores que ficam dedicados aos serviços de análises e de correções de projetos para enquadramentos em requisitos legais (aprovações de prefeituras, por exemplo) poderiam ser substituídos por softwares programados para fazer o trabalho com maior rapidez e eficácia. Ou, ainda, aqueles arquitetos que se dedicam ao desenvolvimento de desenhos típicos ou fazem especificações padrões (que são os tarefeiros, sem participar das concepções) também podem ser substituídos.

Diante desse quadro a criatividade como ***elemento distintivo*** se torna essencial e revalorizada, ***aumentando a concorrência e a competitividade***, o que prejudica a cooperação projetual.

No contexto brasileiro formar mais arquitetos ainda é justificável

A ampliação[190] do número de *Escolas de Arquitetura* no Brasil poderia ser um indício de inchaço indevido no campo profissional, sobretudo frente aos dados discutidos anteriormente a respeito das perspectivas profissionais de trabalho e de emprego. Entretanto, acreditamos que não podemos ainda fazer uma afirmação desse tipo tendo em mente a realidade brasileira, sobretudo quanto ao déficit habitacional (qualitativo e quantitativo). Sobre isso, como já apontamos anteriormente, somente 15% das famílias que executam reformas e construções utilizam os serviços de arquitetos no país (DATAFOLHA, 2015). Logo, é clara a capacidade de expansão do trabalho nesta área.

Nesse sentido, seria preciso que os arquitetos estivessem voltados com maior força aos trabalhos e projetos de interesse social (moradias e urbanizações), e não apenas a serviços para pequenos grupos de uma classe consumista. Seria necessário, portanto, reafirmar a nossa reflexão sobre a necessidade de que os arquitetos se descolem da atuação voltada a um design supostamente sofisticado que marca a maior parte dos trabalhos solicitados para uma camada social da chamada *classe média brasileira*[191] que prima por essa linguagem luxuosa e autoral.

Por outro lado, é preciso ter em mente que um mercado de Arquitetura inchado e transformado pela substituição de trabalhos operacionais teria como consequência a ampliação brutal da concorrência pelos trabalhos autorias e criativos, que somente podem ser feitos por humanos. Logo, concluímos que seria importante atuar de forma diferente, fugindo da inconveniente autoria concorrencial, voltando-se aos bons projetos de interesse social.

4.3.6 Métodos de trabalho para colaboração

A interação entre os profissionais, por óbvio, é o meio mais comum e tradicional para a execução de trabalhos colaborativos. Historicamente, as construções arquitetônicas se realizaram a partir de trabalhos coletivos, como demonstra, por exemplo, as práticas das guildas no medievo. Ocorre que a forma de organização e de operacionalização dos trabalhos realizados em grupo, bem como o objetivo estabelecido pelos e para os atores que supostamente colaboram, também influenciam na qualidade dessa colaboração.

[190] Na última década o número de 'Escolas de Arquiteturas' mais que triplicou. Em 2011 eram cerca de 200 escolas; em 2019 são cerca de 775, conforme registrado no sistema e-MEC do Ministério da Educação, em bit.ly/3mzW0Xi (06/2021).

[191] Aqui usamos a acepção de classe média econômica referenciada por renda das famílias (fora da tradição sociológica).

Em diversos momentos ao longo da tese fizemos referências a projetações em grupos. Agora, focaremos especificamente em alguns *métodos de trabalho*, tema que nos parece um pouco negligenciado[192] em estudos teóricos que tratam de colaboração em projetos de arquitetura, a despeito de sua importância. Os *métodos de trabalho* escolhidos pelos grupos arquitetônicos são importantes para colocar em prática as colaborações. Nesta seção estudaremos cinco exemplos de métodos projetuais[193] que complementam os casos abordados anteriormente, sendo que, agora, nos deteremos nos aspectos operacionais que fomentam a colaboração.

Passaremos pelos seguintes cinco exemplos:

No âmbito profissional:

a) Projetação em equipe – o caso do método do Campus 2000 da UFMG
b) Dez mãos para projetação – caso do escritório 'arquitetos associados'
c) Uma proposta para uma nova escola projetada coletivamente – caso EA-UFMG

No âmbito do ensino:

d) Open Source projetual – caso de uma disciplina na EA-UFMG
e) Colaboração com bases nas tecnologias digitais em redes intervenientes – caso ETHZ

a) Projetação em equipe – o caso do método do Campus 2000 da UFMG

A UFMG possui uma tradição em projetação arquitetônica, e sempre contou com equipes de arquitetos em seus quadros funcionais para acompanhar o desenvolvimento de seus espaços-físicos. Assim ocorreu desde o *Escritório Técnico*, na década de 1960, o primeiro departamento, que projetou a Cidade Universitária, atual Campus Pampulha, chegando ao *Departamento de Planejamento Físico e Projetos*, já na década de 2010 (MACIEL; MALARD, 2013). Além disso, os professores da Escola de Arquitetura sempre tiveram papel fundamental para a orientação dos principais e mais estruturantes projetos arquitetônicos para a UFMG.

Em seções anteriores[194] descrevemos os aspectos dos planos e projetos mais antigos da UFMG, sobretudo a respeito da família de projetos chamada de *Sistema Básico* e sua expressão com o

[192] Aqui vale um comentário: há um bom debate, registrado nas fontes bibliográficas, sobre a importância do trabalho coletivo ou colaborativo – como em Lawson (2011) –, porém são poucos os trabalhos que esmiúçam os modelos, métodos e formatos de trabalho em seu sentido prático. Em outras palavras: como ocorrem os trabalhos coletivos de fato? Como podem ser implementados no cotidiano? Assim, optamos por trabalhar esta seção com um foco mais prático no sentido do trabalho.

[193] Também faremos referências aos que já tratamos anteriormente, especialmente aos casos da UFMG e ICB.

[194] Ver seções: "Projeto participativo do ICB" (item: 4.2.6) e "Uso e tempo" (item: 4.3.4).

ICB na década de 1970. Neste momento, descreveremos os principais aspectos a respeito da projetação de um grupo de edifícios mais recentes, concebidos no final dos anos de 1990 e início dos anos 2000, que ajudaram no avanço da consolidação do Campus Pampulha com as seguintes escolas e faculdades (figura 81)[195]: *Escola de Engenharia* (ENG), *Faculdade de Ciências Econômicas* (FACE), *Faculdade de Farmácia* (FAFAR), além de alguns edifícios anexos correspondentes às expansões de unidades existentes, como os *Anexo do Instituto de Geociências* e do *Anexo do Departamento de Química*. Nessa seção, a respeito da projetação coletiva mais recente de arquitetos na UFMG, nos basearemos em registros bibliográficos, em documentos técnicos, em declarações da coordenadora do projeto *Campus 2000* e nos conhecimentos empíricos deste pesquisador, que faz parte da equipe da UFMG desde 2009.

Figura 81. Mapa do centro do Campus, em destaque alguns conjuntos do *Campus 2000*



Fonte editada pelo pesquisador a partir de Google Maps (2021)

A metodologia projetual para essa nova família de edifícios fez parte de um importante plano de expansão universitária que ficou conhecida como *Campus 2000* e foi caracterizada por um processo de concepção arquitetônica coletiva e participativa. Outra importante marca da projetação do *Campus 2000* se refere à validação das propostas arquitetônicas que se fundamentaram em críticas sucessivas dos diferentes agentes do processo, sobretudo dos técnicos e da comunidade universitária, de modo que somente as propostas que se revelavam

[195] Famílias do Sistema Básico sinalizados na figura: ICB, Ciências Exatas e Humanas. Tipologias fora das famílias do Sistema Básico ou *Campus 2000* sinalizadas na figura: Reitoria, Praça de Serviços, Restaurante Universitário, Departamento de Química. Tipologias herdeiras do *Campus 2000*: Centros de Atividades Didáticas. O Mineirão é o antigo estádio universitário: projetado pela mesma equipe arquitetônica da Reitoria entre as décadas de 1950 e 1960. Todas as construções das tipologias *Campus 2000*: Anexo Departamento de Química, Departamento IGC, Anexo Educação Física, Anexo Faculdade de Educação, Faculdade de Ciências Econômicas, Escola de Engenharia, Faculdade de Farmácia. Fonte: ufmg.br/campus2000/projetos em: 05/2021.

fortes o suficiente para se conservarem após as críticas seguiam como válidas. O projeto foi classificado pela Administração da UFMG como uma "peculiar experiência metodológica e institucional" (UFMG, 2009a, p. 93), indicando seu caráter de envolvimento com a comunidade, ou seja, seu aspecto participativo. Vale ressaltar que a experiência projetual reverberou nas arquiteturas seguintes, elaboradas dez anos mais tarde (2010), quando se concebeu e construiu edifícios como os Centros de Atividades Didáticas (CAD), indicados na figura 81 e a nova Faculdade de Direito (FAD), a ser construída no Campus Pampulha.

Figura 82. Edifícios *Campus 2000* - FACE (acima) FAFAR (abaixo)



Fonte (UFMG, 2009a, p. 72)

Diferente do *Sistema Básico* (1970) que se caracterizava pela organização em malha modular, especializado por seu metaprojeto (conforme descrito na seção 4.2.6, p.:165); os projetos do *Campus 2000* se caracterizam por um sistema pavilhonar, em concreto armado, conectados por passarelas. Esse arranjo ambiental, que apareceu pela crítica coletiva ao antigo Sistema de 1970, serviu como modelo apriorístico para as discussões de desenvolvimento projetual (MACIEL; MALARD, 2013, p. 176). Os pavilhões foram dispostos nos territórios de maneira a criar intervalos (vazios espaciais) onde se localizam áreas de convivências e jardins (figura 82). A tipologia pavilhonar favorece a melhor implantação no sentido norte/sul, o que garante maior eficiência e conforto ambiental para a latitude de Belo Horizonte. As piores fachadas (leste e oeste) em relação à insolação são cegas, tratadas com paredes duplas, com área de parede reduzidas ao mínimo possível. As fachadas norte foram tratadas com brises e, nesta posição, se localizam as circulações horizontais (corredores avarandados) que ajudam na redução da carga térmica para dentro das áreas úteis (salas, gabinetes, secretarias etc.); as fachadas sul, as

mais interessantes devido à pouca incidência solar, recebem as maiores janelas que favorecem à entrada de luz natural e ficam voltadas para os jardins e áreas de convívio.

Relativamente à projetação, o *Campus 2000* buscou uma alternativa aos procedimentos mais convencionais para criação coletiva em arquitetura. Assim, adotou-se um processo inspirado nas formulações do filósofo Karl Popper (1902-1994) para a configuração do conhecimento científico, que adota basicamente as seguintes etapas: identificação clara do problema a ser combatido; tentar resolvê-lo propondo hipóteses sólidas; discutir criticamente e testar tais hipóteses o máximo possível; adotar somente aquelas hipóteses de solução que se mostrarem as mais fortes possíveis perante as críticas oferecidas (MACIEL; MALARD, 2013, p. 159). Na configuração popperiana não há uma razão positiva como o que foi imaginado anteriormente por alguns pensadores, que poderiam desaguar em noções autoritárias como aquelas adotadas por Le Corbusier no caso da Sede da ONU, conforme debatido na seção 4.2.2, p.: 130.

A lógica metodológica – de caráter não-positivista – pretendida para a projetação se refletiu diretamente no processo arquitetônico, que respeitou: a formulação do problema de acordo com os levantamentos de dados e das necessidades detectadas junto às comunidades específicas; levantamento das hipóteses projetuais que foram submetidas e debatidas junto aos usuários locais; as críticas contínuas feitas pela equipe de arquitetos que buscavam a melhor solução projetual[196], juntamente das críticas da própria comunidade (UFMG, 2009a, p. 7).

Para viabilizar a participação de todos os arquitetos interessados na fase de projetação do *Campus 2000*, fez-se reuniões periódicas, nas quais os terrenos onde seriam construídas as novas unidades eram projetados em um quadro branco, no qual os participantes podiam registrar graficamente suas ideias e proposições planimétricas ou volumétricas[197]. De tempos em tempos, durante as diversas reuniões, fazia-se o registro fotográfico do quadro branco desenhado, para que pudesse ser resgatado alguma ideia que viessem a considerar mais satisfatória do que as suas sucedâneas. A seguir, a figura 83, ilustra essa dinâmica adotada nas reuniões entre os arquitetos para a concepção coletiva. É fundamental observar que tais registros são da projetação da Faculdade de Direito, posterior ao *Campus 2000*, mas que seguiu

[196] Em um comunicado à Comunidade da Faculdade de Direito – que seguiu premissas metodológicas semelhantes à do Campus 2000 – a diretoria do DPFP fez o seguinte apontamento que diz respeito às intenções da equipe de projetos: [...] realizamos até o momento vários estudos da volumetria e da setorização das atividades, mas ainda não obtivemos uma solução arquitetônica que nos agrade plenamente. Isso é natural em Arquitetura: **a busca da solução projetual que passe pelo crivo analítico e crítico dos próprios arquitetos que a elaboram** [...] (UFMG, 2009a, p. 11, grifo nosso).

[197] A fase de projetação (proposições físico-espaciais) foi precedida e acompanhada de fundamentações teóricas e conceituais diversas (inclusive as demandas, avaliações e proposições de usuários), dados quantitativos e considerações ambientais, técnicas, construtivas e econômicas. (MALARD, 2021).

uma dinâmica semelhante em termos de projetação. O grupo se reunia periodicamente e dialogava utilizando desenhos das bases topográficas projetados no quadro branco, de modo que ficavam livres para desenhar. Além do desenho, utilizavam maquetes volumétrica em blocos brancos (também dispostos sobre os desenhos topográficos) e maquetes virtuais (3D).

Figura 83. Workshop dos arquitetos para concepção da Faculdade de Direito



Fonte (UFMG, 2009a, p. 89)

A coordenara do projeto *Campus 2000* conta que, a partir desse *modus faciendi*, pôde observar três padrões de atitude, após alguém esboçar uma proposta (de forma ou volume) no quadro: [1] A atitude de participação por meio do ***desenvolvimento da ideia*** desenhada, introduzindo, justificadamente, algumas variações com a intenção de aperfeiçoá-la; [2] A atitude de participação através da ***substituição radical da ideia***, sob a justificativa genérica de "acho que assim seria melhor"; [3] A atitude de ***não participação***: havia pessoas que ficavam fazendo croquis para si, no cantinho inferior do quadro, sem mesmo prestar atenção nas discussões que o coletivo estava empreendendo. Para ela, tais atitudes se repetem em ouros contextos de projetos colaborativos e trabalhos em equipe, em geral. Levanto, inclusive, a hipótese de que as atitudes [2] e [3] são parcialmente responsáveis pelos fracassos de parcerias profissionais ou por desavenças entre membros das equipes. Entretanto, essa hipótese ainda carece de demonstração empírica ou argumentativa (MALARD, 2021).

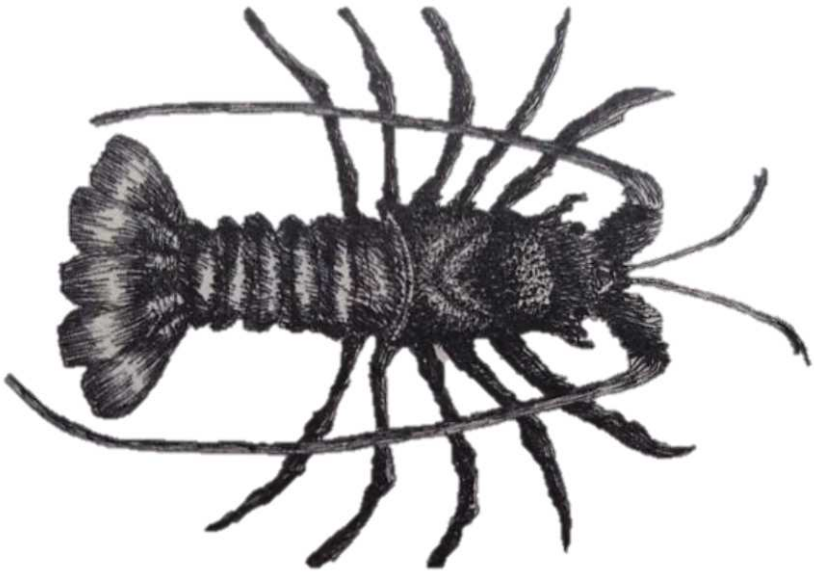
No contexto citado, entendemos que as atitudes de "substituição radical de ideias" ou a "não participação" sejam frutos da *Cultura de Autoria*, pois são atitudes não aglutinativas ou não colaborativas – em oposição à atitude descrita como "desenvolvimento da ideia". A descrição da fala do tipo "acho que assim seria melhor" é típica do arquiteto-artista. Vale ressaltar que é óbvio que aqui estamos citando um caso específico, mas entendemos que as descrições das

três atitudes anteriormente destacadas também podem ser percebidas (empiricamente) no cotidiano e na prática de muitos arquitetos – de modo que alguns de nossos leitores podem estar, neste momento, fazendo relações com suas vivências próprias.

b) Dez mãos e um corpo para projetação – caso do escritório 'arquitetos associados'

Em diversas declarações coletadas nas nossas entrevistas (seção 5, p.:226), o grupo mineiro *arquitetos associados* apareceu como exemplo a ser seguido para a boa projetação em arquitetura. No livro homônimo do grupo, André Luiz Prado, um dos membros, descreve o trabalho colaborativo realizado por eles como algo que possui total sinergia sem disputas internas em relação à autoria. Como o grupo conta com cinco integrantes[198], a síntese imagética proposta por Prado para definir este trabalho é de um decápode, ou seja, um animal com dez braços, algo como registrado na figura 84 (BRASIL et al., 2017, pp. 270–287).

Figura 84. Decápode – dez braços em um só corpo



Fonte editada pelo pesquisador a partir de (BRASIL et al., 2017, p. 270)

De modo que, contando com dez mãos em um só corpo, os *arquitetos associados* se configuram como uma *unidade autoral* com obras reconhecidas – tais como algumas galerias do Museu de Arte Contemporânea INHOTIM, em Brumadinho - MG – que garantem registros importantes em livros, teses acadêmicas, revistas especializadas, sites e premiações.

Na continuação da explicação sobre o formato de trabalho do grupo, Prado afirma que diferentemente de outros escritórios, o processo de trabalho deles nunca se deu a partir de um comando centralizado, de forma que não há um chefe entre eles, nem no sentido jurídico ou

[198] Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Carlos Alberto Maciel, Bruno Santa Cecilia, Paula Zasnicoff Cardoso.

administrativos, nem no sentido técnico ou intelectual. Entretanto, ele reconhece que as personalidades individuais dos integrantes garantem um ritmo de trabalho contínuo (que seria garantido por uma chefia a partir de incentivos e cobranças diárias, por exemplo) e uma moderação criativa, de modo que nenhum deles nunca viu uma ideia "sua" prevalecer sobre outras por conta de hierarquia. Somente em etapas adiantadas (no projeto executivo, por exemplo) é que aparece um líder que fica responsável pela interlocução com os demais colaboradores e com os projetistas das especialidades complementares (BRASIL et al., 2017).

A respeito do processo de projetação criativa do grupo, as propostas e ideias apresentadas por cada um dos integrantes são criticadas pelos demais, de forma que somente as ideias que passam pelo crivo de todos os integrantes, e se sustentam frente às sucessivas críticas, são mantidas e prosseguem no projeto. Prado avalia que esta forma de trabalhar é pouco eficiente[199] se comparada à dos escritórios com foco mais comercial (BRASIL et al., 2017, p. 273). Ainda sobre esse tema, comenta que outros escritórios desenvolvem seus trabalhos como se fossem guiados por uma "partitura", que funcionaria como uma determinação prévia, uma escola estilística ou um pressuposto lógico necessário. Isso se justificaria porque os escritórios que trabalham mais direcionados ao "mercado imobiliário precisam ter um altíssimo grau de eficiência produtiva" (BRASIL et al., 2017, p. 275). Em contraste, afirma que o trabalho dos *arquitetos associados* não segue uma escola ou uma "partitura", cada projeto seria, segundo ele, um "mergulho no escuro", assim as "soluções que vão aparecendo e acabam construindo uma determinada proposta de projeto [que] não estavam colocadas a priori" (BRASIL et al., 2017, p. 275). Os *arquitetos associados* seriam, ainda na visão de Prado, um escritório "antitaylorista" e "antifordista", ou seja, sem divisão do trabalho e uma produção longe de algo como uma esteira de produção (o que poderia ser imaginada a partir de sua alusão às dez mãos). Todos os membros realizam todos os tipos de trabalhos de projeto e nenhum deles tem especialização projetual que os diferenciam uns dos outros.

Em termos do trabalho colaborativo, o grupo adota um processo sistemático[200] para projetação. Nele, o processo criativo se dá a partir de várias de rodadas de trabalho/reuniões nos quais cada um dos componentes troca de proposta com um colega (BRASIL et al., 2017). A sistematização poderia ser basicamente traçada da seguinte forma:

– A partir de uma demanda arquitetônica define-se alguns pressupostos necessários;

[199] Contam que, para compensar esse tempo, especialmente em projetos que lhes pareçam mais interessantes, se submetem à "pesadas jornadas de trabalho" (BRASIL et al., 2017, p. 281).

[200] Seguindo uma indicação do Professor Arquiteto Jose dos Santos Cabral Filho, da EA-UFMG, segundo eles mesmos.

- Cada componente, consciente dos pressupostos, desenvolve uma proposta conceitual;
- Reunidos, todos apresentam e discutem cada uma das propostas conceituais individuais;
- As propostas são avaliadas em termos de suas qualidades e inconsistências;
- Em seguida, cada um escolhe uma proposta alheia (que não seja a sua) para desenvolver;
- Na próxima reunião voltam a apresentar, criticar, escolher e desenvolver as propostas.

Essa sequência de debates e avaliações críticas ocorrem tantas vezes quantas forem necessárias, até que algumas soluções imaginadas se mostrem recorrentes, indicando convergências projetuais[201].

> *O processo de fazer uma determinada proposta arquitetônica passar por várias mãos contribui também para que gradativamente suas inconsistências consigam ser eliminadas. No momento mais avançado, sem muito esforço, uma proposta acaba prevalecendo sobre os demais. Temos tentado trabalhar assim. Mas não é uma fórmula pronta. A cada vez que tentamos repetir o processo, fazemos de um jeito diferente. E assim permanecemos tentando aprimorar (PRADO in BRASIL et al., 2017, p. 283).*

c) Uma proposta para uma nova escola projetada coletivamente – caso EA-UFMG

A EA - Escola de Arquitetura[202] da UFMG foi a primeira escola de Arquitetura autônoma e independente fundada na América do Sul (década de 1930). A autoria do projeto para a atual sede é bibliograficamente atribuída a Eduardo Mendes Guimarães Jr. e Shakespeare Gomes. O prédio da década de 1950, que foi tombado em 2009 pela municipalidade, é um tradicional e importante prédio modernista localizado no centro de Belo Horizonte, mais especificamente na nobre região da Savassi (OLIVEIRA; PERPETUO, 2005).

Devido à distância, os alunos do curso da Arquitetura e Urbanismo ainda não participam com tanta ênfase do cotidiano do Campus Pampulha e da potencialização da multidisciplinaridade universitária, acadêmica ou não, advinda da vivência naquele ambiente. Assim, há um desejo de que a EA-UFMG fosse transferida, juntando-se às demais unidades. Este desejo da comunidade da EA, aliada à diretriz da Reitoria para consolidar a unidade territorial com

[201] A tentativa de convergência projetual é um indicativo do caráter de **unidade autoral** proposta por nós no princípio da seção.

[202] Fundada em 1930 a partir da iniciativa de "idealistas" que decidiram fundar uma Escola de Arquitetura independente das politécnicas da Engenharia ou das escolas de Belas Artes, mais tradicionais. Durante o governo do prefeito Juscelino Kubitschek (1940) a Escola ganhou um terreno no bairro Funcionários (região da Savassi). O projeto para a sede foi feito "pelos próprios alunos e egressos do Curso [...] nasceu o edifício sede da Escola de Arquitetura, um dos mais importantes exemplares da arquitetura modernista em Minas Gerais". Fonte: sites.arq.ufmg.br/ea/sobre-a-ea/historia/ (05/2021).

todas as escolas e faculdades no Campus Pampulha (UFMG, 2009b), foi manifesta em 2013, por meio de uma votação, a favor de sua transferência – a despeito de um pequeno grupo que não queria a mudança (CORRÊA et al., 2013).

A decisão de 2013 desagua na possível[203] demanda para a construção de uma nova sede para a Escola de Arquitetura; que deve ser projetada em um terreno reservado pelo Plano Diretor[204] do Campus desde 2009. O destino imaginado para a nova EA-UFMG foi estrategicamente pensado em um local que forma uma centralidade confluente das seguintes unidades: Escola de Engenharia, Faculdade de Ciências Econômicas, Instituto de Geociências e das unidades humanísticas (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Letras e Ciência da Informação).

Diante da possibilidade dessa nova sede no Campus Pampulha, os grupos daquela comunidade começaram a imaginar como poderia ser viabilizada a concepção do projeto. No mesmo momento percebeu-se o significado e a importância arquitetônica que esse novo prédio teria, sobretudo frente à importância da atual sede na Savassi e de outras experiências de escolas de arquiteturas, como o prédio da FAU-USP proposto por Vilanova Artigas, em 1961, e que se tornou um paradigma arquitetural.

Uma primeira providência que a então diretoria da EA-UFMG tomou, a partir da decisão da comunidade em 2013, foi a criação da *Comissão do Processo de Concepção do Novo Prédio da EA*. Em 2014 a Congregação da Escola de Arquitetura promoveu o seminário ARCHÉ [+] TECHÉ com o objetivo de discutir o processo de concepção da nova sede da Escola de Arquitetura no campus da UFMG na Pampulha[205]. Buscou-se ampliar, sempre que possível, os debates e os encaminhamentos para a elaboração do novo projeto. Entretanto, cabe salientar que até a presente data ainda não houve nenhuma definição prática no sentido de realizar o projeto, situação afetada também pela grave redução dos investimentos nas universidades federais dos últimos anos.

---

[203] Dizemos "possível" pois um grupo de professores chegou a imaginar o funcionamento do curso de Arquitetura da UFMG sem uma sede específica, considerando o alto caráter multidisciplinar do próprio curso. Assim, seguindo essa hipótese, o curso de Arquitetura poderia ser "nômade" e percorrer os diversos espaços que já existem no campus Pampulha, por exemplo: da Escola de Belas Artes, da Escola de Engenharia, do Instituto de Geociências, da Faculdade de Ciências Econômicas, entre outros. A hipótese foi ouvida por este pesquisador, na voz do professor doutor Carlos Alberto Batista Maciel em 2014 (data provável).

[204] Resolução 08/2009 do Conselho Universitário sobre Uso e Ocupações no Campus Pampulha, em: bit.ly/3FqLjiq (05/2021).

[205] Conforme documento: OFÍCIO 013/2014-SEC/EA, de 07/08/2014, referente ao convite para o seminário ARCHÉ [+] TECHÉ que se encontra no seguinte endereço: sites.arq.ufmg.br/ea/seminario-arche-techne/ (05/2021). Seminário do qual este pesquisador participou como ouvinte e alguns dos assuntos que problematizo e informo foram publicamente debatidos naquela ocasião, e eu aqui sistematizo. Além das minhas anotações, também recorro a documentos, declarações dos membros da Comissão e textos publicados a respeito da nova sede da EA no Campus Pampulha, que estão referenciados no texto da tese.

- Cisão da comunidade quanto aos princípios norteadores

Pelo menos dois grandes grupos se formaram com divergências quanto aos encaminhamentos possíveis para a concepção do projeto para a nova EA: (1) um grupo acreditava que o melhor seria promover um concurso público nacional nos moldes tradicionais; (2) outro grupo acreditava que seria mais significativo, dada a oportunidade única do projeto, que a nova sede fosse fruto das mentes da própria comunidade, como feito na sede original da Savassi. O segundo grupo, que defendia um projeto da própria comunidade, ainda se subdividia: (2.1) naqueles que queriam uma disputa interna à EA, nos moldes de um pequeno concurso; e (2.2) os que defendiam um projeto plenamente colaborativo. De modo geral, as propostas se diferenciavam pelos seus princípios: no primeiro haveria *competição e autoria*; no segundo haveria *colaboração no compartilhamento de ideias*. Pretendemos nos focar nas propostas dos segundos grupos, notadamente os que numeramos como: (2) e (2.2), pois nos parecem ser os mais interessantes para o tema ora estudado e mais promissor em termos de qualidade e diversidade projetual.

- Estrutura para um projeto colaborativo

> *[...] [os] membros da comunidade da EA são, em seu conjunto, o grupo de pessoas que melhor conhece as qualidades, os problemas, as insuficiências e os conflitos do atual espaço físico. Seria interessante estabelecer, nesta comunidade, um processo de construção coletiva de ideias, em etapas, com total renúncia à autoria, com a participação livre e voluntária de sua comunidade – professores, servidores, discentes, ex-professores, ex-alunos, arquitetos, urbanistas e designers – reunidos a partir de suas afinidades eletivas, mas voltados para o interesse comum (MACIEL, 2013)* [206].

A estruturação do método de trabalho que propiciasse a efetiva colaboração da comunidade se mostrava fundamental. Foi imaginado um esquema preliminar que pretendia iluminar os caminhos colaborativos do projeto. O texto que apresentava o trabalho foi entregue à Congregação da EA pelo professor Carlos Alberto Maciel em 05 de junho de 2013. O professor alerta que o conteúdo apresentado "não são ideias [dele], mas apenas uma síntese de diversas propostas de que [tomou] conhecimento em tempos diversos [de seu percurso acadêmicos e profissional]", por isso ele divide, em sentido teórico, a autoria do texto com intelectuais que contribuíram para seu conhecimento (MACIEL, 2013). A estrutura seria a seguinte:

[206] Ver ANEXO A – UM MODELO DE PROJETO COLABORATIVO, p. 272.

1. Pressuposto: as pessoas interessadas em participar do processo colaborativo deveriam abdicar de qualquer veleidade autoral, pois o processo resultaria em um projeto coletivo sem nenhuma referência autoral, seria como fruto de um esforço da própria coletividade. O método a ser usado para a projetação tenderia a fazer surgir ideias inovadoras e seu melhoramento nas mãos de outros colegas, como um verdadeiro trabalho em grupo. Para isso, deveriam ser conformados os diversos grupos ou equipes de trabalhos com adesão, participação livre e voluntária, a partir das afinidades eletivas e de interesses em comum.

***2. Base do trabalho*:** o ponto de partida seria a formulação de um documento descritivo, pensado pelas diversas instâncias da EA (departamentos, programas de pós-graduação, colegiados e direção), que resumisse todas as demandas funcionais para os futuros espaços. O documento não seria determinístico, mas apenas um meio de iniciar os diálogos em dados reais, além de servir como orientador para um dimensionamento quantitativo preliminar. Ou seja, não precisaria (ou talvez não deveria) ser tratado como os tradicionais 'programas de necessidades'. Além desse parâmetro, também deveriam ser utilizados os padrões dimensionais de áreas já preconizadas nos projetos das unidades antigas no Campus da UFMG, além de valores e custos do m² da construção típica.

3. Condição prática: seriam registradas as equipes de trabalho e todos deveriam concordar que as ideias, uma vez apresentadas, passariam a ser da Escola de Arquitetura, constituindo uma base de conhecimento comum (coletivo e compartilhável), sem direito à remuneração (já que o projeto seria para a própria universidade pública). A abolição completa da autoria seria necessária para assegurar o real compartilhamento das ideias que seriam aproveitadas pelas diversas equipes (como ficará claro mais à frente).

4. Produtivas e apresentações: a produção das propostas projetuais, elaboradas pelas equipes a partir das bases previamente elaboradas (item 2), se daria em etapas ou rodadas sucessivas. Ao final de cada rodada deveriam ser apresentadas as propostas em sessões públicas (com banners afixados no hall da EA) e em meios virtuais (na web com arquivos eletrônicos). As apresentações serviriam para dar ampla publicidade e favorecer o intercâmbio de ideias. Cada equipe deveria apresentar a mesma quantidade de informações, definindo-se, por exemplo: os tipos de desenhos mínimos; as quantidades mínimas de pranchas e seus formatos e demais quesitos a fim de garantir equidade entre as equipes (note-se: tais determinações de informações seriam somente quanto ao mínimo a ser apresentado, pois quanto mais abertura se desse às informações complementares, tipos de mídia e estratégias que ampliassem a comunicação e o trânsito das ideias, seria melhor para o processo de projeto).

5. Etapas fundamentais de produção de projeto: seriam respeitadas, pelo menos, as seguintes três fases: (a) de análises e proposições críticas em relação ao lugar, às técnicas construtivas e às dinâmicas do uso dos espaços; (b) de estudos conceituais, no plural: imaginando-se que cada grupo pudesse apresentar mais de um estudo, nos quais pudessem ser notadas graficamente as articulações entre estruturas, infraestruturas, arranjos e controles ambientais; (c) de estudo preliminar e orçamento, no singular: nesta fase seria apresentada apenas uma solução, síntese das etapas anteriores, com avaliação por uma banca externa.

6. Compartilhando ideias: as ideias apresentadas nas fases (a) e (b) do item anterior, poderiam ser trocadas e apropriadas pelas demais equipes. Ao passar de uma fase para a outra cada equipe deveria explicar seus pressupostos projetuais, as soluções técnicas e espaciais e deveria apresentar como se apropriou e desenvolveu a ideia anterior de outras equipes. O intercâmbio das ideias durante o processo tenderia ao aperfeiçoamento dos conceitos, que poderiam resultar em um projeto diverso (e melhor) daquele que seria apresentado inicialmente.

7. A apropriação e a finalização do projeto: a partir da livre apropriação das ideias o projeto resultante seria, para fins legais, uma autoria coletiva. A equipe selecionada pela banca externa seria a desenvolvedora do projeto executivo.

Para resolver as questões de gastos com as produções materiais (como impressões de plantas e banners), imaginou-se a utilização de um projeto de pesquisa angariada por um professor coordenador de cada equipe, com valor pré-determinado, de modo a manter a equidade.

Para garantir a maior lisura e o devido registro no processo, considerando a relevância do projeto para uma nova Escola de Arquitetura da UFMG, previa-se a elaboração de um livro que reunisse todas as questões debatidas, todas as atas decisórias, todos os materiais e ideias produzidas ao longo do projeto coletivo colaborativo.

Como dito anteriormente, ainda não houve definição prática no sentido de efetivar o projeto, situação afetada também pela grave redução dos investimentos nas universidades federais.

d) Open Source projetual – caso de uma disciplina na EA-UFMG

A partir das discussões empreendidas para o projeto da *Nova EA no Campus Pampulha*, dois professores desta mesma Escola propuseram, em 2015, uma disciplina de *prática projetual* que testou a metodologia de trabalho imaginada. É o que estudaremos nas próximas páginas.

Dentre as premissas didáticas da disciplina, considerava-se a oposição aos paradigmas arquitetônicos mais tradicionalistas, tais como a forma clássica de projetação, que reforça a noção autoral; a sequência linear e delimitadora da ideia, que se divide em *conceituação*, *estudos arquitetônicos* e *anteprojeto*; o questionamento da lógica dos chamados *programas de necessidades*, que são determinísticos e limitantes[207] na busca de novas soluções projetuais com previsão de ampla flexibilidade ambiental (MACIEL; SANTA CECÍLIA, 2015).

O projeto proposto pela *prática projetual* seria o desenvolvimento de um novo *sistema ambiental* para edifícios no Campus Pampulha da UFMG. A metodologia para a projetação considerava as seguintes etapas: (1) o levantamento qualitativo e quantitativo das possíveis demandas, desenvolvimento preliminar de estratégias para abordagem do projeto e o estudo dos sistemas existentes no Campus Pampulha, como o sistema pavilhonar do *Campus 2000* e o *Sistema Básico* do ICB; (2) os estudos de articulações territoriais e possibilidades de integração com as estruturas existentes no terreno; (3) os estudos sobre disposições espaciais e técnicas construtivas, com o objetivo de verificar as melhores posições de estruturas permanentes e variáveis, ou seja, prevendo a flexibilidade; (4) a proposição do sistema ambiental, com a definição da proposta arquitetônica, estrutura, passagens de infraestruturas e definição das articulações entre os elementos projetados e os elementos existentes.

As *práticas projetuais* foram realizadas por oito equipes de alunos que se juntaram segundo suas próprias afinidades pessoais. Ao final de cada uma das quatro etapas, conforme mencionado anteriormente, as equipes escolhiam a proposta encaminhada de outra equipe para dar continuidade na fase seguinte (MACIEL; SANTA CECÍLIA, 2015, p. 3). O *modus-faciendi* contava, portanto, com um intenso cruzamento das ideias – *intra* e *inter* equipes.

A exemplo do que foi imaginado para o projeto da *Nova EA no Campus Pampulha*, definiu-se no âmbito da disciplina que todas as ideias apresentadas seriam pertencentes à coletividade, ou seja, aos membros da turma, isto é, sem a possibilidade de requisição de autoria individualista. Esta lógica segue a premissa do chamado *open source* (código aberto), que normalmente é usado no campo computacional para *softwares*. O chamado *código aberto* é um método descentralizado para o desenvolvimento dos *softwares* que incentiva a colaboração aberta, pois seu código-fonte fica disponível gratuitamente ao público que pode modificá-lo e redistribuí-lo na web. Logo, o avanço dos projetos, seja de computador, seja de arquitetura, se

[207] Enfrentamos essa mesma questão problemática dos "programa de necessidades" nas seções: 3.3.2 e 4.3.3, no mesmo sentido contestador ora adotado pelos professores (MACIEL; SANTA CECÍLIA, 2015).

dão em saltos, pois cada colaborador, ao iniciar seu trabalho, encontra parte do trabalho já desenvolvido.

A proposta de alternância das ideias dos grupos entre uma fase e outra, de modo a forçar a utilização e o desenvolvimento de uma ideia concebida por outro grupo não foi sem percalço, pois um grupo teve grande dificuldade de renunciar à sua ideia original; outro grupo retomou uma ideia originalmente apresentada por eles. De acordo com os professores, os "demais grupos procuraram reconhecer o potencial das ideias dos colegas, agregando lhes novas interpretações a cada fase" (MACIEL; SANTA CECÍLIA, 2015, p. 9).

Os exemplos (*nova EA no Campus* e da *disciplina open source*) se somam e carregam um mesmo ***espírito metodológico*** para o trabalho coletivo e colaborativo entre arquitetos. Espírito que tem como essência a não requisição da autoria individualista, um claro objetivo em comum e interessante para os participantes e a tentativa de romper com as formas mais tradicionalistas de projetação. A seguir veremos mais um último exemplo, que segue um roteiro semelhante, mas que se baseia nas tecnologias digitais para a execução da colaborativo.

e) Colaboração com bases nas tecnologias digitais em redes intervenientes

Partindo do reconhecimento de que os escritórios de projetos ficam imersos em uma realidade marcada pela competição comercial, e que os alunos de arquitetura se formam sob a tripla pressão *aprender*, *produzir* e *proteger suas ideias*, a Escola de Arquitetura da Universidade de Zurique (ETHZ) desenvolveu alguns mecanismos pedagógicos que buscavam romper essas condições, estabelecendo um ambiente de ensino-aprendizagem mais favorável à criação colaborativa para os projetos arquitetônicos. Procurava-se um afastamento da tradicionalista lógica mestre-aprendiz. O experimento didático se deu especialmente na década de 1990 e foi muito popular entre os alunos, que se matriculavam massivamente naquelas disciplinas. Tais mecanismos experimentais se baseavam no uso de ferramentas digitais, como os *softwares* CAAD[208] e em instrumentos de comunicação rápida via internet (SCHMITT, 2001, p. 37). Vale salientar que, atualmente, tais ferramentas nos soam triviais, mas estavam em expansão nas décadas de 1980 e 1990. Assim, este caso nos serve não pelo seu caráter tecnológico, mas pelo modelo interveniente de projetação criativa colaborativa em Arquitetura.

Gerhard Schmitt (2001), um dos professores responsáveis pelo experimento, explica que as disciplinas ficaram populares porque os alunos notavam duas grandes vantagens: (1) havia a

[208] CAAD – *Computer-Aided Architectural Design* – desenho de arquitetura auxiliado por computador.

geração de um banco de dados completo que registrava o progresso projetual individual e o colaborativo, de forma que as avaliações sobre os projetos se tornavam mais transparentes que as tradicionais; (2) as tarefas e o ambiente projetual estavam propostos em um *modus-faciendi* tal que os alunos se sentiam motivados a interagir e desenvolver os projetos de seus colegas. Para atingir esta motivação, fazendo com que os alunos intercambiassem ideias de modo aprimorado, havia o entendimento que um *projeto de alta qualidade* seria o *objetivo comum* a ser atingido.

– *Uma das experiências projetuais acadêmicas: Place2Wait – ideação em conjunto*

A disciplina *Place2Wait*, determinava que um projeto seria objeto de trabalho de toda turma, que não precisava estar presencialmente na sala de aula. A projetação ocorreu de modo ininterrupto ao longo de todo do semestre letivo, e os alunos trabalhavam quando podiam ou quando desejavam. Eles também usavam e compartilhavam os desenhos digitais centralizados em uma plataforma única e havia a comunicação constante via *web*. A estratégia permitia a interferência direta de muitos alunos-autores a partir de localidades e fusos horários distintos, em uma rede de projetação.

Segundo os professores, o experimento *Place2Wait* demonstrou que não houve bloqueios aos compartilhamentos de ideias entre alunos (no sentido de tentar proteger a autoria individual); ao contrário, o compartilhamento foi desejado e praticado pelos participantes. Demonstrou, também, que os alunos se beneficiaram do feedback contínuo de seus colegas. Por fim, concluíram que os trabalhos compartilhados, sem autoria, não impediam as expressões criativas e que o trabalho em rede incentivava ao se trabalhar com sentido finalístico comum.

– *Uma das experiências projetuais acadêmicas: Fase[X] – contribuições intervenientes*

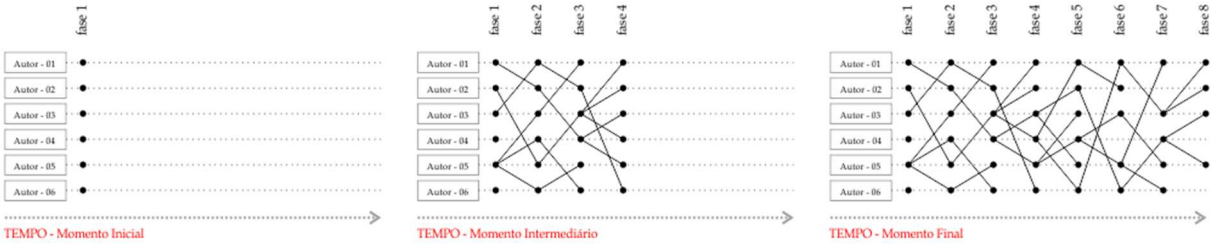
Sabemos que, no modelo tradicionalista de projetação, a autoria individual é predominante. As influências e referências projetuais entre os diferentes autores nem sempre são claras e isso se configura como uma *colaboração projetual difusa*. Alguns analistas acreditam que o conceito de autoria individual é discutível, justamente por conta da colaboração difusa (HIRSCHBERG, 2001, p. 40). Uma das experiências da ETHZ foi a disciplina *Fase[X]*, que pretendia se opor aos modelos tradicionalistas, entendendo que o projeto de arquitetura é fruto de um processo, não de um ato. O método considerava que o processo poderia ser dividido em várias fases que funcionariam como *marcos temporais* e que resultaria em um rastro ou um tipo de fio condutor.

Na *Fase[X]* projetava-se por meio de arquivos de CAAD, de modo que, na transição entre uma fase e outra, os arquivos eletrônicos ficariam liberados para serem capturados por outro aluno,

que deveria dar continuidade ao trabalho escolhido. As regras impediam que os alunos prosseguissem com seu próprio projeto. Ao final, uma análise dos rastros determinados pelos *marcos temporais*, nas transições das etapas, revelava as contribuições de cada aluno-autor. A troca de ideias não era apenas intensificada, mas também transparente.

Os professores definiram os resultados deste método projetual como uma *seleção natural de ideias* (HIRSCHBERG, 2001, p. 40). Além disso, acreditavam que este procedimento de trabalho fornecia uma visão, ainda que controlada, sobre os mecanismos de uma rede projetual que se assemelha ao que ocorre na realidade concreta de alguns profissionais. No diagrama a seguir (figura 85), com a representação resumida das fases, é possível visualizar a relação entre as ideias geradoras, suas evoluções e de algumas justaposições de ideias.

Figura 85. Diagrama resumido de desenvolvimento e contribuição – Fase [X]



Fonte editada pelo pesquisador a partir de (HIRSCHBERG, 2001, pp. 40–41)

Outras escolas realizaram experimentos didáticos semelhantes, com projetações colaborativas baseadas em tecnologias digitais e comunicações via internet. A EA-UFMG, por exemplo, promoveu, na primeira metade da década de 2000, uma disciplina interinstitucional colaborativa à distância. Segundo os professores, a experiência brasileira, apesar de muito rica, teve dificuldades materiais de acesso às tecnologias e à internet rápida (SANTOS et al., 2006). Problemas relativas às questões materiais, que não foram relatadas nos casos europeus, ainda podem ser manifestas atualmente. Por exemplo, a baixa qualidade de conexão de internet rápida brasileira pode ser observada entre os anos de 2020 e 2021 no período do isolamento social demandado pela Pandemia do Coronavírus em que o trabalho a distância, mediado pela comunicação pela *web* foi praticamente obrigatório para muitos arquitetos. Nesse mesmo sentido, existem as questões de utilização de *softwares* específicos da arquitetura, que normalmente têm gratuidade para uso das chamadas *versões de estudantes*, mas ainda são pesados na para a realidade nacional em termos de custos financeiros – a despeito de certa popularização mais contemporaneamente –, conforme comentamos anteriormente.

Tais disciplinas nos ajudam a colocar em perspectiva o ensino que naturaliza a autoria e que a coloca como condição necessária para uma *boa arquitetura*. Elas funcionam como incentivos formativos que podem atenuar a noção autoral em benefício da prática menos personalista.

Entretanto, o que vemos na prática, a realidade mencionada no início da seção sobre a condição competitiva dos escritórios e escolas, se impõe rapidamente. Considerando o tempo dessas experiências com as disciplinas anti-conservadoras – o experimento da ETHZ tem entre 30 e 40 anos; o da UFMG, entre 15 e 20 anos – ainda não foi possível romper a bolha do *autor*.

5 ESCUTANDO OS ARQUITETOS

> *Pensar um mundo que não exista autor, não sei como poderia ser (arquiteta belo-horizontina entrevistada nesta pesquisa, 2020).*

5.1 Apresentação do estudo de campo

Um estudo no setor de projetos de arquitetura em Belo Horizonte

Frente à hipótese central desta pesquisa, a respeito da possível dificuldade de colaboração em decorrência da *Cultura da Autoria* vigente em nosso meio, partimos para uma pesquisa de campo com o intuito de ouvir alguns arquitetos da cidade de Belo Horizonte. Nosso objetivo com o estudo de campo nesse setor de projetos arquitetônicos é o de explorar e de levantar dados qualitativos por meio de relatos atinentes às experiências e percepções dos profissionais, relativamente às questões autorais e dos possíveis entraves em processos projetuais colaborativos. Optamos por não revelar as respostas brutas por conterem material de cunho pessoal e sensível, que poderiam expor aqueles que contribuíram com o estudo. Entretanto, o conteúdo relevante para o nosso estudo está aqui devidamente registrado. Assim, nesta seção, apresentaremos a síntese dos dados e as principais discussões empreendidas a partir das entrevistas semiestruturadas realizadas.

Escutamos profissionais que se enquadravam nas quatro categorias tipológicas definidas especificamente para o estudo, conforme será explicado mais adiante. Buscamos arquitetos e arquitetas com idades e experiências projetuais diferentes. Com isso pretendemos abranger o maior espectro profissional possível. Definimos uma linha de corte relativa à experiência projetual, de modo que os convidados contam com, pelo menos, cinco anos de atuação com projetos arquitetônicos em Belo Horizonte. O recorte temporal se define a partir do período de atuação profissional dos próprios entrevistados, ou seja: entre os anos de 1971 e de 2021. A escolha dos entrevistados se deu também pelo acesso do pesquisador e pela disponibilidade dos profissionais. As entrevistas foram realizadas por videoconferência e, posteriormente, transcritas pelo pesquisador. Tais transcrições foram submetidas à aprovação dos participantes para serem, em seguida, aproveitadas e analisadas.

A partir dos relatos transcritos realizamos uma análise crítica dos dados e sua confrontação com o *Estado da Arte* da *Cultura da Autoria*, conforme abordado nos capítulos anteriores. A partir disso, pudemos encaminhar algumas considerações finais à luz de nossa hipótese. Sem

desconsiderar os limites materiais desta pesquisa, e cientes de que os dados coletados retratam parte da realidade, pretendemos contribuir com uma sistematização crítica do conhecimento a respeito da projetação arquitetural em Belo Horizonte, dos processos de vieses colaborativos, dos possíveis empecilhos às colaborações decorrentes da *Cultura da Autoria*, além de contribuir também com um possível fomento à futuras pesquisas e debates sobre o tema.

Como mostramos anteriormente, a hipótese central da tese não pode ser restringida ao campo que está ao nosso alcance no âmbito dessa pesquisa, ou seja, Belo Horizonte, pois a *Cultura da Autoria* é algo observável em todas as partes e em várias épocas, como aponta os dados dos capítulos anteriores. Assim, nas próximas seções lidaremos com uma pesquisa de caráter exploratória, com a qual poderemos compreender um pouco melhor como os arquitetos de nossa cidade tendem a se comportar em relação ao fenômeno da chamada *Cultura da Autoria*.

Tipologias profissionais definidas para o estudo

A partir de nossas pesquisas bibliográficas, de uma apreciação empírica do campo projetual na cidade e dos conhecimentos acumulados pelo próprio pesquisador, definimos os seguintes perfis ou tipos[209] profissionais que nos pareceram os mais relevantes.

Tipos profissionais definidos para análise são:

***T1**: Profissionais renomados, são as autoridades em Arquitetura - costumam ser âncoras de escritórios;*

***T2**: Empregados em escritórios, construtoras e outros tipos de empresas - desenvolvedores de projetos;*

***T3**: Autônomos ou donos de pequenos ateliês – são os de atuação no mercado ordinário (cotidiano);*

***T4**: Atuantes no setor público - trabalham em um híbrido entre mercado e não-mercado;*

A definição dos *tipos* e a escolha das *pessoas entrevistadas* se mostrou bastante interessante e bem-sucedida, sobretudo quando notamos que os entrevistados conseguiam fornecer boas informações a respeito de mais de um *tipo profissional*, graças às suas múltiplas experiências anteriores. Diante dessa situação, conseguimos extrair dados do que denominamos como *tipo predominante* e *tipo secundário* a partir de uma mesma entrevista, conforme indicado na figura 86. Ante este cenário detectado no campo, identificamos boas conexões entre os diversos

[209] Nessa caracterização tentamos uma aproximação aos "tipos ideias" conforme Max Weber (1864-1920). Os "tipos ideais" seriam obtidos a partir de um procedimento de abstrações da realidade (que possui infinitos dados empíricos) para alcançarmos um quadro ideal e não contraditório de entidades gerais de análise. Eles nos servem como critério de comparação e expediente de investigação (ABBAGNANO, 2012, p. 1141). Em outras palavras, seria a construção "pura" de um fenômeno, definida pelo pesquisador, enfatizando os aspectos mais relevantes para comparar com dados concretos (ANTHONY; SUTTON, 2017, p. 68).

relatos tipológicos, o que nos possibilitou entender a situação como uma rede de relações profissionais, conforme discutiremos nas páginas a seguir.

Espinha dorsal e os procedimentos básicos para as entrevistas

Como explicitado anteriormente, optamos por entrevistas semiestruturadas. Essa abordagem se deve ao nosso anseio de que os arquitetos apresentassem livremente tantas informações quanto fossem possíveis. Para realizar o estudo dessa forma, incialmente identificamos os seguintes grandes temas que nos pareceram mais interessantes de serem pesquisados, pois poderiam revelar dados significativos a respeito da *Cultura de Autoria* e das *colaborações projetuais*: grau de valorização individual conferida à Arquitetura; grau de importância atribuída individualmente aos seus próprios projetos; grau de abertura pessoal às interferências e ideias de terceiros em seus trabalhos; entendimentos pessoais e percalços em projetações colaborativas vivenciadas. Elegemos esses temas centrais baseados em nossos estudos preliminares que caracterizaram a *Cultura da Autoria* e seus entraves às colaborações. Em seguida, montamos uma *espinha dorsal* em torno da qual as perguntas e respostas poderiam se dar. Tal *espinha dorsal* respeitou uma lógica sequencial para evitar que o tema de uma pergunta contaminasse a anterior, desvirtuando as possíveis respostas[210]. Os pontos básicos em sequência são os seguintes:

[a] Qual importância dada à Arquitetura pelos arquitetos entrevistados?
[b] Como entendem a autoria? Concordam com seu 'status-quo'?
[c] Como encaram as eventuais interferências em seus projetos e obras?
[d] Como entendem a necessidade de reconhecimento das autorias projetuais?
[e] Existem entraves nos trabalhos colaborativos? Sobretudo os decorrentes da autoria?
[f] Quais são os conflitos ou os interesses objetivos nas autorias?
[g] Há relações diferentes nas situações de setores público e privados?

Por uma questão metodológica, optamos por uma abordagem tangencial, entendida como mais sutil neste caso, para que os entrevistados não se sentissem constrangidos a responder mecanicamente ou obrigados a abordar os assuntos a partir de um senso comum. Também, falamos claramente no início de todas as entrevistas que nossas perguntas não buscavam uma resposta correta, afirmamos que buscávamos entender tão somente as experiências

[210] Essa estratégia foi adotada pois percebemos que a temática e as questões sobre a autoria, a depender da forma como fossem abordadas, poderiam causar desconfianças, estranhamentos ou constrangimentos. Muitas vezes, o caráter autoral muito exacerbado pode não ser bem-recebido e pode não ser admitido individualmente. Pode, até mesmo, ser rechaçado. Desse modo, uma pergunta que fosse diretamente neste sentido poderia contaminar a entrevista, por isso foi evitada no início.

profissionais – o que todos compreenderam bem. Outra decisão metodológica foi a de usar as primeiras perguntas para que os entrevistados pudessem se apresentar e relatar brevemente suas carreiras. Com isso, além de conhecê-los melhor e ter ocasião de definir claramente a qual tipologia cada um pertencia, pretendíamos deixá-los bastante confortáveis e desarmados para enfrentarem, com a máxima naturalidade, as questões que viriam em sequência. Esse *approach* se mostrou colateralmente importante para descobrirmos que cada um dos arquitetos conseguia nos ajudar com informações sobre mais de um tipo profissional, conforme comentado anteriormente.

Tipos profissionais selecionados – tipos principais e tipos secundários

A seguir apresentamos o *painel das entrevistas*, no qual mapeamos os *tipos principais* e os *tipos secundários* em cada caso. Neste painel, identificamos os entrevistados (E01 à E08), a data de formatura de cada um deles (1971 a 2016) e os tipos (T1 à T4) correspondentes aos entrevistados.

Figura 86. Painel das entrevistas

PAINEL DAS ENTREVISTAS
TIPOS PRIMÁRIOS E SECUNDÁRIOS E ANO DE FORMAÇÃO DOS ENTREVISTADOS

TIPOS	E01	E02	E03	E04	E05	E06	E07	E08
	2016	*2010*	*2003*	*1980*	*2001*	*2000*	*1971*	*2011*
T1			secundário	**principal**			**principal**	
T2	**principal**	secundário			**principal**			secundário
T3	secundário		**principal**		secundário	**principal**		
T4		**principal**						**principal**

Elaborado pelo pesquisador (09/2021)

Estanqueidade na esfera dos donos das ideias

A partir da realização das entrevistas, notamos que os entrevistados podiam ser encaixados em mais de um tipo profissional, o que fez ampliar nosso campo de coleta de dados e nos possibilitou inferir duas questões: por um lado existe, no setor de projetos arquitetônicos, a chamada *mobilidade profissional*; por outro lado há uma dificuldade de transitar rumo aos tipos T1 e T3, que são os tradicionais chefes e os clássicos *donos da ideia*. Adicionalmente, acreditamos que o tipo T1, dos denominados *arquitetos renomados*, se revelou como o mais estanque e rígido, pois, conforme pode ser observado na figura 86, os entrevistados desse tipo (E4 e E7) se enquadraram em uma única *categoria principal* (T1), não apresentando atributos para serem

acomodados em uma *categoria secundária*, diferentemente dos demais entrevistados que se encaixaram em mais de uma categoria. Algo semelhante ocorreu com o entrevistado E06, que é apenas do tipo T3 (*donos de ateliês*). Esse dado reforça a percepção da existência de uma esfera destacada de autores enquanto *donos da ideia*. Seriam aqueles que exercem a "função-autor", detentores da autoridade sobre o discurso e o campo, ou seja, é aquele arquiteto que exerce a influência sobre os demais, de acordo com o que reflete Michel Foucault (2009).

5.2 Síntese crítica dos dados coletados

A seguir faremos a apresentação crítica dos dados coletados em campo. Para isso, seguiremos a *espinha dorsal* utilizada como guia nas entrevistas semiestruturadas. Ao longo dessa apresentação, faremos referências ou o cruzamento, indicando a *seção* e a *página*, dos elementos surgidos nas entrevistas com os casos ou elementos teóricos estudados nas seções anteriores.

[a] Qual importância dada à Arquitetura pelos arquitetos entrevistados?

Uma das nossas questões buscava entender qual o nível de importância que os profissionais atribuem à Arquitetura. Queríamos saber se eles entendem o projeto arquitetônico como uma atividade com ***muito*** ou ***pouco*** impacto sobre a vida das pessoas e da cidade. Com base nesta percepção, é possível inferir qual o grau de valoração que eles conferem aos seus próprios trabalhos projetuais. Nossa premissa é: *caso eles entendam a Arquitetura como uma atividade muito importante e poderosa, possivelmente, enxergam seu próprio trabalho como algo igualmente importante e, em decorrência disso, se acreditam pessoas participantes dessa esfera de importância e poder*. Esse ponto se mostrou valioso no contexto da nossa pesquisa, pois o atual sentido de autoria se revelou, pelos estudos teóricos, algo visceralmente ligado ao subjetivismo e à vaidade[211], e não somente algo da esfera prática e objetiva.

Encontramos nas respostas uma enorme valorização profissional. Há o entendimento unânime de que a Arquitetura é algo importante e poderoso, tanto sobre a vida das pessoas quanto para a impacto na cidade. Todos os entrevistados demonstraram enfaticamente a mesma percepção, sem titubeio. Passando à esfera da percepção individual, também pudemos depreender que os arquitetos enxergam seus próprios trabalhos como algo poderoso para interferir e marcar a vida das pessoas e da cidade, especialmente por meio de suas ideias projetuais. Há uma percepção geral de que o arquiteto é um agente com a capacidade de fazer melhorar a vida

[211] Desejo imoderado de atrair admiração ou homenagens (FERREIRA, 2010, p. 2127).

das pessoas. Um ponto que precisamos ressaltar é que não houve muitas diferenças, em termos de conteúdo, nas respostas entre os *tipos profissionais* definidos para a pesquisa, fato que aponta para uma convergência em relação à grande autovalorização de suas atuações projetuais.

Nossa premissa para este quesito foi enfaticamente confirmada. Assim, há o entendimento de que seus projetos arquitetônicos podem intervir na vida das pessoas, podendo desenvolver o sentimento de poderio. Neste sentido, a autoria é o elemento que faz a ligação entre o *poder de interferir e de melhorar as vidas* e o *sujeito idealizador da arquitetura*. Ou seja, é a partir da noção de autoria que ele será reconhecido como o agente dotado de poder para melhorar a vida. Essa noção também se atrela à ideia de que *tudo pode ser resolvido com uma arquitetura melhor*, de modo que os arquitetos acreditam ter um poder bastante abrangente.

[b] Como entendem a autoria? Concordam com seu atual status-quo?

Nesta etapa das entrevistas queríamos entender como os arquitetos lidam objetivamente com as questões autorais e, também, se as validam ou não em seus discursos.

Inicialmente, notamos que os entrevistados tiveram dificuldades para definir a *autoria* em termos objetivos. A maioria confundiu o *direito autoral* com a *responsabilidade técnica*[212]. Esta confusão ocorreu especialmente entre os arquitetos que atuam no setor público (*tipo 4*) e entre aqueles que podemos denominar como arquitetos-desenvolvedores.

Aqui vale um comentário, com base no conhecimento a respeito dos meandros da atuação profissional da arquitetura no setor público que este pesquisador acumulou em sua própria carreira, é possível apontar que a confusão entre a *autoria* e a *responsabilidade técnica* possivelmente se justifica pelo caráter tecnocrático e pela intensa cobrança que é feita sobre os profissionais do setor.

Além da confusão conceitual há, também, uma confluência entre os dois conceitos, de modo que um compensaria ou se justificaria pelo outro. O raciocínio que fazem, e que pudemos notar por meio das respostas, é mais ou menos o seguinte: *se o arquiteto tem de responder como responsável técnico por um determinado projeto, nada mais justo que ele seja recompensado pelo reconhecimento como autor*. Na confluência e a justificação da *autoria* (como um benefício) pela

[212] Talvez seja conveniente explicitar a diferença prática e geral das duas categorias: o "direito autoral" é o conjunto de regras que protege a criação intelectual da pessoa, de modo que cada criador possa se beneficiar da criação; a "responsabilidade técnica" é o conjunto de regras que visa garantir as qualidades do que é feito por profissionais, de forma a proteger a sociedade.

responsabilidade técnica (como um tipo de pena), fica patente a noção de que a autoria funciona como vantagem ou honraria, contribuindo para disputas profissionais.

Quando indagamos aos arquitetos se eles seriam favoráveis à desregulamentação dos direitos autorais, todos se mostraram contrários ao fim dessa legislação, mesmo aqueles que admitiram desconhecer seu conteúdo específico. Foram contrários também aqueles entrevistados que defendiam mais enfaticamente uma *dissolução autoral do projeto de arquitetura*. A seguinte frase se mostrou emblemática para a nossa pesquisa (e muito revelador do atual paradigma de naturalização da autoria). Ela foi dita por uma das entrevistadas no contexto desta questão: "pensar um mundo que não exista autor, não sei como poderia ser".

Quando os entrevistados discorriam pontualmente sobre a autoria tiveram dificuldades em definir claramente seus limites. Acreditamos que tais dificuldades devem ocorrer justamente por causa da naturalização do tema em nosso meio. Este fato reforça a noção de que a *Cultura da Autoria* está arraigada e alastrada no panorama profissional dos arquitetos. Ao nosso ver, esta questão se relaciona com a noção de "essencialização" trazida por Jessé Souza (2018b, p. 69) e discutida na seção 3.3, a respeito da necessidade de estudar as *ideias predominantes* para criar os relevos necessários e melhor compreender a realidade concreta e suas relações.

[c] Como encaram as eventuais interferências em seus projetos e obras?

Nesta etapa buscamos compreender como os arquitetos percebem seus próprios trabalhos ao conceber projetos, principalmente em termos da chamada *originalidade*. Em outras palavras, se eles diriam que seus projetos são resultados diretos e imediatos de suas próprias ideias. Busca-se evidenciar, inicialmente, o grau de percepção e valoração sobre suas próprias possibilidades autorais. Com isso, pudemos perceber também que se reconhecem que *fatores intervenientes externos ao seus processos criativos* interferem decisivamente na chamada ideação arquitetônica. Além disso, procuramos compreender o nível de abertura ou de aceitação que os arquitetos dão para que seus projetos sejam impactados por terceiros. Neste sentido, também seria possível verificar como os entrevistados lidam no caso de terem projetos seus descaracterizados, ou seja, quando sua ideia original é, eventualmente, deturpada.

– *Originalidade e descaracterização*

Em relação à *originalidade projetual*, encontramos duas posturas antagônicas, porém não excludentes. A primeira se resigna à impossibilidade de desenvolver projeto originais em suas realidades laborais. Isso se dá, sobretudo, em projetos do tipo mercadológico (o maior exemplo

seriam os projetos habitacionais do tipo *Minha Casa Minha Vida*). Estes seriam projetos sobre os quais atuam fatores extremamente rígidos, que não se relacionam prioritariamente com inovações ou criatividade em Arquitetura, ligando-se prioritariamente às questões de eficiência construtiva, redução dos custos de construção e o máximo aproveitamento espacial para que se obtenha uma mercadoria rentável e não necessariamente um objeto admirável. Uma das entrevistadas deu este relato que explica parte da situação: "na prática a [atuação dos construtores] é muito mais destacada que a minha, inclusive no sentido de reconhecimento do trabalho sobre o objeto final. Por exemplo, na placa de obra só aparece o nome dos engenheiros, não aparece o nome dos arquitetos. Para o tipo de serviço que faço o arquiteto seria dispensável, só não é por imposição legal, pois é necessário um registro técnico de arquiteto. Se não houvesse essa imposição, não haveria arquiteto no processo". A segunda postura preza e defende que seus projetos são originais. Esta atitude surgiu, de alguma maneira, em todas as entrevistas, indicando que todos os arquitetos reconhecem seu poder de originalidade para a concepção arquitetural. A postura de defesa e do poder de *originalidade* apareceu com maior ênfase nos profissionais dos tipos 01 e 03.

Apesar do que foi detectado a respeito da *capacidade originalidade autoral*, durante as conversas pudemos perceber que os arquitetos reconhecem que há um sem-número de fatores intervenientes para o resultado de seus projetos. Isso se deve ao fato de reconhecerem que a obra arquitetônica se realiza por um processo, não por um ato, de modo que a ideia seminal nem sempre (ou quase nunca) é completamente realizada concretamente. Porém, detectou-se entre os entrevistados a inclinação de que as soluções às interveniências sejam submetidas aos seus escrutínios. Em outras palavras: nos casos em que houver a necessidade de adaptações da ideia seminal, tais adaptações devem ser submetidas ao seu crivo. Ou seja, há pouca vontade que os seus projetos arquitetônicos se tornem objetos num *processo aberto* e submetido às interveniências de terceiros, como dos usufruidores, por exemplo. Sob essa perspectiva, notamos uma inclinação dos profissionais do setor de projetos em Belo Horizonte ao conservadorismo tradicionalista, apesar de adotarem discursos em favor da abertura projetual às colaborações.

Quando perguntados a respeito de eventuais descaracterizações de seus projetos, a maior parte dos arquitetos afirmaram que já lidaram com situações desse tipo. Atestam que há muitas intervenções ao longo dos processos projetuais, resultando em descaracterização das suas ideias seminais. É interessante ressaltar que os exemplos relatados sobre as situações de descaracterizações foram a respeito do momento da construção, ou seja, correspondendo a

edificações que não são executadas em conformidade com as ideias projetuais. Nenhum entrevistado disse que as intervenções melhoraram suas propostas originais.

Conforme os relatos, as intervenções projetuais são advindas, especialmente, dos *atores técnicos* (engenheiros projetistas e construtores) e dos *proprietários* (ao mudarem de opinião em relação ao que foi projetado). A seguinte declaração, colhida nas entrevistas, caracteriza a situação das intervenções (ou *palpites*) advindas dos *atores técnicos*: "*palpites modificam muito o projeto. Já ocorreu do projeto ser completamente modificado depois das críticas [destes atores]*"; a entrevistada (*tipo 2*) contou que, em seu nicho de trabalho, os projetos arquitetônicos são verdadeiramente definidos pela equipe de construção, que se pauta pela comodidade construtiva. Em relação às descaracterizações decorrentes das interferências dos *proprietários*, também foram relatados casos durante as construções, quando aqueles mudam de opinião sobre a solução projetual, solicitando aos construtores que a executem de forma diferente do projetado.

É interessante ressaltar que nenhum entrevistado classificou as solicitações de seus clientes com uma *interferência inadequada* ou *algo que descaracterizasse a sua ideia seminal* durante o momento da chamada concepção arquitetônica. Isso indica que as ideias intervenientes dos clientes são incorporadas aos projetos arquitetônicos, mas as autorias são exclusivamente atribuídas aos arquitetos. Alguns profissionais justificaram a impossibilidade de os clientes serem considerados autores por não serem tecnicamente habilitados. De modo que o caráter técnico – conferido pelo diploma, pela lei e pelos conselhos – sustentam a *Cultura da Autoria*.

– *Os arquitetos colegas*

Intervenções de colegas arquitetos também não foram relatadas espontaneamente como um problema no sentido da descaracterização de ideias. Isso ocorre, possivelmente, porque os próprios profissionais colegas desenvolvem mecanismos e limites internos em seus processos de trabalho a fim de evitar que essa questão se configure como um problema concreto. Esse comportamento amistoso funciona como um tipo de acordo, eventualmente tácito, entre os membros, de modo que cada um exerce um papel que mais lhe agrada na projetação. É importante salientar que os grupos arquitetônicos se dão muitas vezes por afinidades pessoais, o que diminui as tensões e as animosidades. Por outro lado, quando provocados pelo pesquisador, os arquitetos entrevistados admitem que já vivenciaram ou conhecem casos de interferências e disputas de ideias em projetações. Relataram também apropriações indevidas de suas ideias projetuais, assim como discutido na seção 4.2.3 (p. 150) quando estudamos a famosa querela entre Bernini e Borromini entre os séculos XVI e XVII.

De modo geral, evidencia-se o reconhecimento de que há inúmeros fatores intervenientes nos processos projetuais que escapam aos controles e às vontades dos arquitetos. Isso se revela algo frustrante para estes profissionais, ou seja, eles gostariam que suas ideias prevalecessem, caráter comum dos autores (ou dos chamados arquitetos-artistas). A esse respeito, sobre o autorreconhecimento autoral e sobre os processos projetuais altamente complexos, uma entrevistada (*tipo 4*) fez o seguinte relato, que foi único e dissonante dos demais: "posso dizer que não me sinto como autora em Arquitetura, não nesse sentido tradicional". É preciso destacar que esta arquiteta, ao longo de sua entrevista, não negou os aspectos autorais dos arquitetos e não diminuiu a importância de sua própria atuação profissional. Também, cabe reforçar, que ela se referia às situações projetuais de alta complexidade, nos quais atores multidisciplinares atuam em conjunto.

– *Os atores técnicos*

As intervenções dos atores técnicos, ligados às engenharias, nos projetos arquitetônicos se revelaram claramente no nicho de habitações populares ou de interesse social. Nestes projetos os arquitetos não conseguem realizar as chamadas *soluções arquitetônicas autorais*. Conforme relatado, tais projetos são condicionados por atores externos à esfera arquitetônica. O fenômeno se daria mais ou menos assim: *os empreiteiros definem uma tipologia construtivamente econômica e eficiente, enquanto os órgãos financiadores definem os requisitos normativos mínimos*. Essa situação, resulta em algumas poucas tipologias, já experimentadas, como o chamado *Partido H*, praticamente eliminando a possibilidade de criações arquitetônicas autorais. Neste sentido, o trabalho dos arquitetos deste setor se limita ao equilíbrio entre os dois parâmetros gerais: *os de máximos (construtivos) e os de mínimos (normativos)*; para a definição de uma geometria que atenda aos dois parâmetros simultaneamente. Cabe acrescentar, conforme afirmado nas entrevistas, que estes arquitetos cumprem o papel burocrático, legalmente exigido, de serem os responsáveis por um *desenho técnico*, exercendo uma função semelhante ao que foi descrito por Bernis (2008), em *O arquiteto despachante: a participação do arquiteto na produção habitacional de massa.* Este foi um aspecto apontado na seção 3.4.7 (p. 106), quando falamos sobre os *prédios irmãos*, que se proliferam monotonamente na paisagem belorizontina.

A ação interveniente dos *atores técnicos*, tais como os engenheiros-projetistas e construtores, sobre o projeto de arquitetura escancara dois problemas: (1) um certo desconhecimento técnico-construtivo de uma parcela significativa de arquitetos, fato que abre brecha para que ocorram situações descritas a seguir; (2) um aspecto excessivamente tecnocrático de alguns processos de projeto, quando alguns desses *atores técnicos* impõem suas soluções projetuais

sobre partes da arquitetura, baseados em seus conhecimentos hiperespecializados. Nestes casos, tais atores controlam a narrativa decisória, uma vez que costumam ser os únicos que possuem o conhecimento específico em uma equipe de projeto. Logicamente, estamos nos referindo às questões do tipo que *poderiam ser de uma forma ou de outra*, ou seja, elementos que não precisariam ser definidos por esses atores técnicos. Em outras palavras, ocorre uma disputa sobre o *como fazer* algumas partes do projeto e do edifício. Vence a disputa e impõe sua solução quem detém um conhecimento específico e argumenta melhor diante dos atores que dão valimento ao que será construído (possivelmente os clientes). Esse quadro demonstra certo desprestígio dos arquitetos em nosso atual mercado geral da construção civil.

– *A questão da propriedade*

Os arquitetos, quando perguntados sobre as mudanças em suas arquiteturas, se mostraram mais receptivos e menos incomodados com as eventuais alterações providenciadas pelos proprietários. Assim, há uma condescendência com relação às interferências em obras residenciais, especialmente. Nesses casos reconhecem que a *propriedade do imóvel* se sobrepõe à *propriedade intelectual* deles em relação à criação arquitetural. Apesar dessa condescendência, os entrevistados relatam maiores incômodos com as alterações de projetos solicitados pelos clientes ainda em fase de execução da construção. O incômodo relatado não é apenas no sentido comercial, pois as alterações projetuais demandam tempo e retrabalho, mas também no sentido da originalidade sobre o que havia sido concebido inicialmente (há um receio de que as mudanças desvirtuem o projeto, implicando em perdas de qualidades).

Quando a pergunta sobre alterações em suas obras é feita atrelando à ação de outros arquitetos, os entrevistados se mostraram incomodados. Nesses casos negaram liberdade total ao trabalho dos colegas. Disseram que os interventores devem procurá-los para solicitar permissão antes de qualquer modificação, classificando essa ação como um imperativo ético. Ainda ressaltaram que os interventores devem manter os princípios projetuais originais intactos. Por outro lado, eles reconheceram que as intervenções podem ser necessárias para promover eventuais melhorias ambientais, indicando o reconhecimento de possíveis falhas nos seus projetos originais. A respeito da interação *arquiteto-cliente* e *arquiteto/arquiteto*, relativamente às construções e interferências projetuais, narramos o caso argentino da Casa Curutchet, na seção 4.2.4 (p. 153), no qual atuaram Le Corbusier e Amancio Williams.

Nos casos de projetos institucionais ou de uso público e coletivo, aqueles com maior visibilidade perante a sociedade, não há grandes condescendências relativamente às

mudanças em suas obras originais, e quando há alguma tenta-se manter a originalidade autoral, como se revela na fala de uma das entrevistadas: "eu, enquanto autora original, só gostaria que a modificação fosse feita considerando uma boa qualidade arquitetônica e que se mantivessem os conceitos básicos [originais propostos]". Afirmam que as ideias contidas naquelas arquiteturas devem ser respeitadas e mantidas. Curiosamente, a maior parte da defesa é feita com apelo aos seus conhecimentos técnicos aplicados àqueles projetos. Defendem que eventuais intervenções podem implicar em perdas de qualidades ambientais originalmente concebidas por eles.

[d] Como entendem a necessidade de reconhecimento das autorias projetuais?

Os entrevistados afirmaram majoritariamente que é importante fazer destacadamente a identificação autoral dos projetos arquitetônicos em publicações, tais como em sites, nas redes sociais, nas revistas especializadas e em outros meios de divulgação. Estes conformam um tipo de *portifólio público*, ou seja: para os entrevistados é importante *vincular os nomes dos arquitetos-autores à obra*. A esse respeito, abordamos as questões das *divulgações arquitetônicas* na seção 3.4.2 (p. 81) e da *assinatura ou marca autoral* na seção 3.4.4 (p. 90).

É possível afirmar que as publicações arquitetônicas especializadas poderiam prescindir de anunciar os autores e se fundamentar nos conhecimentos sobre os diversos problemas, soluções e saberes arquitetônicos. Não há necessidade objetiva para se atrelar os projetos e objetos construídos ao nome do arquiteto. Isso ocorre, por exemplo, quando estudamos as obras medievais, ainda do período das construções pelas guildas, conforme abordamos na seção 3.1.4, sobre a invenção e o desenvolvimento da ideia do arquiteto-autor na Era Moderna.

[e] Existem entraves nos trabalhos colaborativos? Sobretudo os decorrentes da autoria?

– *Compartilhando projetos: coautorias*

Predomina o entendimento que um *usufruidor* não deve ser considerado um coautor em projetos, mesmo que ele participe da concepção. Como mencionado anteriormente, esta posição foi justificada pelo suposto desconhecimento técnico deste ator. Aqui, evidencia-se mais uma vez, a confusão e a confluência conceitual entre a *autoria* e a *responsabilidade técnica*. Por outro lado, advogam que, em tese, outros *técnicos não-arquitetos* podem, a depender do trabalho que realizam no processo, ser considerados coautores, o que aparenta revelar uma coerência em relação à tal exigência técnica. Entretanto, os arquitetos admitem que não

destacariam tais não-arquitetos como coautores em suas publicações de projetos. Assim, nos casos de haver a participação dos atores não-arquitetos em suas projetações, deve-se elaborar uma *ficha técnica descritiva* para a apresentação dos participantes com a indicação disciplinar específica e correspondente para cada ator. Em outras palavras, esses atores devem ser claramente diferenciados dos *autores-arquitetos*. Logo, recolocam a questão, mesmo sem notarem, e impedem que os *técnicos não-arquitetos* sejam declarados autores.

Os entrevistados relataram predominantemente que, em suas vidas profissionais, somente compartilharam criações projetuais com colegas arquitetos. Apesar de afirmarem já terem trabalhado com profissionais não-arquitetos em projetos – como é, de fato, o habitual. Ou seja, nunca compartilharam uma autoria com atores técnicos não-arquitetos, apesar de admitirem a possibilidade em teoria, conforme descrito anteriormente.

– *Compartilhando projetos: o trabalho em equipe e a participação colaborativa*

Foi interessante notar que não há clareza sobre o que um indivíduo deve fazer, em termos objetivos, para ser considerado um *coautor* nas situações de *projetações em equipe de arquitetos*. Esperávamos que as respostas seriam todas do tipo *dar boas ideias em proveito do projeto*. A maioria dos arquitetos deram respostas do tipo: *é preciso "participar" de todo o processo*, entretanto não conseguiram ser categóricos em descrever o que seria essa *participação*.

Sobre essa questão, um tipo de ocorrência se mostrou importante e contraditória, por isso a destacamos. Dois entrevistados nos disseram que *bastaria estar presente em todas as reuniões de projeto*, dispensando boas ideias e proveitosas para a arquitetura, o que contradiz todas as caracterizações teóricas ou pragmáticas sobre a autoria. Diante dessa contradição insistimos na pergunta com os entrevistados para compreender melhor as afirmações. Frente às respostas complementares, notamos que alguns deles demonstraram desconforto, mas depreendemos alguns relatos sobre situações em que participantes não contribuíam adequadamente ou suficientemente com o projeto, contudo receberam o reconhecimento por razões outras.

Mais um ponto sobre o *modus-faciendi* de projetos em equipe, conforme apontado por uma entrevistada, se coaduna com a situação destacada anteriormente. Trata-se do *desestímulo involuntário às colaborações*, sobretudo quando há um chefe reconhecido como arquiteto-autor ou que opera como tal. A entrevistada lembrou que, nestes casos, é comum ocorrer imposições e limitações projetuais que definem uma *linha projetiva específica*, que deve resultar na *assinatura do arquiteto-autor*. O objetivo seria o fácil reconhecimento daquela obra como uma linguagem do arquiteto-chefe em meio à paisagem da cidade. A entrevistada colocou nos seguintes

termos: "no caso dos escritórios de 'assinatura' do arquiteto principal, as pessoas ficam limitadas em colaborar, pois não podem fugir daquele padrão ou diretriz". Ela ainda lembra que esta prática funciona como um desestímulo à colaboração: "pode haver cem arquitetos trabalhando no projeto, mas somente o nome do arquiteto principal vai ser colado ao projeto".

Ainda sobre a perspectiva da adoção de uma *linha de projetação autoral*, outro entrevistado afirmou que, em seu ateliê, o arquiteto chefe "treina" os estagiários e arquitetos-juniores para que incorporem o seu modo de projetação (ou de concepção de Arquitetura). De acordo com ele, seria o seguinte: "tivemos, ao longo do tempo essa questão de treinar as pessoas para terem a cultura da empresa, agora nós sentimos que essas pessoas são capazes de desenvolver, de participar da criação, fazendo projetos que tenham uma imagem que nós [os chefes] reconhecemos e imaginamos para o nosso trabalho".

– *Entraves para a colaboração entre os arquitetos em equipe*

Todos os entrevistados reconheceram a existência de disputas autorais entre os arquitetos nos processos projetuais em equipe. Ao mesmo tempo confirmam a existência de dificuldades nas projetações colaborativas derivadas dessas disputas internas. Vale ressaltar que, conforme dito anteriormente, quando os entrevistados consideram os membros da equipe como seus *amigos* ou *colegas*, os tensionamentos ficam menos evidentes. Os relatos sobre essas dificuldades estavam apoiados em experiências próprias dos entrevistados ou descrições de seus colegas.

É importante observar as razões dadas entre os diferentes *tipos de arquitetos* para explicar as causas das suas dificuldades colaborativas em equipe, de forma que um grupo reconhece no outro a responsabilidade dos entreves colaborativos. Os arquitetos do *tipo 2* indicam problemas colaborativos decorrentes do estabelecimento de uma figura central na equipe, identificada como o *dono da ideia* que, em geral, é o próprio chefe do escritório ou ateliê. Esse ator se configura como um elemento de constrangimento entre os membros da equipe, de maneira que eventuais sugestões de colaboração de projetos são interpretadas como uma contestação inconveniente. Por outro lado, quando ouvimos os arquitetos do *tipo 1* e do *tipo 3*, encontramos três indicações de problemas relativos à colaboração que apontam para os demais tipos, ao declararem que: (1) os arquitetos novatos querem "aparecer" (e se destacar) mais que os arquitetos mais experientes; (2) os arquitetos novatos não têm a mesma capacidade para desenhar e expressar suas ideias, o que dificultaria a capacidade de colaboração; (3) a boa colaboração dos arquitetos mais jovens dependeria de um amadurecimento individual, nos aspectos profissional e pessoal. Assim, de alguma forma, uma parcela dos arquitetos

experientes enxerga os novatos como voluntariosos. Notar que essa temática foi abordada no caso da projetação da Sede da ONU em Nova Iorque, ver seção 4.2.2, p. 130.

– *O arquiteto desenvolvedor*

Um entrave colaborativo, que desagua em desestímulo à criação coletiva e contributiva, se revelou a partir das experiências dos arquitetos do *tipo 2*. Quando estes estão contratados em escritórios nos quais o titular é um autor bastante reconhecido, eles se sentem constrangidos em relação à colaboração e aos seus próprios reconhecimentos como coautores. Por outro lado, os desenvolvedores, algumas vezes, tomam decisões importantes para o projeto, uma vez que as *ideias projetuais do arquiteto-autor*, que chegam às mãos dos desenvolvedores por meio de um croqui simples, sem contemplar todo o projeto, a descrição da situação é a seguinte: o titular entrega um croqui básico com a 'ideia' do projeto e o arquiteto contratado desenvolve este projeto e, durante o processo de desenvolvimento, toma um conjunto de decisões que acabam por caracterizar fortemente o projeto, como: as cores, os materiais, os detalhes, as proporções e outras soluções. Nessas condições os arquitetos-desenvolvedores se sentem desprestigiados e desestimulados por não serem reconhecidos como coautores.

Um entrevistado do *tipo 3*, chefe de ateliê, relatou: "víamos os sócios como autores e a equipe como os desenvolvedores" [...] "houve uma época em que simplesmente entregávamos os croquis para a equipe, mas atualmente tentamos envolver a equipe que vai desenvolver o projeto do início até o final". Vale ressaltar que o entrevistado reconhece que a colaboração tentada ainda não chegou a um bom patamar. A fala deste arquiteto, além de confirmar o problema relatado pelos *arquitetos-desenvolvedores*, também exemplifica a retórica recorrente nas entrevistas a respeito da vontade de prestigiar as projetações colaborativas.

[f] Quais são os conflitos ou os interesses objetivos nas autorias?

– *Quando interessa para uma pessoa ser nomeada como autor?*

Perguntamos aos arquitetos se notam qualquer benefício aos indivíduos que são reconhecidos como autores de projetos. Todos reconheceram que sim: existem benefícios, sobretudo os econômicos. Há a ideia de que os *arquitetos-autores* seriam os profissionais que desenvolveriam as carreiras mais exitosas e lucrativas. Os entrevistados apontam o benefício de esses autores, quando reconhecidos, conseguirem *ampliar seus portifólios*, que se revertem em melhores negócios (projetos) no futuro. Também foram indicados, minoritariamente, benefícios

subjetivos, como o *aumento da autoestima* dos indivíduos. Curiosamente, os arquitetos do *tipo 1* e do *tipo 3* deram maior ênfase aos reconhecimentos subjetivos, denotando menor destaque às vantagens econômicas que eles próprios experimentam.

– *O que uma pessoa perde quando não tem seu nome atribuído a um projeto?*

Quando perguntados se reconhecem que o indivíduo pode ter algum prejuízo em não ser reconhecido como autor, indicaram majoritariamente que esses podem perder oportunidades de negócios, dado que seus portifólios não seriam ampliados.

Avaliamos que conseguimos detectar uma razão objetiva, talvez a mais importante, para a manutenção do que chamamos de *Cultura da Autoria*: a econômica; que se enquadra no contexto mercadológico e concorrencial capitalista. Disso decorrem duas questões fundamentais: (1) a concorrência entre os arquitetos faz com que haja uma luta mercadológica para que o *melhor autor* se sobressaia, o que fomenta a cultura ora estudada; (2) os *autores consagrados* se beneficiam desta cultura, o que cria um tipo de *reserva de mercado*. É importante destacar que a concorrência é uma característica impositiva no capitalismo, de modo que o quadro detectado se torna algo naturalizado entre os arquitetos. Também, é devido salientar que os *tipos 1* e *3* (os mais relacionados como os *donos da ideia*), se polarizam para dizer que as autorias e seus benefícios estão na esfera da subjetividade e do fomento à arte arquitetural; os profissionais dos *tipos 2* e *4* (os mais relacionados com questões operacionais ou pragmáticos), se deslocam para o entendimento de que o reconhecimento autoral tem benefícios objetivos, sobretudo os financeiros. Nenhum entrevistado apontou problemas causados à pessoa por ser indicado como autor, de modo que a autoria somente remeteria vantagens ao sujeito-autor.

[g] Há relações diferentes nas situações de setores público e privados?

A *Cultura da Autoria* está intimamente ligada às necessidades e aos imperativos capitalistas, sobretudo às concorrências para a manutenção dos profissionais no mercado. Assim, nessa etapa da pesquisa de campo, buscamos identificar situações relativas às autorias em projetos arquitetônicos no contexto do *setor público*. Queríamos identificar se há relações específicas ou diferenciadas neste setor onde, supostamente, o mercado capitalista tem menor atuação.

Entretanto, na contramão dessa suposição, é necessário reconhecer que é bastante comum a prestação de serviços dos escritórios privados ao *setor público*, de modo que tais *projetos públicos* representam uma importante fatia da carteira de serviços dos escritórios de Arquitetura em Belo Horizonte – sejam serviços para as concepções, sejam para o desenvolvimento de projetos.

Levamos em conta a atuação dos *arquitetos servidores públicos* (*tipo 4*) que, além de produzirem parte das arquiteturas públicas em suas esferas de trabalho, também são, costumeiramente, os responsáveis pela intermediação do *setor público* (contratante) com o *setor privado* (escritórios contratados) – por meio das contratações e das fiscalizações, conforme as legislações de licitações públicas. Assim, ao longo das entrevistas, e como descreveremos a seguir, tivemos a oportunidade de colher declarações que revelam como a autoria tem importância, também, neste *setor público*, vejamos:

– *Tentativa de apropriação autoral por meio de Atestado de Capacidade Técnica*

Explicação preliminar - nas contratações de projetos arquitetônicos pelo setor público é comum que se faça a distinção entre duas fases, sendo primeira fase a de *concepção* e a segunda fase a de *detalhamento técnico e executivo*. Ao final dos serviços, o órgão contratante, quando solicitado, fornece o chamado *ACT - Atestado de Capacidade Técnica* que descreve e qualifica os serviços prestados. Em geral, o contratado elabora um *documento base*, que é analisado e, se aprovado, é chancelado pelo contratante público. Os ACT's, por sua vez, são fundamentais para eventuais próximas contratações porque servem como meio de comprovação de *know-how* técnico. Logo, os ACT's adquirem um valor econômico, já que servem como um tipo de passaporte para as contratações públicas.

Relato colhido em campo - um escritório (A) foi contratado para desenvolver o *detalhamento executivo* de um projeto arquitetônico público que havia sido *concebido*, meses antes, por outro escritório (B). Ao final dos serviços, o escritório que realizou o *detalhamento executivo* emitiu o texto base de seu ACT, solicitando a anuência e a chancela ao órgão contratante. Verificou, no entanto, durante a análise desse texto base, que a descrição emitida pelo escritório (A) fazia parecer, a partir das palavras e termos usados, que a *concepção do projeto* havia sido sua, porém, como explicado anteriormente, havia sido realizado pelo escritório (B). Ou seja, aqui notamos um tipo de tentativa de apropriação da *autoria da concepção* pelo escritório (A), a partir de um procedimento burocrático.

– *Apropriação autoral em portifólio digital on-line (site)*

Um escritório de arquitetura foi contratado por uma empresa pública para desenvolver o *detalhamento técnico executivo* e as *imagens fotorealísticas* de um projeto arquitetônico, que havia sido concebido pela equipe de arquitetos funcionários da própria empresa pública. Ao final dos serviços, o escritório de arquitetura solicitou permissão para a divulgação do trabalho em

seu portfólio digital, estabelecido em seu *site* na internet, o que foi permitido pela empresa pública. Entretanto, a divulgação no *site* ocorreu creditando a concepção autoral ao próprio escritório, e não à equipe da empesa pública.

– *Apropriação autoral em portfólio digital on-line (Instagram)*

Um edifício institucional público educacional foi concebido em equipe por um pequeno grupo de arquitetos sêniores. A construção do edifício ocorreu cerca de cinco anos após a concepção projetual, após um longo período de desenvolvimento técnico executivo. Com a construção concluída, o edifício foi indicado para uma premiação nacional do tipo *Melhor Arquitetura do Ano*. Ocorre que um arquiteto que participou unicamente da fase do desenvolvimento técnico, ou seja, após a concepção projetual, divulgou em seu perfil comercial do *Instagram* um *agradecimento* com uma foto do edifício e uma legenda onde se podia ler: "*estou honrado,* ***meu projeto*** *foi indicado para esta premiação*"; sem fazer menção que o projeto havia sido concebido por uma equipe da qual, inclusive, não havia participado.

– *Interesses autorais e os servidores públicos*

Quando ouvimos os arquitetos do *tipo 4*, que são os arquitetos servidores públicos, notamos a predominância de uma retórica de apego às questões de *responsabilidade técnica* em detrimento das leis de *direitos autorias*. Notamos também a confusão entre esses conceitos.

É possível conjecturar, com base em nossas pesquisas e entrevistas, que os arquitetos atuantes no setor público têm menos razões para requerer reconhecimentos autorais, pois não dependem desse mecanismo para ampliar seus ganhos financeiros, uma vez que os agentes públicos recebem suas remunerações conforme fixado em lei, independentemente de eventuais desempenhos autorais. Entretanto, ainda não foi possível confirmar esta conjectura que poderá ser objeto de estudos específicos no futuro.

5.3 Discussões e confrontações

Uma noção difusa e nebulosa

Os arquitetos estão desconectados dos aspectos técnico-jurídicos dos *direitos autorais*. Não conhecem, por exemplo, seu direito de impedir alterações projetuais enquanto os *donos da ideia*, o que torna o direito quase sem efeito. De modo geral, apresentam um conhecimento nivelado com o senso comum a respeito dos direitos dos autores, atrelando tal conceito às Artes. Não

raro, como dito antes, confundem o tema dos *direitos autorais* com a *responsabilidade técnica*. Entendem que a autoria é um benefício e a responsabilidade técnica é uma pena, de maneira que, ser considerado um arquiteto-autor funcionaria como uma compensação às exigências de responsabilizações técnicas sobre os projetos. Não é necessário ter um conhecimento especial em relação aos direitos e aos limites como um arquiteto-autor para a atuação projetual. Porém, os conhecimentos a respeito das responsabilizações técnicas são mais concretos e objetivos, já que essas geram cobranças e penalidades diretas e graves; logo, são mais presentes. A constatação desta conjuntura demonstra seu *caráter difuso* e *nebuloso* que ajuda na conformação de um fenômeno importante, que é quando o *direito autoral* se transfigura em *Cultura da Autoria* funcionando como uma *ética tácita*, isto é, um conjunto de regras silenciosas que permeiam as relações profissionais e tende à preservação dos interesses dos atores mais poderosos.

Os juristas dificilmente[213] conseguirão concluir os debates sobre o que configura a concepção de uma arquitetura que mereça ser protegida legalmente. Entendemos que as discussões sobre os possíveis limites legais precisam ser postuladas pelos próprios arquitetos, especialmente no sentido de proteger a parcela dos arquitetos-empregados que, algumas vezes, se percebem subtraídos e desvalorizados, não recebendo a devida remuneração e reconhecimento por seus trabalhos criativos. Esse é um impasse fundamental, conforme debatido na seção 3.2.5 (p. 53), a qual tratarmos dos aspectos jurídicos componentes da nossa *Cultura da Autoria*.

Nesse quadro de conhecimento difuso e nebuloso prevalece a noção genérica de *genialidade criativa,* e não os limites e os contornos dos *direitos autorais*, que poderiam servir para beneficiar uma larga parcela de profissionais em coautorias. Assim, esse atual quadro favorece os atores mais poderosos, na medida em que os outros atores, tais como os arquitetos-desenvolvedores, poderiam, de posse do conhecimento consolidado sobre seus direitos, exigir o reconhecimento e a remuneração adequada, mas não o fazem. Esta não agência e a preponderância dos mais poderosos, se explica pela precarização e pelo desemprego, situações que fragilizam a atuação dos chamados arquitetos-desenvolvedores (empregados), conforme discutido na seção 3.4, sobre os empregos e seus aspectos contemporâneos (p.: 80). Cabe lembrar que, conforme levantado nas entrevistas e nos casos estudados, os arquitetos-desenvolvedores, algumas

[213] A discussão sobre o que é exatamente um 'objeto autoral', em termos arquitetônicos conceptivos, passa pelo entendimento e pelo reconhecimento da chamada 'originalidade' e seus limites. Ainda que seja um bom debate crítico-reflexivo, é pouco objetivo. São tantos os teóricos e filósofos que tentam descrever e decifrar essa questão que ficamos confortáveis em supor que não seriam os juristas a concluírem algo nesse campo. Na seção 3.4.6, p. 99, vimos as duas correntes teóricas existentes a respeito da exigência da 'originalidade' em projetos para a garantia da proteção autoral, o que corrobora essa nossa percepção.

vezes, são importantes colaboradores autorais, ajudando a melhorar o objeto arquitetônico, quando, portanto, deveriam ser creditados como *coautores*.

Enfim, o sujeito – o caráter subjetivo da autoria

Giorgio Agamben (2014, n.p.) afirma que as pessoas têm o desejo profundo de se tornarem sujeitos, para isso buscam reconhecimento por suas ações. O desejo de reconhecimento seria tão forte e essencial que as pessoas estariam dispostas a colocar em risco suas próprias vidas. Friedrich Nietzsche definia a "vontade de potência"[214] como uma força motora inerente aos seres humanos, que não se guia pela racionalidade, mas por forças íntimas que buscam o próprio sentido do viver (ABBAGNANO, 2012, p. 1205). Michel Foucault (2009, p. 275), classifica um *autor* como o indivíduo que incorpora a *função-autor*, a partir do qual detém a preponderância linguística que opera sobre as formas de fazer dos demais, ou seja: o autor seria aquele que guia os demais.

As análises de Agamben, de Nietzsche e de Foucault encontram respaldo em vários ambientes de trabalho dos arquitetos. Detectamos, pelas entrevistas e pelas observações empíricas, que os arquitetos cultuam e se espelham nos chamados arquitetos-gênios: os arquitetos-autores conhecidos e respeitados. Esse foi um fenômeno detectado no caso estudado na seção 4.2.4 (p. 153), quando tratamos da relação de adoração e que o arquiteto argentino Amâncio Williams tinha perante Le Corbusier. Neste caso, Williams tinha a idealização do projeto autoral do seu mestre, o qual considerava intocável, e se tornou, em certa medida, um arquiteto-replicante, num sentido que trataremos mais adiante.

A esse respeito, especialmente com relação à noção de "vontade de poder", podemos fazer uma brevíssima digressão para apontar que os arquitetos costumam prezar a Arquitetura como algo para além de uma simples ocupação no expediente e no ambiente de trabalho. É possível que a maior parte dos arquitetos se sintam atravessados pela cultura arquitetônica, como um tipo específico de vivência. Atribui-se à Le Corbusier a frase: *a arquitetura é um estado de espírito, e não uma profissão*. Esse aspecto deve reforçar a necessidade de que a prática projetual seja uma expressão individual, pois estamos formados para nos sentirmos simbioticamente atrelados à Arquitetura, ela nos atravessa e nós fazemos parte do seu quadro permanente de profissionais, onde queremos nos destacar.

[214] Alguns tradutores dizem "vontade de poder" e outros dizem "vontade de potência"; adotaremos a expressão "potência" para que não se confunda o conceito nietzschiano com o "poder" pequeno e vil do cotidiano.

Vale ressaltar que os aspectos subjetivos não podem ser analiticamente desenvolvidos na presente tese. Esta também não é nossa intenção, pois avançaria em esferas de estudos psicológicos e afins, e não temos instrumentos apropriados para levar tal empreitada adiante. Entretanto, podemos registrar e analisar os aspectos relacionais entre os indivíduos, em especial como as relações interferem na projetação. Nesses casos, conforme os limites do presente estudo, notamos que as questões autorais, que permeiam as relações profissionais arquitetônicas, tornam-se um grande dificultador para a projetação colaborativa. Isso foi plenamente notado na seção 4.2.2 (p. 130), quando analisamos o conflituoso processo de projeto em equipe de arquitetos para a Sede da ONU, em 1947. Tais conflitos foram decorrentes, em especial, da intensa *vontade autoral* apresentada por Le Corbusier, que se imaginava o melhor arquiteto do mundo (CRAPSTER apud ONU, 2005). Ainda com relação às relações subjetivas, vale destacar o papel de coordenação do arquiteto Wallace Harrison, a quem se atribui um papel de conciliação das ideias da equipe para melhorar o projeto, além da pacificação dos ânimos entre os arquitetos.

Enfim, o sujeito replicado – o caráter doutrinador da autoria

O termo *replicante*, em biologia, se refere aos processos de clonagem ou de duplicação de células ou vírus. Na cultura pop, um replicante[215] passou a significar um tipo específico de cópia de um indivíduo, que resulta em um ente que fica entre um clone humano e um robô. Os dicionários trazem o termo, no sentido que usaremos neste trabalho, como aquele que faz ou promove um réplica (HOUAISS, 2009, p. 1646).

Identificamos, pelas entrevistas e pelas nossas observações profissionais, um fenômeno que chamaremos de *doutrinação profissional*; mas que também poderíamos denominar como *arquiteto replicante*, ao considerá-lo como um mecanismo prático laboral, presente no cotidiano.

O fenômeno se configura quando os profissionais sêniores contratam jovens arquitetos (ou mesmo antes disso, os estudantes estagiários), para que eles possam *aprender* a desenvolver a linguagem projetual específica desejada pelo arquiteto-autor, de modo tal que esses novatos se tornam hábeis reprodutores da linguagem estabelecida com a identidade autoral do chefe. A frase que explicita cotidianamente essa prática é mais ou menos a seguinte: *o estagiário está sendo preparado para nosso escritório, quando ele estiver pronto (lê-se: estiver doutrinado) poderá ser*

[215] Termo surgiu no filme: *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. Fonte: wikipedia.org/wiki/Replicante (06/2021).

contratado como arquiteto júnior; também *o nosso estagiário pode ser contratado, pois já entendeu (lê-se: doutrinado) o que é a minha arquitetura*.

Quando os novatos são instados pelos chefes e projetam sob tais condições doutrinárias, é difícil aceitar aquela produção como algo *repleto de originalidade criativa*, pois são práticas decorrentes do que o chefe espera como sua própria prática projetual autoral. Ao mesmo tempo, não é correto creditar autoria direta ao chefe que solicitou o projeto, pois não foi ele quem efetivamente criou, assim estaria usando aquele novato como um mero instrumento.

A imagem das bonecas-russas, as matrioskas, pode nos auxiliar a exemplificar o fenômeno. Esse objeto se configura por uma sequência de peças visualmente idênticas (normalmente bonecas pintadas), porém de tamanhos diferentes e ocas, sempre com uma peça de tamanho levemente menor que a anterior. Cada peça maior recebe uma outra menor dentro de si, também podem ser enfileiradas revelando uma sequência de réplicas que se distinguem somente pela estatura. As bonecas-russas são simbolicamente relacionadas à capacidade de fertilidade e de reprodução.

Figura 87. Boneca-russa ou *matrioska* – elementos de repetição (replicantes)



Editado pelo autor a partir de buscas em: istockphoto.com, termo de busca "boneca-russa" (06/2021)

Interesses econômicos e a formação de portfólios autorais

Os interesses econômicos são os mais óbvios quando estamos tratando de temas profissionais, empregatícios ou de trabalho no mundo contemporâneo. Em nosso estudo, com relação ao campo arquitetônico, buscamos observar como os interesses econômicos se relacionam com a *Cultura da Autoria* e como pode se desdobrar em entraves para a colaboração projetual. Isso era uma suspeita inicial que foi reforçada ao final da pesquisa. O principal entrave ocorre entre os arquitetos atuantes no mercado de projetos, expresso pela tradicional concorrência e nas disputas pelos diferentes clientes. Neste sentido, cada ator precisa se firmar como um autor

especial – ou um arquiteto-artista – e deter um portfólio robusto e admirável para que seja contratado. A imagem cabível para explicar esta situação é do *arquiteto como uma mercadoria, exposto em uma vitrine*; conforme debatemos na seção: 3.4.4 (p. 90). Nesta etapa lembramos das análises de Guy Debord (1997) e Byung-Chul Han (2017a) que classificam nossa atual sociedade como aquela que está submetida à "espetacularização" e à super "transparência", ou seja, estamos em uma sociedade em que tudo é convertido em mercadorias dispostas em vitrines, refém do fenômeno do fetichismo da mercadoria.

Nas entrevistas recolhemos declarações que confirmam a noção de que é fundamental que os arquitetos conformem seus portfólios de projetos para que funcionem como iscas para atrair novos clientes. Tanto melhor se seus trabalhos estiverem devidamente divulgados nos diversos meios de comunicação. Nestas divulgações, os nomes dos arquitetos devem aparecer sempre com preponderância e, mais uma vez, apesar de haver um discurso sobre a vontade de dissolver a autoria, há uma defesa generalizada de que os arquitetos apareçam nas fichas técnicas como autores; e os demais como colaboradores. Ou seja, ao realizarem a diferenciação da participação para realização da arquitetura, há o reforço sobre a noção de soberania autoral arquitetônica no processo.

A formação e a divulgação de portfólios é algo tão importante para os entrevistados que encontramos casos de apropriações autorais. Conforme coletado nas nossas pesquisas, elas ocorrem de duas maneiras:

[a] insulamento do coletivo: ocorre quando um projeto arquitetônico é realizado em equipe, mas um dos integrantes passa a divulgar aquele projeto como sendo uma produção autoral de sua competência, mesmo que de forma subentendida. Este fato pode ser encontrado em sites de escritórios de Belo Horizonte ou em redes sociais;

[b] apropriação por participação: ocorre quando um projeto arquitetônico é concebido pelo *ator A* (grupo ou arquiteto, neste caso não importa) e os desenvolvimentos executivos são realizados por outros *atores B*, que passam a divulgar, em sites e redes sociais, aquele projeto como sendo uma *criação autoral sua*, fazendo uma confusão projetual, aparentemente proposital, ao não distinguir em qual fase e de que forma participou e, por vezes, sequer mencionando o *ator A*. Neste caso, o primeiro *ator A* se ressente, pois entende que o projeto concebido é, na realidade, de sua autoria.

Propriedades confrontadas

Um dos impasses que se colocam no arcabouço jurídico da autoria diz respeito da contradição entre as duas propriedades individuais definidas pelo liberalismo moderno: a propriedade intelectual (arquitetura imaginada), dada ao arquiteto; e a propriedade do imóvel (arquitetura construída). Esta contradição pode gerar disputas relativas ao uso das edificações, sobretudo quanto às necessidades ou desejos de modificações destas.

Em um breve exemplo, destacamos o caso em que familiares de Oscar Niemeyer ameaçaram contestar judicialmente uma intervenção artística na fachada do *Museu Oscar Niemeyer*, em Curitiba-PR. Neste caso, o bisneto de Niemeyer, que também é arquiteto, defendia a necessidade de se manter intacta a arquitetura construída. Ele disse que as pessoas "deveriam ter o respeito pela arte e criação de Niemeyer, da mesma forma que ele, Oscar, teve para com todo e qualquer artista" (G1, 2021), e ainda cobrou que os administradores não deveriam ter permitido a intervenção. Nestes casos, em arquiteturas de caráter público e de uso coletivo, há maior controle contra alterações conceptivas, conforme entendimento de nossos entrevistados.

Por outro lado, o que também percebemos por meio das entrevistas foi a tendência a não confrontar os proprietários dos imóveis de caráter privado, especialmente porque os antigos clientes podem render novas contratações. Somado a isso, a maioria dos arquitetos acha legítimo que os proprietários dos imóveis modifiquem os espaços, mesmo que modifiquem o projeto original. Prevalecendo a propriedade do imóvel em relação à propriedade intelectual.

Isso pode se explicar pelas diferentes formas e relações na contratação dos profissionais, pois as *contratações públicas* são impessoais, com claros e preponderantes parâmetros técnicos e legais; as *encomendas particulares*, por sua vez, se valem muitas vezes de subjetividades e afetividade, de modo que o approach pessoal, nesse caso, é fundamental.

Interesses autorais versus interesse públicos

A respeito dos projetos contratados por entidades públicas, decorre um impasse importante que foi identificado nas entrevistas: quem tem a autoridade para modificar um edifício público durante o uso caso haja demanda para isso, o arquiteto-autor ou o ente público de forma independente? Ou: qual princípio deve prevalecer: o direito do autor sobre a sua obra ou o da livre concorrência? Esta contradição contrapõe o interesse público e o interesse individual. Do ponto de vista jurídico a contradição se mantém. Por um lado a Constituição Federal Brasileira e as leis específicas dizem que os direitos são do indivíduo criador; por outro lado, os contratos

públicos e a nova Lei de Licitações (14.133/2021) preveem a transferência dos direitos sobre a obra para o ente público, conforme debatido na seção Aspectos jurídicos (p.: 47).

De acordo com nossa pesquisa, notamos o entendimento generalizado entre os arquitetos de que o melhor seria que o próprio autor original decidisse sobre as eventuais mudanças em prédios públicos por eles projetados, apesar dos discursos sobre a vontade de ver a autoria se diluir. Outra vertente, que admite uma relativização quanto a possibilidade de intervenção nas arquiteturas, defende que o autor original deve ser ao menos consultado para que possa autorizar ou desaconselhar mudanças no projeto - posição que também contradiz o discurso sobre a diluição da autoria.

Um desestímulo à colaboração nas equipes de arquitetos

Todos os entrevistados adotaram uma defesa sobre a colaboração projetual, sobretudo em situações de equipes de arquitetos para o desenvolvimento criativo. Nesse sentido, alguns citaram a expressão "diluição autoral" em referência à suposta desimportância sobre a autoria arquitetural. Entretanto, confrontando as referências teóricas que geram a *Cultura da Autoria* com os dados coletados nas entrevistas, concluímos que o *modus faciendi* no setor de projetos em Belo Horizonte reforça essa *Cultura da Autoria*. Cabe salientar que os arquitetos defendem essa colaboração; contudo, acreditamos que não percebem que os processos do mercado normalizam e naturalizam as ações que fomentam a *Cultura da Autoria*.

Dentre as várias tensões que ocorrem em equipes de projetos arquitetônicos, destacamos:

- Desestímulo à colaboração criativa em equipes de arquitetos em decorrência de diferenças de tratamentos entre os membros, conforme relatado: alguns participantes não contribuem e recebem o mesmo reconhecimento de autoria dos demais membros.

- Desestímulo à colaboração projetual quando somente o membro central (o *dono da ideia*) do escritório, que é reconhecido como autor, é beneficiado com a devida remuneração. Alguns arquitetos fazem o seguinte raciocínio: eu não vou contribuir, porque, no fim das contas, quem ganha, inclusive financeiramente, com todo meu esforço é o outro, e não eu.

- Desestímulo à colaboração em decorrência de constrangimentos pela sua forma particular de trabalho, sobretudo quando um membro tenta incorporar novas técnicas ou tecnologias de criação e os demais componentes (ou somente o membro mais forte, como o chefe) recusam a novidade. Esse aspecto apareceu em relato de quando o arquiteto chefe defendeu o desenho a mão, especialmente o croqui, como a forma válida de expressão arquitetural.

Cabe acrescentar a nossa percepção, pelas respostas nas entrevistas, que a exigência do *saber desenhar à mão* ainda funciona como um tipo de distinção entre os profissionais: os que sabem e os que não sabem desenhar. De modo que aqueles profissionais que sabem (ou detém o dom do desenho) são capazes de fazer Arquitetura, os demais não são capazes. Isso fica mais curioso quando cotejamos com a nova noção de arquitetura paramétrica, quando o resultado formal do objeto construído é deslocado da *capacidade de desenho manual* (ligado ao poder artístico) para a *capacidade de programar os algoritmos* dos softwares arquitetônicos.

Coletivo de arquitetos em Belo Horizonte

Os entrevistados demonstram a clara vontade de promover a dissolução ou o enfraquecimento das autorias nos projetos de arquitetura em favor de melhores soluções arquitetônicas, mesmo que não consigam efetivá-las. No presente panorama, por meio de verificações empíricas e pelas nossas entrevistas, é possível verificar algumas tentativas de experiências profissionais de projetações arquitetônicas colaborativas na cidade. Diversas vezes, o grupo belo-horizontino *arquitetos associados* foi apontado como um modelo importante que busca modos projetuais menos autorais e que difundem um tipo de trabalho caracterizado pela colaboração.

A respeito dos *arquitetos associados*, o arquiteto paulista Angelo Bucci (1963~) ressalta que a opção pelo nome em "letras minúsculas, sem um prenome autoral antes do sufixo de quase todos os grandes escritórios", demonstra a atitude de desprendimento e de colaboração que reflete o modo laboral do grupo. Bucci conclui seu argumento afirmando que os *arquitetos associados* fazem uma "opção por diluir a autoria em favor do diálogo" (BUCCI apud BRASIL et al., 2017, p. 160). Ainda sobre o grupo mineiro, Bucci pontua que, apesar de atuarem em projetos com a ideia de menosprezo autoral, prezam pela autoria acadêmica.

> *Sim, os arquitetos associados fazem ver com clareza que hoje, enquanto a prática nos escritórios tende a uma ação mais afeita ao grupo, caracterizada pela diluição da autoria, fora dele sobretudo na atividade acadêmica, a ideia do sujeito vinculado a elaboração do pensamento, dedicado à teoria, a produção de textos e teses* ***restabelece o papel de autor*** *(BUCCI apud BRASIL et al., 2017, p. 161, grifo nosso).*

Possivelmente as galerias do Museu de Arte Contemporânea Inhotim (Brumadinho, MG) sejam as expressões mais importantes da produção recente dos *arquitetos associados*. A vontade declarada pelo grupo de diluir a autoria através do trabalho coletivo não impede ou diminui

o reconhecimento de suas obras arquitetônicas, como pode ser lido no texto – que contém, em nosso entendimento, certa ironia – ainda de Angelo Bucci:

> *Já era fim da tarde, junto com os arquitetos associados caminhávamos por Inhotim em pleno feriado prolongado, o parque estava apinhado de gente. Então, vem em nossa direção um daqueles carrinhos elétricos. Era o extrovertido empresário Bernardo Paz quem o conduzia, levando pra lá e pra cá seus convidados de honra. Quando ele reconheceu o grupo de arquitetos freou imediatamente para saudá-los. Naquele momento, na qualidade de amigo do time, fui apresentado ao motorista. Ele logo me disse:* ***recusei projeto gratuito de Norman Foster para pagar pelos trabalhos desses arquitetos!*** *(BUCCI in BRASIL et al., 2017, p. 160, grifo nosso).*

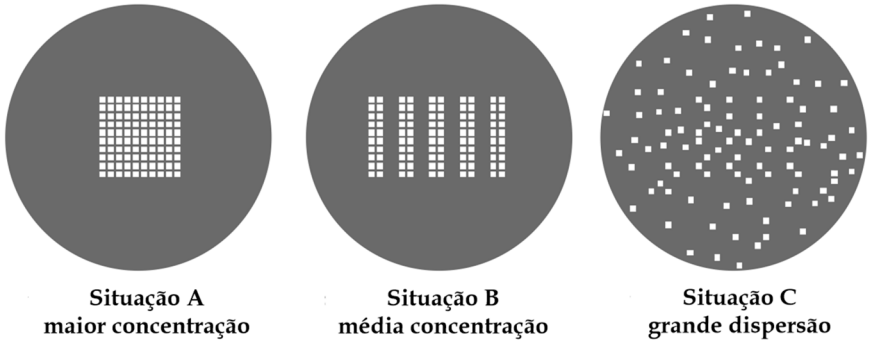
Com base nesta declaração irônica de Bucci, constatamos que, apesar da tentativa do grupo de dirimir a autoria, há uma recomposição das principais características dos projetos autorais, especialmente com relação ao reconhecimento de genialidade criativa e da supervalorização arquitetônica (nesse caso, teriam preferência em relação à *Norman Foster*). O grupo ficou tão famoso e referencial no contexto arquitetônico que o aspecto autoral continua presente, talvez menos pessoalizado, mas circunscrito aos cinco componentes do grupo. Esse fenômeno pode ser observado em outros grupos, assim como debatemos na seção 4.2.1 (p.: 123).

Coletivo de arquitetos e a Cultura da Autoria

Há uma contradição em relação às chamadas *concepções projetuais por coletivo de arquitetos*, pois, o que poderia significar a diluição da autoria, no sentido de seu desaparecimento, visto que o projeto é dividido por mais de um sujeito, se transfigura em uma simples *autoria coletiva* que continua a carregar algumas das características da *Cultura da Autoria*. Por exemplo, os coletivos adotam características específicas para o grupo, que podem ser pela linguagem, pela tipologia, pelos sentidos atribuídos aos espaços, enfim, por elementos que se tornam obras autorais. Não importa quem cria, como lembra Michel Foucault. O que importa é o efeito que este (ou estes) criadores causam sobre as demais pessoas por meio da *função-autor* (FOUCAULT, 2009, p. 264).

No início da tese comentamos que o reconhecimento das obras autorais arquiteturais costuma ser caracterizado pela seguinte frase: *esse prédio com certeza é do arquiteto fulano de tal, dada essa característica específica*. No caso do projeto coletivo a expressão, seria: *esse prédio com certeza é de tal grupo, dada essa característica específica*. A referida diluição autoral, nesse caso, tem um limite muito específico: aquele grupo de arquitetos, um escritório, por exemplo. Nesse sentido, a diluição não é completa e não promove o desaparecimento da *Cultura da Autoria*.

Figura 88. Representação de estágios de diluição



Produzido pelo pesquisador (06/2021)

Na imagem acima ilustramos essa noção a partir da própria metáfora da dissolução (figura 88). A autoria seria uma *forma nitidamente definida*, como um quadrado de pontos brancos, então: na situação (A) a concentração da *autoria individual* se mostra bastante nítida; na situação (B) a concentração da *autoria de uma equipe* se mostra ainda nítida, como fileiras de retângulos, mesmo que insinue maior dispersão; na situação (C) a concentração seria nenhuma, de modo que o formato geométrico desaparece, está diluída, bem como a autoria.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas das questões suscitadas ao longo da tese são atinentes ao cotidiano profissional dos arquitetos. Alguns dos assuntos parecem elementares, mas poucas vezes foram estudados metodicamente, de modo que se mantinham como simplórias impressões a respeito do nosso campo profissional. É possível que alguns dos nossos leitores tenham se identificado com uma ou outra situação. Isso é natural, pois ouvimos e analisamos uma parcela dos arquitetos da nossa cidade, de modo que aqui reverberamos as vozes de nossos colegas.

Ao final notamos que a nossa hipótese central se mostrou consistente, uma vez que a *Cultura de Autoria* se manifesta realmente como um problema para efetivação das colaborações nas projetações arquitetônicas. Os entrevistados do nosso campo revelaram inconscientemente essa situação, ao mesmo tempo que demonstram uma (paradoxal) retórica sobre uma vontade de promover a diluição autoral e uma ampliação dos processos colaborativos. Ou seja, a realidade prática profissional se mostra contraditória em relação ao discurso profissional.

Costuma-se dizer que a cidade de Belo Horizonte é tradicionalista, será isso se reflete no campo arquitetônico? Na data em que a nova capital mineira foi construída, bem como nas décadas posteriores, enquanto o Modernismo avançava carregando a ideia do progresso, viveu-se uma contradição entre o saudosismo da condição anterior e uma vontade de se fazer avançar. Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) comentava sobre esta tensão, dizia que os modernistas contestavam o provincianismo e o tradicionalismo da elite. Também falava sobre o ressentimento sentido por alguns atores que eram excluídos por essa elite, que ainda estava apegada às formas mais antigas de relações sociais (ANDRADE, 1987, p. 18). Brant (2012, p. 140) alerta que no campo arquitetônico da nossa cidade ainda há uma relação proximidade entre os arquitetos e a elite tradicionalista, também ressalta que esta proximidade remonta à fundação da nossa primeira Escola de Arquitetura.

Atualmente, conforme visto em nosso estudo, o mercado de projetos arquitetônicos de Belo Horizonte se encontra em meio a um paradoxo. Por um lado, há um grande desejo, revelado pelos próprios arquitetos, em promover a dita *dissolução autoral*, com um consequente incremento das colaborações arquitetônicas em seus trabalhos projetuais. Por outro lado, o nosso mercado se caracteriza pelas conservadoras práticas profissionais e projetuais que ainda reforçam um *modus-faciendi* hierarquizado e glamourizado. Esta contradição se evidencia pelo afastamento entre a retórica e a prática. Os arquitetos ainda não conseguem efetivar a ruptura inercial e acabam reproduzindo práticas que mantém e fomentam a *Cultura da Autoria*

conforme caracterizamos ao longo do trabalho. Mesmo aqueles atores que tentam exercícios projetuais colaborativos, especialmente os *coletivos arquitetônicos* existentes no mercado, não avançam em algo que representaria uma grande revolução em termos de *dissolução autoral*, pois essa *Cultura da Autoria* não se desfaz quando esses mesmos grupos se convertem em uma unidade autoral.

Por outro lado, parte da arquitetura pública belo-horizontina se revela um importante contraponto quanto à tradicional concentração do poder decisório e personalíssimo nas projetações. Os casos das arquiteturas no Campus da UFMG – tanto dos projetos originais da década de 1970, quanto das atuais revitalizações – e o método proposto para a *Nova Escola de Arquitetura da UFMG*, são exemplos que tendem ao radicalismo das práticas projetivas menos autorais, seja pela participação sistemática e institucionalizada dos usufruidores, seja por meio de um processo que faz um intenso intercruzamento das diversas ideias e contribuições dos arquitetos participantes até que um juízo subjetivo não possa mais ser destacado entre as demais ideias. Essas circunstâncias sugerem uma melhor definição de *dissolução autoral*.

Há um consenso entre os nossos entrevistados – também possivelmente entre quase todos os demais arquitetos: todos acreditam que as práticas colaborativas, em seus diversos formatos, tendem a resultar em objetos arquitetônicos mais qualificados do que os objetos projetados de forma mais intimista. Porém, também reconhecem unanimemente que há entraves internos no campo projetual da nossa cidade, notadamente entre os arquitetos mais experientes e os mais jovens. Também observam disputas entre os profissionais que pleiteiam nacos do mercado arquitetural: são as disputas dos portfólios autorais. Essa realidade mercadológica ocasiona dificuldades para a difusão e a consolidação de uma nova mentalidade a respeito de colaborações projetuais mais eficientes. Esse quadro oferece uma pista sobre a maior facilidade para que um radicalismo na projetação menos autoral se manifeste no setor público, que tem menores efeitos desse aspecto mercadológico.

O principal fator de disputas autorais e de impedimentos colaborativos decorre de interesses e de necessidades econômicas dentro de um mercado precarizado e caracterizado pela servidão a uma pequena elite endinheirada – ou de uma classe média que tenta imitar essa classe endinheirada. Nesse sentido, a autoria, exercida pelos chamados *mestres*, *artistas* ou *gênios*, acaba por provocar uma espécie de *reserva de mercado* que não deveria existir, sobretudo quando consideramos que o trabalho projetual arquitetônico poderia se voltar aos mercados menos elitizados, como ao provimento de habitações de interesse social. Assim, esse modelo de organização do mercado é contraproducente e fere o interesse dos arquitetos coletivamente.

Os fatores secundários, detectados em menor grau, mas que concorrem subliminarmente para a manutenção da *Cultura da Autoria*, dizem respeito às questões subjetivas, especialmente no atual contexto social, tão marcado pelo hiperindividualismo e pelo fenômeno da *uberização*. A necessidade de reconhecimento se submete a uma *vontade autoral* e ao entendimento da Arquitetura como uma expressão artística. Adicionalmente, não passa pela cabeça de quase ninguém questionar o atual conceito de *autor*, que foi forjado em um processo sócio-político-cultural secular de naturalização, ou de essencialização, como define Souza (2018b, p. 69). Nesse sentido, os arquitetos valorizam tanto a autoria, mesmo sem notar, que se colocam contra uma eventual desmonte do atual sistema jurídico de proteção aos autores. A partir disso, indagamos: como diluir a autoria se o aparato legal está inteiro montado para solidificar a autoria? Assim, a contradição se manifesta mais uma vez em nosso meio arquitetônico.

O mesmo aparato legal que protege uma história presente em um livro, que aparece de forma quase imediata a partir da mente de um escritor, faz a proteção de uma obra arquitetônica completa que se manifesta somente após a contribuição de um sem-número de colaboradores diretos e indiretos, projetistas e construtores, contratantes e usufruidores. Esta situação nos soa um tanto quanto incoerente, visto que o conceito essencial de autoria se liga à possibilidade de domínio total da obra. Coisa que até pode ocorrer com um escritor, mas dificilmente deve ocorrer com um arquiteto. Ao considerarmos a Arquitetura como algo realizado para a construção das habitações humanas, podemos remeter seu surgimento ainda na pré-história. A noção de arquiteto-autor, por sua vez, somente aparece no século XV e se consolida como uma categoria a ser protegida pela lei no século XVIII, de modo que um *autor* está presente na Arquitetura somente em um micro fração desta linha do tempo. Logo, a figura do *arquiteto-autor* é irrelevante para a Arquitetura enquanto concretização do habitar.

Roland Barthes (2004, p. 64) defende que as obras deixam de pertencer aos autores quando são entregues ao público, que podem fazer daquela obra o que melhor lhes convier. A mesma coisa ocorre quando uma arquitetura é entregue aos seus fruidores, e é assim que surge uma habitação, o local onde a vida humana ocorre. Para Bernard Rudofsky (apud BARATTO, 2016, n.p.), a "arquitetura não é uma questão de tecnologia e estética, mas pano de fundo para um modo de vida – e, com sorte, um modo de vida inteligente". A vida que transcorre nos ambientes construídos, inevitavelmente, provoca interferências nas obras arquitetônicas, uma vez que os espaços são constantemente ajustados conforme as conveniências dos indivíduos em seus diversos tempos – é o que chamamos de *devir arquitetônico*. Tais adequações, do nosso ponto de vista, são também colaborações arquitetônicas, o que definimos na tese como *colaborações extemporâneas*.

Quando os arquitetos se descolam da autoria, entendida como uma ação heterônoma[216], e anteveem as necessidades das personificações, no contexto das chamadas *arquiteturas abertas*, prestam um bom serviço à coletividade, à cidade e à natureza. As *arquiteturas abertas* tendem à facilitação das reformas e à diminuição dos resíduos decorrentes das construções civis. Esta abordagem se configura como a necessária prática de *proteção comunitária* ou *proteção mútua* conforme a noção de *ser-com* de Sloterdijk (apud GHIRALDELLI JR, 2017).

Michel Foucault (2009 [1969]) fez a incômoda pergunta: afinal, *o que é um autor?* Esta questão fundamental pode nos fazer refletir melhor sobre como lidamos com a projetação. O filósofo contribui para refletirmos sobre uma Arquitetura mais relevante para a coletividade, e menos submissa às carreiras profissionais, à medida que os espaços construídos podem ser menos focados em supostas expressões artísticas e subjetivadas ou, ainda, em interesses particulares.

Não faltam exemplos de tentativas e modelos de arquiteturas menos autorais, mas a prática hegemônica ainda se fixa em modelos individualistas de projetação. Um fator incômodo, que dificulta a radicalização e a mudança de hábitos dos indivíduos, é o caráter autômato do capitalismo, que força as práticas concorrenciais, associando-se à precarização dos empregos e à alta cobrança pelo desempenho na atual sociedade. Mas é preciso considerar que as práticas culturais que podem corroborar ou contrariar o movimento do capital depende das ações interpessoais. De modo que, se não houver resistências, o que vai predominar é o fluxo contínuo e poderoso do *status-quo* que, neste caso, é justamente a *Cultura da Autoria*. Um exemplo do que chamamos de *busca ativa pelo contrafluxo* é a projetação da Sede da ONU (1947) que foi bem-sucedida – apesar de todas as contradições e os conflitos autorais superados pela gestão e pela organização do trabalho em equipe, com a adoção de um claro objetivo comum.

Os defensores da autoria têm dificuldade em reconhecer que a criatividade arquitetônica não se realiza pelas ideias absolutamente inéditas – o que seria próprio dos deuses –, mas sim pela possibilidade de reunir um determinado conjunto de conhecimentos prévios e difusos, que se denomina como *General Intellect*, a fim de resolver os problemas arquitetônicos concretos e claramente definidos da forma mais apropriada possível e conforme as necessidades dos usufruidores. Estes conhecimentos arquitetônicos prévios devem ser testados e reformulados em exercícios de projetos, tantas vezes quanto necessário, até que a melhor solução para aquele caso específico seja tomada a partir das críticas colaborativas. É um jogo de tentativas sucessivas, algo semelhante ao que Karl Popper pensa para desenvolver o conhecimento.

[216] A expressão se relaciona com as imposições dos desígnios dos arquitetos sobre os fruidores (GRUPO-MOM, 2016, p. 338).

Interessante notar o que o júri do *Pritzker* ressaltou sobre o ganhador de 2022, Diébédo Francis Kéré (1965~), em relação à sua abordagem relativa à *objetivo comum* e da sua *prática comunitária*, coisa que entendemos ser o mesmo que uma *colaboração necessária*, de forma que o júri reconhece no arquiteto que sua

> ***arquitetura não é sobre o objeto, mas o objetivo; não o produto, mas o processo***. *Todo o corpo de trabalho [dele] nos mostra o poder da materialidade enraizada no lugar.* ***Seus edifícios, para (e com) as comunidades, são diretamente dessas comunidades*** *– em sua construção, seus materiais, seus programas e seus personagens únicos. (PROJETO, 2022, n.p., grifo nosso)*

Aqui vale notar uma aparente contradição na fala do júri, quando dizem: "não é sobre o objeto" e "poder da materialidade enraizada no lugar"; ora, o *objeto* poderia ser entendido exatamente como aquilo que tem a *materialidade*, mas o que se quer dizer é sobre o *objeto* enquanto *design* ou *mercadoria*, conforme parte da nossa discussão ao longo da tese.

Para que um projeto arquitetônico colaborativo ocorra, não basta que haja participantes ou que se trabalhe em equipe. Este é um fator necessário, mas não suficiente. O que concluímos é que uma coordenação ativa, fruto de um trabalho metódico e crítico, que estabelece um claro objetivo comum para os actantes, é a questão fulcral para a real projetação colaborativa. É necessário usar conscientemente o conhecimento difuso e tirar o melhor proveito dele. O antídoto aos entreves colaborativos provocados pela *Cultura da Autoria* está na ação coordenada que mantém um sentido de coletividade e de objetivo que interesse à maioria.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionáro de Filosofia**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AEAA. **Responsabilidade Civil e Criminal**. 2022. Disponível em: bit.ly/3BAYAUe. Acesso em: 18 fev. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. Identidade sem pessoa. *Em*: **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

AKŠAMIJA, Ajla. **Research methods for the architectural profession**. Nova Iorque: Routledge, 2021.

ANDRADE, Carlos Drumond De. A entrevista do poeta consta na tese de CURY, Maria Zilda Ferreira. *Em*: **O Diário de Minas (1920-1925): um caminho do modernismo em Belo Horizonte**. São Paulo: Tese - USP, 1987.

ANTHONY, Giddens; SUTTON, Philip W. **Conceitos essenciais da sociologia**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

ARAGÃO, Gaby De. **Desenho de arquiteto II: croquis, estudos e anotações**. Belo Horizonte: AP Cultural, 2007.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2015.

ARCHIPRESS & ASSOCIÉS. Diébédo Francis Kéré, Pritzker Prize 2022. **Archipress & Associés**, Paris [França], 2022. Disponível em: bit.ly/37sE2lA. Acesso em: 17 mar. 2022.

ARCHITECTUUL. **BBPR**. 2022. Disponível em: bit.ly/3HTAmWH. Acesso em: 8 mar. 2022.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

AVRITZER, Leonardo. Instituições participativas e desenho institucional. **Revista Opinião Pública**, Campinas, v. 14, p. 43–64, 2008. Disponível em: bit.ly/3us78sH. Acesso em: 14 abr. 2020.

BARATTO, Romullo. 121 Definições de Arquitetura. **ArchDaily**, Web, 2016. Disponível em: bit.ly/3A3CmYE. Acesso em: 28 set. 2021.

BARONE, Ana Cláudia Castilho; DOBRY, Sylvia Adriana. Arquitetura participativa na visão de Giancarlo De Carlo. **Revista PPGAU FAU-USP**, São Paulo, p. 18–31, 2004. Disponível em: bit.ly/3AbsRq1. Acesso em: 20 abr. 2021.

BARROS, Lillian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac, 2011.

BARTHES, Roland. A morte do autor [1960]. *Em*: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57–64.

BEINGOLEA, José. Crise da arquitetura e/ou arquitetura da crise. **Revista Projeto**, São Paulo, 2021. Disponível em: bit.ly/3IekRcO. Acesso em: 24 fev. 2022.

BENEVOLO, Leonardo. **A arquitetura no novo milênio**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

BENEVOLO, Leonardo. **A história da cidade**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica [1955]**. Web: Disciplinas da USP [livre on-line], 1955. Disponível em: bit.ly/3A06aVM. Acesso em: 11 abr. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Teses sobre o conceito da História [1940]**. Web: Disciplinas da USP [livre on-line], 1987. Disponível em: bit.ly/3kTOvux. Acesso em: 7 mar. 2021.

BERNIS, Frederico Mourão. **O arquiteto despachante**. 2008. Dissertação - Escola de Arquitetura da UFMG, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: bit.ly/3miRTPj. Acesso em: 18 jun. 2021.

BESSELAAR, José Van Den. Heródoto, pai da História. **Revista de História**, São Paulo, v. 24, n. 49, p. 3–26, 1962. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.1962.121556. Disponível em: bit.ly/3FmyC8n. Acesso em: 10 mai. 2020.

BIERMANN, Veronica et al. **Teoria da Arquitectura: Do Renascimento aos nossos dias**. Colônia(?): Taschen, 2015.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. *Em*: **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 308–345. Disponível em: bit.ly/3sEtCpS. Acesso em: 24 jun. 2021.

BOSI, Alfredo. **Cultura ou culturas brasileiras? [palestra]**. São Paulo: Escola da Cidade [Canal do Youtube], 2015. Disponível em: bit.ly/3uSBjvB; 1 vídeo (83 min). Acesso em: 16 fev. 2022.

BOSKER, Bianca. **Original copies architectural mimicry in contemporary China**. Honolulu: University of Hawaii Press [arquivo Kindle], 2013.

BOTTURA, Ana Clara de Lira. O lugar do conflito e da naturalização da pobreza. **Revista do PPGAU da FAUUSP**, São Paulo, v. 25, p. 102–117, 2018. Disponível em: bit.ly/3B6q2rG. Acesso em: 4 jun. 2021.

BOYLE, Bernard Michael. Architectural practice in America, 1865-1965 - ideal and reality [KOSTOF, Spiro]. *Em*: **The architect: chapters in the history of the profession**. Berkeley: University of California Press, 2000.

BRANDÃO, Carlos Antônio leite. **Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

BRANDÃO, Carlos Antônio leite. A república da arquitetura. **Revista USP**, São Paulo, p. 08–21, 2003. Disponível em: bit.ly/3uzOsYl. Acesso em: 11 abr. 2020.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A invenção do campo disciplinar da Arquitetura: contribuições e contraposições renascentistas. **Morus - utopia e renascimento**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 65–83, 2005. Disponível em: bit.ly/3iNJnqL. Acesso em: 3 abr. 2021.

BRANDÃO, Otávio Curtiss Silviano. **A relação entre processo criativo e sistemas construtivos em arquietura: um estudo de caso**. 2002. Dissertação - Escola de Arquitetura da UFMG, Belo Horizonte, 2002. Disponível em: bit.ly/2WClk69. Acesso em: 23 mar. 2021.

BRANDÃO, Otávio Curtiss Silviano. **Sobre fazer projetos e aprender a fazer projetos**. 2008. Tese - FAU-USP, São Paulo, 2008. Disponível em: bit.ly/3A78Alx. Acesso em: 4 mar. 2021.

BRANT, Juliano Nemer Caldeira. **A construção social do campo da arquitetura moderna em Belo Horizonte**. 2012. Dissertação - Escola de Arquitetura da UFMG, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: bit.ly/3zRrlcI. Acesso em: 30 set. 2021.

BRASIL. **Lei Nº 5988/1978, Regula os direitos autorais e dá outras providências**. Brasília, DF: Palácio do Planalto, 1973. Disponível em: bit.ly/3A1yzuB. Acesso em: 3 out. 2021.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil [1988]**. Brasília, DF: Senado da República, 1988. Disponível em: bit.ly/3uzw3ed. Acesso em: 3 out. 2021.

BRASIL. **Lei Nº 9.610, Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências**. Brasília, DF.

BRASIL. **LEI Nº 12.378 - Regulamenta o exercício da Arquitetura e Urbanismo [...]**. Brasília, DF: CAU-BR, 2010. Disponível em: bit.ly/3sQIuBR. Acesso em: 17 fev. 2022.

BRASIL, Alexandre; PRADO, André Luiz; SANTA CECÍLIA, Bruno; MACIEL, Carlos Alberto Batista; LARA, Fernando Luiz; ZASNICOFF, Paula. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Miguilim, 2017.

CALIL, Ricardo. Admirável mundo novo. **Revista FAAP [Fundação Armando Alvares Penteado]**, São Paulo, v. 209, 2016. Disponível em: bit.ly/3l7zjug. Acesso em: 3 jan. 2021.

CAMBRIDGE. Architectural visions of the UN. **Project on International and United Nations History**, Web, 2009. Disponível em: bit.ly/39ZVM5U. Acesso em: 17 fev. 2021.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naif [arquivo Kindle], 2011.

CARSALADE, Flavio de Lemos. **O ensino de projeto de arquitetura: uma visão construtivista**. 1997. Dissertação - Escola de Arquitetura da UFMG, Belo Horizonte, 1997. Disponível em: bit.ly/3otzP7L. Acesso em: 24 abr. 2021.

CAU. **Código de Ética e Disciplina do CAU-BR [Resolução 52]**. Brasília, DF: CAU-BR, 2013. Disponível em: bit.ly/2Yb4k7l. Acesso em: 3 out. 2021.

CAU. **Censo dos arquitetos e urbanistas do Brasil**. Brasília, DF: CAU-BR, 2015. Disponível em: bit.ly/2ZJDeVA. Acesso em: 20 set. 2021.

CBIC. **Fundamentos BIM - Volume I**. Brasília, DF: Câmara Brasileira da Indústria e Construção, 2016. Disponível em: cbic.org.br. Acesso em: 19 abr. 2021.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor: revisão de uma genealogia**. São Carlos: Edufscar, 2014.

CHAUÍ, Marilena. Sobre as classes sociais: uma nova classe trabalhadora brasileira. **Poverty in focus [revista do Centro Internacional de Políticas para o Crescimento Inclusivo]**, Brasília, DF, v. 26, 2013. Disponível em: bit.ly/3FcltP9. Acesso em: 3 out. 2021.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2019.

CLUZET, Marcel. **Maestros del espacio: Amancio Williams**. Argentina: Canal Encuentro [Canal do Youtube], 2018. Disponível em: bit.ly/2ZUYYOv; 1 vídeo (28 min). Acesso em: 18 abr. 2021.

COHEN, Jean-Louis. **Le Corbusier**. Lisboa: Taschen, 2010.

CONFEA. **Anotação de Responsabilidade Técnica – ART**. [s.d.]. Disponível em: bit.ly/3uRKWL0. Acesso em: 17 fev. 2022.

CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CORRÊA, Adriano Mattos et al. A universidade e a cidade: que escola de arquitetura, urbanismo e design queremos? **Portal Vitruvius**, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: bit.ly/3Fp3Agf. Acesso em: 15 mai. 2021.

CURUTCHET, Pedro Domingo. Le Corbusier em La Plata – entrevista com o Dr. Curutchet [entrevista concedida a Daniel Casoy]. **Revista Projeto**, São Paulo, v. 102, 1987. Disponível em: bit.ly/3B1aXsh. Acesso em: 6 fev. 2022.

DATAFOLHA. **Diagnóstico sobre arquitetura e urbanismo no Brasil**. Brasília, DF: CAU-BR, 2015. Disponível em: bit.ly/3l4MV9i. Acesso em: 21 mai. 2021.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEJTIAR, Fabian. 10 fatos desconhecidos da relação entre Le Corbusier e Amancio Williams. **ArchDaily**, Web, 2016. Disponível em: bit.ly/3A60WYL. Acesso em: 18 mai. 2021.

DOMINGUES, Patrícia Selada Lameiro. **Autoria e arquitetura: autonomia disciplinar e o arquiteto hoje**. 2012. Dissertação - Universidade de Coimbra, Coimbra (Portugal), 2012. Disponível em: bit.ly/3DbJ3JN. Acesso em: 3 abr. 2021.

DOMÍNGUEZ, Iñigo. Ódio entre arquitetos acabou inventando o Barroco. **Revista El País**, Web, 2018. Disponível em: bit.ly/3D57xVh. Acesso em: 25 abr. 2021.

DÖRRER, Kiyo. A verdadeira história das cidades fantasmas da China. **Deutsche Welle**, Web, 2016. Disponível em: glo.bo/3A4E3VG. Acesso em: 10 set. 2020.

DOWBOR, Ladislau. **O capitalismo se desloca: novas arquiteturas sociais**. São Paulo: Editora do Sesc, 2020.

DPFP-UFMG. **Proposta de intervenção espacial no ICB**. Belo Horizonte: CIT/UFMG - Centro de Informações Técnicas, 2009.

DPFP-UFMG. **Plano diretor - ICB**. Belo Horizonte: CIT/UFMG - Centro de Informações Técnicas, 2010.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Lacan e a democracia**. São Paulo: Boitempo [arquivo Kindle], 2022.

ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

ENERGYBROKER. EnergyBroker [site comercial]. **Por que adquirir [um seguro]?**, Web, 2022. Disponível em: bit.ly/3p18x8m. Acesso em: 18 fev. 2022.

FABRIS, Bruna Rafaella; TRZCINSKI, Clarete. A assistência técnica pública na habitação de interesse social: um direito possível? *Em*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE DESENVOLVIMENTO REGIONAL, 9. 2019, Santa Cruz do Sul. **Anais** [...]. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2019. p. 1–22. Disponível em: bit.ly/3orI3xh. Acesso em: 27 mai. 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERRO, Sérgio. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

FERRO, Sérgio. **Aula de Sérgio Ferro: arquitetura e trabalho livre [palestra]**. Florianópolis: UFSC [Canal do Youtube], 2010. Disponível em: bit.ly/3Jwephr; 4 videos (15min cada). Acesso em: 10 mar. 2021.

FIORI, Pedro. **Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma**. 2010a. Tese - FAU-USP, São Paulo, 2010. Disponível em: bit.ly/3B94vhZ. Acesso em: 10 abr. 2021.

FIORI, Pedro. Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea. **Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 8, p. 85–108, 2010. b. Disponível em: bit.ly/2WCnvGJ. Acesso em: 12 abr. 2021.

FLÔRES, Leandro Vanderlei Nascimento. **Direito autoral na engenharia e arquitetura**. São Paulo: Editora Pillares, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumaré, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso [1970]**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? [1969]. *Em*: **Ditos e escritos III - estética: literarura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitéria, 2009.

FRANCO, José Tomás. Arquitetura sem arquitetos? Algoritmo propõe plantas internas automaticamente. **ArchDaily**, Web, 2019. Disponível em: bit.ly/3B6cQTG. Acesso em: 19 abr. 2021.

FUÃO, Fernando. Contruir, habitar, Pensar: uma releitura de «construir, habitar, pensar» de Martin Heidegger. **Revista Estética e Simiótica**, Brasília, DF, v. 6, p. 1–30, 2016. Disponível em: bit.ly/3uP0gGl. Acesso em: 22 set. 2021.

FUENTES, Maribel Aliaga. Lina Bo Bardi: concreta poesia. **Portal Vitruvius**, São Paulo, v. 040.04, 2003. Disponível em: bit.ly/3ouS3Wo. Acesso em: 18 ago. 2021.

G1. **Bisneto de Oscar Niemeyer diz que pretende acionar Justiça para que obra de Os Gêmeos seja apagada da fachada do MON**. 2021. Disponível em: glo.bo/3kPUy2O. Acesso em: 18 nov. 2021.

GEORGE, R. Varkki. A procedural explanation for contemporary urban design. **Journal of Urban Design**, Web, n. 2, p. 143–161, 2007. DOI: doi.org/10.1080/13574809708724401. Disponível em: bit.ly/3mgkapE. Acesso em: 3 out. 2021.

GHIRALDELLI JR, Paulo. **As aventura da filosofia: de Parmênides a Nietzsche**. Baurueri (SP): Manole, 2010.

GHIRALDELLI JR, Paulo. **Para ler Sloterdijk**. Rio de Janeiro: Via Verita, 2017.

GHIRALDELLI JR, Paulo. **10 lições sobre Sloterdijk**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2018.

GHIRALDELLI JR, Paulo. **Não temos que pagar por vacina alguma**. 2021. Disponível em: bit.ly/3D7PNsb. Acesso em: 17 abr. 2021.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Art and illusion a study in the psychology of pictoria representation**. 2. ed. Londres: Phaidon press, 1984.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GORELIK, Adrián. **Das vanguardas à Brasília - cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GORZ, André. **O imaterial: conhecimento, valor e capital**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREFFE, Xavier. **Arte e mercado**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

GRUPO-MOM. **Arquitetura como exercício crítico - compêndio**. Belo Horizonte: EA-UFMG, 2016. Disponível em: bit.ly/3Fa9bqB.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade da transparência**. São Paulo: Editora Vozes, 2017. a.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade do cansaço**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017. b.

HAN, Byung-Chul. **Shanzhai: el arte de la falsificación y la deconstrucción en China**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2019. a.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019. b.

HAN, Byung-Chul. **Ausencia: acerca de la cultura y la filosofía del lejano oriente**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2021.

HARGROVE, Robert. **Colaboração criativa: a interação de talento e diversidade para obter resultados positivos**. São Paulo: Cultrix, 1998.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HARVEY, David. **O neoliberalismo: história e implicações**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HARVEY, David. **A loucura da razão econômica: Marx e o capital no século XX**. São Paulo: Boitempo [arquivo Kindle], 2018.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar e pensar [1954]. *Em*: **Ensaios e conferências**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2001.

HERTZBERGER, Herman. **Lições de arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HIRSCHBERG, Urs (org. Maia Engeli). Phase(x). *Em*: **Bits and spaces: architecture and computing for physical, virtual, hybrid realms**. Basel: Birkhäuser, 2001.

HOBSBAWM, Eric John Ernest. **A era do capital 1848-1875**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HOLANDA, Marina De. Clássicos da Arquitetura: Casa Curutchet - Le Corbusier. **ArchDaily**, Web, 2012. Disponível em: bit.ly/3a26ZTB. Acesso em: 18 abr. 2021.

HOME, Stewart. **Assalto à Cultura: utopia subversão e guerrilha na (anti) arte do século XX**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HYATT, Allison. AD Classics: Torre Velasca / BBPR. **ArchDaily2**, Web, 2011. Disponível em: bit.ly/3KqpJwf. Acesso em: 8 mar. 2022.

INHOTIM. **Samson (1985) - Arts & Culture Google**. 2021. Disponível em: bit.ly/3Fb2t3s. Acesso em: 6 mai. 2021.

JOHNSTON, Daniel Merro. **El autor y el intérprete: Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet**. 2009. Tese - Universidad Politecnica de Madrid, Madrid (Espanha), 2009. Disponível em: bit.ly/3uzQHuJ. Acesso em: 18 abr. 2021.

KAPP, Silke. Moradia e contradição do projeto moderno. **Interpretar Arquitetura**, *[S. l.]*, v. 6, n. N.8, p. 123–138, 2005. Disponível em: bit.ly/3mjNPhQ. Acesso em: 21 abr. 2021.

KAPP, Silke. **Teoria crítica da Arquitetura**. Belo Horizonte: EA-UFMG (NPGAU) - versão para discussão na disicplina, 2020.

KLEON, Austin. **Roube como um artista**. [s.l.] : Rocco Digital [arquivo Kindle], 2012.

KOOLHAAS, Rem. Entrevista com Rem Koolhaas: há muito pouco a repensar sobre o que as cidades podem ser. **Fast Company**, Web, 2015. Disponível em: bit.ly/3uzTpQT. Acesso em: 28 set. 2021.

KROLL, Andrew. AD Classics: UN / Wallace K. Harrison. **ArchDaily**, Web, 2011. Disponível em: bit.ly/3A6t9OY. Acesso em: 16 fev. 2021.

KRUFT, Hanno-Walter. **História da teoria da Arquitetura**. São Paulo: Editora USP, 2016.

LAHIRE, Bernard. Os limites do conceito de campo. *Em*: **Dossiê Pierre Bourdieu**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

LAMOUNIER, Rosamônica da Fonseca. **Da autoconstrução à arquitetura aberta: o open building no Brasil**. 2017. Tese - Escola de Arquitetura da UFMG, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: bit.ly/2ZSBOIC. Acesso em: 13 mar. 2021.

LATOUR, Bruno. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). **Cadernos de campo**, São Paulo, p. 339–352, 2006. Disponível em: bit.ly/3uzT9kT. Acesso em: 6 mai. 2021.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria ator rede**. Salvador: Edufba, 2012.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

LAWSON, BRYAN. **Como arquitetos e designers pensam**. São Paulo: Oficina dos textos, 2011.

LEÃO, Sílvia Lopes Carneiro. A modernidade figurativa da Casa Curutchet. **Docomomo (7º seminário)**, Porto Alegre, p. 2–22, 2007. Disponível em: bit.ly/3A85he3. Acesso em: 18 abr. 2021.

LILIA SCHWARCZ, Heloisa Maria Murgel Starling. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. Narciso ou a estratégia do vazio. *Em*: **A era do vazio - ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

LÖWY, MICHAEL. A filosofia da História de Walter Benjamin. **Revista de teoria da História**, São Paulo, p. 199–206, 2002. DOI: 10.5216/rth.v1i1.28446. Disponível em: bit.ly/3kTLZED. Acesso em: 7 mar. 2021.

MACIEL, Carlos Alberto Batista. O sistema básico da UFMG e seus precedentes: infraestrutura, crescimento, superação da função e construção da paisagem. **Docomomo (9º seminário)**, Brasília, DF, 2011. Disponível em: bit.ly/3A667YJ. Acesso em: 27 abr. 2021.

MACIEL, Carlos Alberto Batista. **Processo colaborativo para o projeto da nova Escola de Arquitetura, Urbanismo e Design**. Ver ANEXO-A da presente tese. Belo Horizonte: Documento apresentado à Congregação da EA-UFMG, 2013.

MACIEL, Carlos Alberto Batista. **Arquitetos Associados: inspirações e projetos**. São Paulo: Escola da Cidade [Canal do Youtube], 2014. Disponível em: bit.ly/3mljorp; 1 vídeo (53min). Acesso em: 5 mai. 2021.

MACIEL, Carlos Alberto Batista. **Arquitetura como infraestrutura**. 2015. Tese - Escola de Arquitetura da UFMG, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: bit.ly/3FeKGIv. Acesso em: 27 mar. 2021.

MACIEL, Carlos Alberto Batista; MALARD, Maria Lúcia. **Territórios da universidade: permanências e transformações**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MACIEL, Carlos Alberto Batista; SANTA CECÍLIA, Bruno. Arquitetura open source: metodologia de processo colaborativo para disciplinas de projeto. **Projetar 2015**, Natal (RN), v. 7, p. 1–13, 2015. Disponível em: bit.ly/3FcTaQC. Acesso em: 15 mai. 2021.

MACIEL, Fabiano Piraino. **Oscar Niemeyer: a vida é um sopro**. Brasil: Santa Clara Comunicação, 2005. Disponível em: bit.ly/3oqSoti; 1 vídeo (89min). Acesso em: 3 out. 2021.

MALARD, Maria Lúcia. **Depoimento conceidido à Edgardo Moreira Neto**. Belo Horizonte: Depoimento ao pesquisador, 2021.

MARX, Karl. **Grundrisse : manuscritos econômicos de 1857-1858 : esboços da crítica da economia política**. São Paulo: Boitempo; Ed. UFRJ, 2011. Disponível em: bit.ly/3uDxxpB.

MASINI, Daniele Forlani. **Sob a ótica do projeto: o arquiteto Eduardo Mendes Guimarães Júnior e a Reitoria da UFMG**. 2015. Dissertação - Universidade Federal de Uberlândia, *[S. l.]*, 2015. Disponível em: bit.ly/3Aabfee. Acesso em: 7 mai. 2021.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora USP, 1972.

MDR, Ministério do Desenvolvimento Regional. **Dados revisados do déficit habitacional e inadequação de moradias nortearão políticas públicas**. 2021. Disponível em: bit.ly/3A0xVO8. Estudo da Fundação João Pinheiro e MDR. Acesso em: 19 set. 2021.

MILARÉ, Luiz Felipe Lopes. **O processo de industrialização chinesa: uma visão sistêmica**. 2011. UFSCAR, Sorocaba, 2011. Disponível em: bit.ly/3l26eQK. Acesso em: 15 abr. 2021.

MIZANZUK, Ivan; PORTUGA, Daniel B.; BECCARI, Marcos. **Existe design? indgações filosóficas em três vozes**. Teresópolis, RJ: Editora 2AB, 2013.

MONEO, Rafael. The solitude of buildings [A solidão dos edifícios]. **Kenzo Tange Palestra, Harvard Graduate School of Design**, *[S. l.]*, 1985. Disponível em: bit.ly/3utFdJd. Acesso em: 30 set. 2021.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e Política**. São Paulo: Gustavo Gili [arquivo Kindle], 2011.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e Crítica**. 2. ed. Barcelona [Espanha]: Gustavo Gili, 2013.

MONTANER, Josep Maria. **A condição contemporânea da Arquitetura**. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

MORIN, Edgard. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORRISSEY, Jake. **The Genius in the Design: Bernini, Borromini, and the rivalry that transformed Rome**. [s.l.] : Harper Perennial [arquivo Kindle], 2006.

NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura**. 4. ed. Rio de Janeiro.

NUNES, Ruy Afonso da Costa. As artes liberais na Idade Média. **Revista de História**, São Paulo, 1975. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.1975.132722. Disponível em: bit.ly/2YgBhzQ. Acesso em: 11 mar. 2021.

OLIVEIRA, Carlos Eduardo Rebuá. A crítica mafaldiana à sociedade burguesa numa leitura marxista: HQs contra-hegemonia na aula de história. **Tempos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 14, p. 134–153, 2010. Disponível em: bit.ly/2Yc7xDQ. Acesso em: 10 abr. 2021.

OLIVEIRA, Cléo Alves Pinto; PERPETUO, Maini de Oliveira. O ensino de projeto na primeira Escola de Arquitetura do Brasil. **Projetar 2005**, Rio de Janeiro, v. 2º, p. 1–10, 2005. Disponível em: bit.ly/3l4skC0. Acesso em: 15 mai. 2021.

ONU. **Carta das Nações Unidas**. 1945. Disponível em: bit.ly/3DdNwfn. Acesso em: 15 fev. 2021.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. 1948. Disponível em: bit.ly/3l3Wt4l. Acesso em: 13 mar. 2021.

ONU. **Oficina para a paz a construção da sede da ONU**. 2005. Disponível em: bit.ly/3Be4rhi; 1 vídeo (54min). Acesso em: 17 fev. 2021.

ONU. **Headquarters: A Workshop for Peace [Exposição]**. 2020. Disponível em: bit.ly/3itvptO. Acesso em: 20 fev. 2021.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

PIMENTA, Eduardo Salles. **Direitos Autorais: propriedade intelectual**. Web: Escola Paulista de Magistratura [Canal do Youtube], 2012. Disponível em: bit.ly/3iwb5bb; 1 vídeo (37min). Acesso em: 20 fev. 2020.

PODESTÁ, Sylvio E. De. **Por que publicar? Como publicar? Quem publicar?** 2008. Disponível em: bit.ly/3aihVws. Acesso em: 12 fev. 2022.

PONTES, Ana Paula Gonçalves. **Diálogos silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica**. 2005. Tese - PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: bit.ly/3a1LmCL. Acesso em: 8 abr. 2021.

PONTES NETO, Hüdebrando. O direito autoral e o arquiteto. **Revistas USP**, São Paulo, p. 165–176, 1982. Disponível em: bit.ly/3D7MtNJ. Acesso em: 3 abr. 2021.

PROJETO. Restaurada a única obra de Corbusier na América Latina. **Revista Projeto**, São Paulo, 2015. Disponível em: bit.ly/3JccHSv. Acesso em: 6 fev. 2022.

PROJETO. Diébédo Francis Kéré recebe Prêmio Pritzker de Arquitetura 2022. **Revista Projeto**, São Paulo, n. Especiais, 2022. Disponível em: bit.ly/3idqcWi. Acesso em: 17 mar. 2022.

PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**. Campinas: Editora Pontes, 1998.

RAMOS, Fernando Guillermo Vázquez. Desenho e arquitetura em Leon Battista Alberti e Giorgio Vasari. *Em*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7. 2011, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: UNICAMP, 2011. p. 535–544. Disponível em: bit.ly/3B6F00N. Acesso em: 11 mar. 2021.

RIBEIRO, Luis Roberto de Camargo. **A aprendizagem baseada em problemas**. 2005. Tese - UFSC, São Carlos, 2005. Disponível em: bit.ly/2ZO4Jxj. Acesso em: 21 abr. 2021.

ROCHA, Lorenzo. **Arquitectura crítica: proyectos con espíritu inconformista**. Madrid [Espanha]: Turner, 2018.

ROGERS, Richard. Entrevista com Richard Rogers: a rua é onde a sociedade entra em si. **The Guardian**, Web, 2013. Disponível em: bit.ly/3a0tQij. Acesso em: 28 set. 2021.

RÜDIGER, Francisco. **Literatura de autoajuda e individualismo: contribuição ao estudo de uma categoria da cultura de massas**. 2. ed. Porto Alegre: Gattopardo, 2010.

RUSCHEL, Regina Coli; BIZELLO, Sergio Adriano. Avaliação de sistemas CAD livres. *Em*: **O processo de projeto em arquitetura da toeria a tecnologia**. São Paulo: Oficina dos textos, 2011.

SALLES, Daniel. Arquitetura autoral. **Jornal Valor Econômico**, São Paulo, 2020. Disponível em: glo.bo/3A7AUV4. Acesso em: 6 mai. 2021.

SANTA CECÍLIA, Bruno. **Dos excessos de arquitetura ao desaparecimento dos edifícios**. 2016. Tese - Escola de Arquitetura da UFMG, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: bit.ly/3D85X54. Acesso em: 10 mar. 2021.

SANTOS, Eduardo Mascarenhas; TRAMONTANO, Marcelo; CRISTINA, Tereza; ARAUJO, Malveira D. E.; FILHO, Cabral. Ateliês colaborativos de projeto low-tech à distância. **Nomadsusp**, São Paulo, 2006. Disponível em: bit.ly/2WCn5Ah.

SCHMITT, Gerhard. Creative Collaboration. *Em*: **Bits and spaces: architecture and computing for physical, virtual, hybrid realms (org. Maia Engeli)**. Basel: Birkhäuser, 2001. p. 37–40.

SCHÖN, Donald. **Educando o profissional reflexivo : um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

SCHUMACHER, Patrik. **Parametricism and the Autopoiesis of Architecture**. 2011. Disponível em: bit.ly/3FalOlv. Acesso em: 24 fev. 2019.

SERAPIÃO, Fernando. Casa de Le Corbusier. **Revista Projeto**, São Paulo, 2004. Disponível em: bit.ly/3HAe1Ot. Acesso em: 6 fev. 2022.

SHIMBO, Lúcia Zanin. **Habitação social de mercado**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

SILVA, Bruna de Abreu e. **Proprietário pode alterar projeto de imóvel sem autorização do arquiteto?** 2019. Disponível em: bit.ly/3ovG23c. Acesso em: 14 mar. 2021.

SILVA, Tiago Amaral Da; PRADO, André Luiz. Arquiteturas apropriáveis: um panorama de alternativas metodológicas contra a soberania do arquiteto na produção do espaço. **Revista Pixo**, Pelotas, RS, v. 2, p. 77–89, 2018. Disponível em: bit.ly/3uJHbFq. Acesso em: 6 mai. 2021.

SLOTERDIJK, Peter. Vienen tiempos duros para quienes viven la vida moderna [entrevista concedida]. **El País**, Web, 2022. Disponível em: bit.ly/3qaMAnX. Acesso em: 16 mar. 2022.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SOUZA, Jessé. **A tolice da inteligência brasileira**. Rio de Janeiro: Leya, 2018. a.

SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira**. 3. ed. São Paulo: Contracorrente, 2018. b.

STEINITZ, Carl. **Um framework para o geodesign: aterando a geografia através do design**. Redlands: Esri Press, 2012.

STOTT, Rory. Patrik Schumacher: A denúncia dos ícones e estrelas da arquitetura é superficial e ignorante. **ArchDaily**, Web, 2015. Disponível em: bit.ly/3osIMhw. Acesso em: 27 mar. 2021.

STOTT, Rory. As cópias mais estranhas da arquitetura chinesa. **ArchDaily**, Web, 2017. Disponível em: bit.ly/3B6lGkk. Acesso em: 17 set. 2017.

SUDJIC, Deyan. **A Linguagem das Coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

SUSSKIND, Richard; SUSSKIND, Daniel. **The Future of the Professions: How Technology Will Transform the Work of Human Experts**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

THE ECONOMIST. Will a robot really take your job? **The Economist [on-line]**, Web, 2019. Disponível em: econ.st/3FeT3DV. Acesso em: 3 out. 2021.

TST. **Direito Garantido: Profissões regulamentadas x reconhecidas**. 2018. Disponível em: bit.ly/36fiEQd. Acesso em: 17 fev. 2022.

UFMG. **O território universitário: proposta de um modelo para sistma ambiental (Livro Preto)**. Belo Horizonte: UFMG, 1970. Disponível em: bit.ly/2Ygh3FJ. Acesso em: 3 out. 2021.

UFMG. **Proposta para um sistema ambiental (Livro Amarelo)**. Belo Horizonte: UFMG, 1976.

UFMG. **Relatório do levantamento de dados e elaboração do programa de necessidades para transferência FAD para o Câmpus Pampulha**. Belo Horizonte: PROPLAN-UFMG, 2009. a.

UFMG. **Resolução 08/2009 - Uso e Ocupação do Solo do Campus Pampulha**. Belo Horizonte: Conselho Universitário, 2009. b. Disponível em: bit.ly/3axwHiT. Acesso em: 8 nov. 2021.

USINA. **Usina: entre o projeto e o canteiro**. São Paulo: Edições Aurora, 2015. Disponível em: bit.ly/35HmlhD. Acesso em: 7 mar. 2022.

USINA. **Usina [website]**. 2022. Disponível em: bit.ly/3KHnSDx. Acesso em: 9 mar. 2022.

VALENCIA, Nicolás. Will Automation Affect Architects? **ArchDaily**, Web, 2018. Disponível em: bit.ly/2ZXJVnn. Acesso em: 12 mai. 2012.

VASSÃO, Caio Adorno. **Metadesign - ferramentas, estratégias e ética para a complexidade**. São Paulo: Blucher, 2010.

VIDLER, ANTHONY. No amount of careful philology will ever fully explain Boulleé's extraordinary dream or evocative influence. **The Architectural Review**, Web, 2016. Disponível em: bit.ly/3l6JWNL. Acesso em: 8 abr. 2021.

WAISBERG, Paulo. **Autoria e Colaboração Criativa no Projeto Arquitetônico**. 2007. Dissertação - Escola de Arquitetura da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo [1905]**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

WILLIAMS. **Archivo Williams [website]**. 2017. Disponível em: amanciowilliams.com. Acesso em: 18 abr. 2021.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea**. 2012. Tese - FAU-USP, São Paulo, 2012. Disponível em: bit.ly/3Fgvr23. Acesso em: 24 abr. 2021.

ZANATTA, Bianca. Profissionais liberais sofrem pressão para se promover nas redes sociais. **O Estadão**, [consulta em portal Terra; conteúdo de O Estadão]. São Paulo, n. 46883, 2022. Disponível em: bit.ly/3tgWuoN. Acesso em: 26 fev. 2022.

ZANINI, Leonardo Estsevam de Assis. Direito de autor em perspectiva histórica: da idade média ao reconhecimento dos direitos da personalidade do autor. **Revista da Seção Judiciária do RJ**, Rio de Janeiro, v. 21, p. 211–228, 2014. Disponível em: bit.ly/3a1lve6. Acesso em: 2 jun. 2021.

ANEXO A – UM MODELO DE PROJETO COLABORATIVO

A seguir, apresentamos o texto integral da proposta intitulada: ***Processo colaborativo para o projeto da nova Escola de Arquitetura, Urbanismo e Design***, elaborado pelo professor Carlos Alberto Maciel e entregue à Congregação da Escola de Arquitetura da UFMG em 2013.

Ao Sr. Diretor da Escola de Arquitetura da UFMG, Prof. Frederico de Paula Tófani
Ao Sr. Vice-Diretor da Escola de Arquitetura da UFMG, Prof. Paulo Gustavo von Kruger
Aos colegas integrantes da Comissão do Processo de Concepção do Novo Prédio da EA

Caros Colegas,

Considerando que:

- *a Egrégia Congregação desta unidade nomeou-nos com o objetivo de apontar caminhos para o processo de concepção do novo edifício que abrigará a EA-UFMG nas próximas décadas, a ser construído no Campus Pampulha;*
- *temos portanto a oportunidade de apontar alternativas à primeira solução já amplamente proposta – a do concurso público nacional de projetos – para que a comunidade, através da sua Egrégia Congregação, possa decidir com segurança o modo de produção do projeto de seu espaço físico;*
- *a Escola de Arquitetura, Urbanismo e Design, ao contrário de outras unidades acadêmicas da Universidade, reúne em sua comunidade conhecimento e experiência suficientes para discutir e definir o destino e o desenho de seu próprio espaço;*
- *estando a EA-UFMG a tratar de seu próprio espaço físico, seria bastante desejável estimular o debate interno sobre que espaço físico queremos, de modo a permitir que todos os membros da comunidade tenham a possibilidade de se expressar e contribuir para a construção de propostas do que será o suporte da nossa existência cotidiana como Instituição nas próximas décadas;*
- *já houve manifestações na comunidade a favor de um processo aberto de discussão de ideias, mais baseado na "colaboração e no compartilhamento" e menos em "uma forma baseada na competição e na autoria", como os concursos públicos*[217]*;*

[217] Refiro-me ao texto apresentado pelos professores Adriano Mattos Corrêa, Beatriz Couto, Cristiano Cezarino, José Augusto Pessoa, Hamilton Moreira Ferreira, Natacha Rena, Renata Marquez, Rita Velloso, Roberto Andrés, Stéphane Huchet e Wellington Cançado, **A universidade e a cidade: que escola de arquitetura, urbanismo e design queremos?** Minha Cidade, São Paulo, 13.153, Vitruvius, abr. 2013. Em: bit.ly/3Fp3Agf [acesso em 27/05/2013]. Também durante os debates sobre a transferência, a Prof.ª Jupira Gomes de Mendonça levantou a possibilidade de envolver os professores na elaboração do projeto da nova escola.

– *existem experiências anteriores no campo da arquitetura que que buscam promover a construção coletiva de ideias, superando e abolindo o princípio da autoria;*

apresento-lhes uma sistematização inicial do que poderia ser um processo dessa natureza. Como, independentemente do modelo que venha a ser adotado para a concepção do novo edifício que abrigará a EA, tenho interesse em participar ativamente do processo, na qualidade de arquiteto e professor dessa escola, apresentando propostas, encaminho essa alternativa e me desligo, a partir desse momento, da Comissão. Deixo, portanto, aos colegas, a prerrogativa de adotar total ou parcialmente, complementar ou descartar as ideias aqui expostas. Ressalto ainda que não são ideias minhas, mas apenas uma síntese de diversas propostas de que tomei conhecimento em tempos diversos ao longo da minha experiência nessa escola, como aluno e professor. Portanto, este é, de partida, um documento sem autoria. É, antes, uma síntese de pensamentos e experiências de múltiplos autores.

1 - Como uma Escola de Arquitetura poderia inventar seu próprio espaço?

Estamos em uma instituição que pretende formar cidadãos para contribuir com a transformação positiva dos espaços da vida da sociedade. Seria curioso – ou intrigante, ou talvez lamentável – se, no momento de pensar e inventar seu próprio edifício, no qual grande parte da comunidade viverá as próximas décadas, transferíssemos essa responsabilidade a alguém externo à comunidade. Ao contrário dos médicos, que estão impedidos de tratar a si próprios, nós, arquitetos, urbanistas e designers somos capazes de discutir nosso próprio destino. Além disso, os atuais membros da comunidade da EA são, em seu conjunto, o grupo de pessoas que melhor conhece as qualidades, os problemas, as insuficiências e os conflitos do atual espaço físico. Seria interessante estabelecer, nesta comunidade, um processo de construção coletiva de ideias, em etapas, com total renúncia à autoria, com a participação livre e voluntária de sua comunidade – professores, servidores, discentes, ex-professores, ex-alunos, arquitetos, urbanistas e designers – reunidos a partir de suas afinidades eletivas, mas voltados para o interesse comum. Esse compartilhamento pode se dar em etapas claras de trabalho, com divulgação e apresentação pública das ideias, que passariam imediatamente a ser compartilháveis, saindo do âmbito autoral e se tornando propriedade da coletividade da Escola. Esse pressuposto tende a favorecer o surgimento de ideias inovadoras e especialmente a permitir seu desdobramento nas mãos de outros, com verdadeira soma de esforços[218]*.*

[218] Devo o conhecimento desse processo de compartilhamento de autorias, com o desenvolvimento em etapas, ao Prof. José dos Santos Cabral Filho.

2 – Em que bases se daria esse trabalho?

A primeira condição para esse trabalho seria um documento que apontasse as demandas de espaço físico da Unidade. Para isso, seria conveniente que cada departamento, cada programa de pós-graduação, o colegiado e a direção relacionassem os espaços que utilizam atualmente, indicando sua área e os eventuais requisitos espaciais específicos para suas atividades, e ainda as demandas de crescimento, devidamente justificadas. Esse documento objetivaria constituir apenas um DIMENSIONAMENTO preliminar, que permita iniciar as discussões sobre os possíveis arranjos espaciais e construtivos da nova escola. Não significaria uma predeterminação funcional, e não deveria ser tratado, salvo melhor juízo, como um "programa de necessidades", tendo em vista o descompasso temporal entre estruturas permanentes e demandas funcionais mutáveis[219]*. Poderia, portanto, ser oferecido às diversas equipes como uma informação preliminar a ser interpretada, criticada, reavaliada, reproposta. O levantamento do espaço físico atual já foi realizado pelo Diretório Acadêmico, portanto sua atualização e complementação por cada uma das partes da Escola não seria demorado.*

Outro dado importante, a ser informado pela Direção da Escola ou pela Administração Central da Universidade, seria o valor do metro quadrado de construção praticado na UFMG.

Passaríamos a seguir à montagem das equipes. Para ampliar a discussão, seria interessante permitir a participação de toda a comunidade vinculada atualmente à Escola – docentes, discentes, servidores técnico administrativos –, de ex-alunos e de convidados externos à Unidade e à Universidade, sob a coordenação de um professor arquiteto urbanista, atualmente vinculado ao quadro de docentes da Unidade, de modo a assegurar a responsabilidade técnica necessária à elaboração de um projeto de arquitetura. A montagem das equipes deveria ainda assegurar que cada equipe tenha no mínimo a maioria simples de seus membros provenientes da comunidade da EA atual – docentes na ativa, servidores na ativa, discentes matriculados cursando disciplina.

As equipes se registrariam previamente – talvez na Secretaria Geral da Escola - com a relação de seus membros e a comprovação de que sua maioria é parte da comunidade (anexando comprovantes de matrículas dos discentes que integrarem as equipes). A inscrição de docentes e servidores pode ser aferida pelo Setor de Pessoal. A inscrição da equipe deve pressupor a concordância com as regras e os procedimentos do processo, em especial com a cessão integral de todos os direitos autorais das propostas apresentadas, em todas as fases, de partes e do todo, permitindo a livre apropriação de ideias apresentadas

[219] Esse entendimento decorre da crítica elaborada pela Professora Silke Kapp ao funcionalismo dominante na produção arquitetônica. Cf. KAPP, Silke. "**Armadilhas: Algumas palavras sobre o concurso para a sede do Grupo Corpo**" In: Arquitextos, São Paulo, n.023.05, ano 02, abril de 2002. [http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.023/791] acesso em 28/04/2011. E: KAPP, Silke. "**Síndrome do Estojo**" In: IV Colóquio de Pesquisas em Habitação: Coordenação Modular e Mutabilidade, 2007, Belo Horizonte: Grupo de Pesquisa Morar de Outras Maneiras / Escola de Arquitetura da UFMG, 2007.

por uma equipe nos projetos das demais equipes, sem ônus. Em outras palavras, uma vez inscritos, todos concordam tacitamente que as ideias, uma vez apresentadas, passam a ser da Escola de Arquitetura, e constituem uma base de conhecimento coletivo e compartilhável, sem direito a qualquer ressarcimento financeiro posterior. Essa abolição da autoria e cessão total dos direitos é imprescindível para assegurar um compartilhamento efetivo de ideias entre diferentes equipes. Deve ainda ser obrigatória a participação plena da equipe em todas as etapas, sob pena de desclassificação, para garantir a possibilidade do compartilhamento de ideias.

3 – Possíveis etapas de produção e discussão

Propõe-se a apresentação de propostas em etapas, em sessões públicas de apresentação, publicação na web dos arquivos eletrônicos de todos os produtos para download e impressão de painéis e/ou banners, a serem afixados no hall, corredores e áreas de circulação da Escola. Essas apresentações objetivam dar publicidade às ideias e favorecer seu intercâmbio.

As etapas poderiam se espaçar em no mínimo 45 dias, sendo as apresentações compactadas em manhãs, tardes e/ou noites de uma semana específica, com no máximo 50 minutos por equipe, previamente sorteadas. Nos dias de apresentação, todas as atividades letivas poderiam ser convertidas em participação nas sessões, que interessam a toda a comunidade. Também seria interessante que os trabalhos a serem desenvolvidos pudessem contar como créditos de disciplinas de projeto ou outras cujo conteúdo permita uma correspondência com as atividades do concurso, de modo a liberar os estudantes para participação plena.

É possível, preliminarmente, imaginar pelo menos 3 etapas de apresentação, sempre abertas a toda a comunidade, sendo as duas primeiras com discussão e compartilhamento, e a terceira com avaliação por banca externa, se possível com algum convidado estrangeiro de experiência comprovada:

a) Diagnósticos e proposta conceitual, com análises e proposições críticas sobre o lugar, as possibilidades construtivas e as dinâmicas de uso dos espaços;

b) Estudos conceituais – no plural, uma vez que uma equipe poderia, nessa fase, apresentar mais de uma proposta - com representação gráfica clara das articulações entre estruturas, infraestruturas, arranjos espaciais e controle ambiental;

c) Estudo Preliminar com orçamento – no singular, uma vez que, nesta fase, considerando a avaliação por banca externa, seria desejável uma solução clara e única, passível de desenvolvimento futuro - com síntese do processo nas etapas anteriores, representação gráfica completa da proposta arquitetônica e orçamento, a ser apresentado a banca externa.

Após as etapas a) e b), as ideias apresentadas podem ser apropriadas por outras equipes, no todo ou em parte. Ao passar de uma fase a outra, a equipe deve explicitar claramente o(s) novo(s) pressupostos(s) e/ou solução(ões) técnica(s), espacial(is) e/ou construtiva(s) utilizados, evidenciando, em texto ou desenho, os conteúdos trazidos de outros trabalhos. Essa troca de ideias entre os trabalhos tende a conduzir a um aperfeiçoamento dos conceitos, que podem ser desenvolvidos com resultados diversos dos imaginados por aqueles que os apresentaram no primeiro momento. Ao estimular a livre apropriação de ideias, a AUTORIA do projeto que resultar desse processo é coletiva. Neste caso, a equipe selecionada pela banca externa será a escolhida para desenvolver as etapas subsequentes de um projeto cuja autoria é de toda a comunidade da EA-UFMG. O registro de responsabilidade técnica do trabalho subsequente será de Elaboração de Projeto Executivo.

4 – Custos e remuneração

Os custos relativos à produção do material gráfico de cada etapa poderiam ser cobertos através de uma bolsa de valor pré-definido, paga ao professor coordenador de cada equipe, garantindo condições de igualdade entre equipes.

A seleção final não acarretaria prêmios em dinheiro. Definiria apenas a equipe e o projeto escolhidos. Os membros da equipe selecionada poderiam integrar um projeto de extensão para desenvolvimento do projeto, com remuneração por bolsa por um período definido de elaboração de projeto, de um ano, provavelmente – professores e servidores com dedicação média de 8 horas/semanais; alunos com dedicação de 20 a 30 horas/semanais. Eventuais membros externos à comunidade poderiam ser remunerados mediante RPA [recibo de pagamento autônomo]. Após o desenvolvimento do projeto e início da obra, uma segunda etapa, com mesma lógica de remuneração, poderia viabilizar o acompanhamento da obra.

A elaboração dos projetos de estruturas e instalações, se realizada por docentes vinculados à própria EA ou a outras unidades – neste caso, provavelmente, à Escola de Engenharia – poderia ser viabilizada com o mesmo procedimento, estimulando a integração de professores de diversos campos de conhecimento à equipe de projetos. Se por profissionais externos, deverá ser objeto de licitação pública.

5 – Conteúdos mínimos e formatos

Conteúdos mínimos são importantes para nivelar a compreensão das propostas e permitir avaliações consistentes em todas as etapas. Formato padrão – impresso, digital e web - pode facilitar a futura publicação. Tempo de apresentação igual para todas as equipes e data e horário definidos para entregas são condições que favorecem a igualdade de condições de participação entre todas as equipes. Afora essas mínimas determinações, quanto maior a abertura a informações complementares, tipos de mídia e estratégias que ampliem a comunicação das ideias é bem-vinda. Do mesmo modo que o processo deve

fomentar o surgimento de novas ideias na concepção do espaço físico, deve também permitir que a comunicação dessas ideias admita e estimule a inovação.

6 – Registro do processo e publicação

Dada a relevância e a amplitude da discussão que um processo dessa natureza tende a proporcionar, seria conveniente registrar cuidadosamente todas as etapas, através de uma (ou várias) publicação(ões) em livro, DVD e versão web, com as bases documentais iniciais que subsidiarão os trabalhos; a documentação integral apresentada pelas equipes em todas as fases; avaliação e ata da comissão de seleção do projeto; registros do desenvolvimento dos projetos técnicos para construção; documentação do processo de construção e da transferência das atividades da Escola para a nova edificação. A síntese de um processo dessa natureza deve começar com a discussão que culminou na decisão de transferir a Escola e terminar com o registro do novo espaço em uso. Uma extensão temporal razoável exigirá um acompanhamento permanente para registro do processo, o que poderia ser objeto de projeto de pesquisa que integre diversos docentes e alunos. Uma publicação em "fascículos", físicos e digitais, do tipo "work in progress", poderia ser interessante.

***

Essas são as minhas considerações, que exponho à avaliação de cada um de vocês e de nossa comunidade. Ainda que inacabada e seguramente imperfeita, é a contribuição possível que, atendendo à designação que recebi da Egrégia Congregação, posso trazer a essa discussão. A partir desse momento desligo-me dessa comissão, mas continuo acreditando que a nossa meta, como comunidade, deve ser trabalhar para que a Escola de Arquitetura possa se construir, para além do edifício, como Instituição que busque maior relevância no contexto da Universidade e da sociedade.

Belo Horizonte, 05 de junho de 2013.

Carlos Alberto Maciel
Membro da Comissão do Processo de Concepção do Novo Prédio da EA