

[**CUBO**]

ESCOLA ITINERANTE
DE CIRCO

ANA BARROS



[**CUBO**]

ESCOLA ITINERANTE
DE CIRCO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca do Curso de Arquitetura

B273c

Barros, Ana Carolina dos Santos

[CUBO]: escola itinerante de circo/ Ana Carolina dos Santos Barros. – 2014.
163. : il. color., enc. ; 30 cm.

Monografia (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Departamento de
Arquitetura e Urbanismo, 2014.

Orientação: Prof. Dr. Daniel Ribeiro Cardoso.

1. Circos – Projetos e plantas – Fortaleza, CE. 2. – Arquitetura – recreação. I. Título.

CDD 725.827

TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO

Orientador: Prof. Dr. Daniel Cardoso

Curso de Arquitetura e Urbanismo

Universidade Federal do Ceará

[**CUBO**]
ESCOLA ITINERANTE DE CIRCO

Ana Carolina dos Santos Barros

Fortaleza

Junho | 2014

Ana Carolina dos Santos Barros

Banca Examinadora

Prof. Dr. Daniel Ribeiro Cardoso [Orientador]
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Romeu Duarte Júnior
Universidade Federal do Ceará

Arquiteto Rui Miguel Raposo
[Convidado]

Fortaleza
27 de Junho | 2014

O fim

*Condição do que é efêmero,
assombra, instiga, comove.*

Única certeza. Repleta de incertezas.

Do irremediável acaso nasce a sublimidade do ser.

Não houvesse fim, não havia.

[Priscila Menegasso]

“Architecture is fantasy made of precisions”

[Gio Ponti]

AGRADECIMENTOS



2

Li em algum lugar que somos o resultado direto da influência das cinco pessoas com as quais mais convivemos. Só não concordo com essa teoria porque acho que esse número, na realidade, é bem maior que cinco. Pra mim, seria melhor dizer que somos o resultado da influência de TODAS as pessoas com as quais já convivemos. Sendo assim, ao fim dessa etapa, seriam muitas pessoas a agradecer, tanto pela influência direta nesse trabalho, quanto pela participação em minha formação de arquiteta e urbanista; e pelas experiências e ensinamentos compartilhados (aqueles daquele tipo que se levam pro resto da vida e para muito além da arquitetura):

Agradeço primeiramente a meus pais, que tanto investiram em mim, pelo apoio e carinho incondicional em todos os momentos da minha vida. À minha irmã, que ainda nem mesmo teve de pensar sobre vestibulares, mas já teve também de passar horas em frente ao archicad (!), agradeço pelo pedacinho do meu coração que é dela.

Aos amigos feitos pelo percurso, agradeço pela paciência que eu sei que é preciso pra lidar comigo, pelo carinho e amizade trocados e experiências compartilhadas. Em especial, agradeço àqueles que continuam ligando, mesmo sabendo que eu nunca vou atender: André, Camila, Hort e Si, figuras importantes ao longo desses últimos anos; amigos da vida e não só da Arquitetura.

À Arquitetura, essa quase personificação do curso e seu espaço físico, agradeço a visão de mundo emprestada, ao conforto proporcionado por entre suas mangueiras e o me fazer enxergar coisas que antes eu só via.

Ao professor Daniel Cardoso, meu orientador, que me ajudou e influenciou de formas que nem mesmo eu consigo definir; nossas orientações já haviam começado bem antes desse trabalho.

Ao circo cearense, que e fez enxergar uma Fortaleza que até então eu não via, agradeço pela memórias revividas e encontros possibilitados durante o desenvolvimento deste trabalho.

De forma geral, agradeço a todos os que me ajudaram no decorrer desse trabalho. Foram informações dadas, experiências compartilhadas, permissões cedidas, sem as quais o desenvolvimento deste teria sido muito mais difícil e bem menos gratificante; desculpem a insistência e muito obrigada pela ajuda.



RESUMO

CUBO - Escola Itinerante de Circo.

Proposição de um espaço circense de caráter itinerante. O universo circense, enquanto expressão artística mutante, dinâmica e lúdica, é explorado como veículo de promoção cultural.

Atuando como um meio de conversação sobre o ambiente construído ao longo dos séculos, o programa arquitetônico proposto provê um sistema dinâmico para a produção de uma nova urbanidade e espaço cultural onde se desintegram e conectam, livre e simultaneamente, realidades culturais locais e globais, instanciações do real e do imaginado.

palavras-chave:
circo; arte; efemeridade; itinerância; liquidez; cultura.



SUMÁRIO

1

14 APRESENTAÇÃO

15 DEFINIÇÃO DO OBJETO

15 QUESTÃO DE PARTIDA

18 OBJETIVOS

2

20 CONTEXTUALIZAÇÃO

3

32 O EFÊMERO

33 DA EFEMERIDADE

42 EFEMERIDADE E ARQUITETURA

53 DOS ACONTECIMENTOS EFÊMEROS

4

62 O ESPETÁCULO CIRCENSE

63 DO CIRCO

73 MEMÓRIA CIRCENSE NO BRASIL

75 ATIVIDADE CIRCENSE NO CEARÁ

5

82 O OBJETO

85 DAS REFERÊNCIAS

117 DAS LOCALIZAÇÕES

129 DEFINIÇÃO DO PROGRAMA

137 DO PROTÓTIPO

6

156 CONSIDERAÇÕES FINAIS

7

158 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



APRESENTAÇÃO



[DEFINIÇÃO OBJETO]

Proposição de um espaço circense de caráter itinerante enquanto um fragmento fugaz e em constante movimento de uma realidade social em permanente transformação. Atuando como um meio de conversação sobre o ambiente construído ao longo dos séculos, o programa arquitetônico proposto provê um sistema dinâmico para a produção de uma nova urbanidade e espaço cultural onde se desintegram e conectam, livre e simultaneamente, realidades culturais locais e globais, instanciamos do real e do imaginado.

[QUESTÃO DE PARTIDA_motivação]

Enquanto experiência síntese da formação do aluno, é no trabalho final de graduação onde se procura pôr em prática o conhecimento, método e mecanismos conceituais adquiridos ao longo dos últimos anos.

A escolha do tema e problemática a ser trabalhada não foram escolhidas de forma imediata, muito pelo contrário. Eram várias, e em alguns casos aparentemente dispare, as motivações, o que dificultava a aproximação a uma única questão central.

Como ponto de partida, a oportunidade que tive de participar de um programa de mobilidade internacional abriu as portas para que, durante todo um semestre, ao invés de me ater e ceder a quaisquer currículos acadêmicos (ou à pressão que a CAI

punha para que só fossem cursadas lá cadeiras que pudessem ser “aproveitadas” aqui), eu pudesse me dedicar ao estudo e prática de disciplinas do curso que, se por um lado, detinham todo o meu interesse e vontade, do outro (na maioria das disciplinas que decidi cursar), contemplavam temas e situações de projeto não usuais em nossa formação nessa escola, e que, apenas de forma incipiente e sem deixar de encontrar resistência, haviam começado a deixar de ser tratados timidamente.

De certa forma, as escolhas que fiz naquela altura (já no 9º semestre de curso) deixam entrever e tornam mais claros, pra mim, os caminhos arquitetônicos que vim trilhando, as investigações e considerações conceituais pelas quais vinha me interessando, de forma inconsciente e até mesmo randômica (como me pareciam ser), antes mesmo que eu conseguisse defini-las, classificá-las ou mesmo começar a entender a complexidade e abrangência das mesmas. E, ao aprofundar um pouco os assuntos, foi possível discernir pontos de convergência e questões que acabariam por motivar esta reflexão, ao final dessa etapa.

O interesse despertado, desde cedo, pela relação existente entre a habitação e o homem foi o principal ponto de partida, entendendo a casa enquanto manifestação cultural do programa arquitetônico quintessencial. A proximidade que tive com as investigações acerca da utilização de novos meios digitais no ensino e concepção de arquitetura, por outro lado, expandiu meu entendimento sobre a disciplina e moldes de atuação do profissional em arquitetura. Pois que essas mudanças de meios necessariamente prenunciavam mudanças nos mecanismos de significação e nos processos cognitivos de apreensão da arquitetura e, conseqüentemente de atuação nesse cenário, um esforço de reflexão crítica sobre a experiência arquitetônica, enquanto parte de meu processo pessoal de maturação do entendimento da disciplina, se fazia necessária.

Para intervir conscientemente em dimensões cujos significados são tão enraizados em nossa vida cotidiana, atentando para que não sejam simplesmente reproduzidas ideias e conceitos já quase que dogmatizados, deve-se inicialmente, a fim de propor uma produção arquitetônica consciente, incorrer a uma decomposição do conceito em suas dimensões elementares a serem criticamente analisadas para, a seguir, virem a compor nosso próprio conceito acerca da questão. Edward T. Hall, em *A Dimensão Oculta* (1986), aponta para essa necessária revisão de nossos conceitos básicos acerca das relações do homem com o ambiente, além de consigo próprio, como única alternativa para resolução dos complexos problemas vivenciados pelo mundo urbano.

No cerne dessas reflexões pessoais, a aproximação com temáticas relacionadas à efemeridade e o papel da arquitetura nesse cenário, embora taxadas de marginais, não deixaram de atrair minha atenção. A arquitetura efêmera, nômade, se mostrava a mim, dialeticamente, como provavelmente uma das permanências mais longínquas da história da humanidade. Sua categorização sendo possível, não graças à nenhuma espécie de continuum formal, mas à existência de um sentido

discursivo presente em suas manifestações. Junto à revisitação de uma arquitetura primitiva, em termos de sua essencialidade, flexibilidade, caráter elemental de suas proposições e meio harmônico de se relacionar com o ambiente; a exploração desses conceitos de efemeridade aplicados à arquitetura se mostravam um promissor meio para permitir a reflexão sobre o meio urbano do século XXI.

Para Heidegger, a única forma que o homem tem para ser e estar no mundo é habitando-o. E habitando-o, o homem cria esse mundo a sua imagem e semelhança, um espaço antropomorfizado que envolve e reflete esse homem e com o qual estabelece um círculo simbiótico, pois, ao mesmo tempo em que o define, é por ele definido. Dito isto, é interessante observar que, embora essas estruturas existam desde os tempos nômades, se mostram enquanto potencial saída à questões atuais e vêm sendo aceitas como soluções arquitetônicas lógicas para esse *"ever changing world we live in"*. Mas talvez o caráter de errância, inerente à concepção de efemeridade desses espaços/objetos, fosse, na verdade o que mais me atraía. Mesmo que de forma romântica, a ideia de viver uma vida nômade, longe de me parecer repudiável, sempre despertou minha curiosidade, imaginação e vontade, quase como um epítome de uma liberdade e relação comunal entre ambiente e sociedade perdidos, assim como a criação de barreiras e fronteiras, sempre me pareceu extremamente limitante, quase que sufocante. O viver uma vida sem perspectivas de mudança em uma realidade restrigente sempre me assombrou. Passou a me intrigar, então, a tentativa de entender as relações existentes entre o homem e essa arquitetura efêmera, tentando entender a influência dos fatores sociológicos, históricos e culturais envolvidos na produção desses objetos/espacos e, de forma mais contundente, entender que novas relações são essas que tornam esse discurso tão pertinente nas cidades atuais.

Nesse ínterim, o programa aqui proposto se apresenta enquanto ambiente urbano e objeto arquitetônico itinerante arquetípico, sobre o qual seria possível explorar todas essas indagações e refletir sobre o papel da arquitetura na apreensão e atuação nesses contextos.

Porque o ambiente urbano não é um organismo estático, mas sim dinâmico, onde dicotomias tendem a fundir-se e relacionar-se dialeticamente, o circo surge enquanto o epítome de uma paisagem em mutação, onde categorias reflexivas como mudança e permanência, efemeridade e perenidade, movimento e repouso, cotidiano e extraordinário, se implicam mútua e constantemente.

Entendendo que essa é a tipologia arquitetônica onde mais enraizada se encontra a noção de efemeridade, enquanto espetáculo imagético que explora o estado consciente de permanente construção e, conseqüentemente a aceitação do sujeito enquanto entidade dinâmica e mutante, a ideia de circo, enquanto manifestação cultural, por outro lado, se encontra profundamente mergulhada na tradição e imaginários brasileiros e associada à história da humanidade desde a antiguidade. O efêmero tornando-se eterno enquanto manifestação física cíclica tradutora da

perenidade dos valores culturais.¹

Um circo, enquanto experimento de arquitetura, permitiria, além de todas as considerações anteriores, a exploração da arquitetura enquanto evento, fenômeno e a experiência física urbana como prática cotidiana, estética e artística. Abriria as portas para uma experimentação não convencional da arquitetura, considerando -a enquanto processo e não produto, o que ainda possibilitaria abordagens mais complexas, transparentes e inclusivas das cadeias de processo envolvidos na produção de arquitetura.

"It is therefore the power of experience rather than its duration that is more important in gauging its meaning and effect". (KRONENBURG, 1988, p.07)

[OBJETIVOS]

Embora o programa possa parecer extravagante, não venho aqui propor um trabalho que tenha por objetivo unicamente o impacto visual ou a "espetacularização" da arquitetura, mas através de uma apreciação honesta, propor o objeto enquanto resultante de um discurso coerente, ao mesmo tempo lógico e poético, não pra já justificar a adoção de uma resposta formal "última", mas a fim de explicitar os mecanismos conceituais que norteiam minha visão de mundo e meu entendimento e indagações acerca do tema proposto e da produção arquitetônica em geral.

OBJETIVO GERAL

Proposição de um espaço circense itinerante, autossuficiente, educativo, que responda satisfatoriamente enquanto veículo de promoção da cultura artística circense, estimulando o intercâmbio entre artistas e espectadores, comunidades e agentes culturais, através de ações nos campos da arte, educação, esporte, economia e setor social.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

_Desde cedo, se configurou como objetivo primeiro o estudo e investigação sobre o abrigo humano, como tentativa de entender a relação entre a habitação e o homem, assim como a influência dos fatores sociológicos, históricos e culturais no objeto construído produzido pelo mesmo;

_Refletir sobre o meio urbano do século XXI, sobre o significado de lugar, sobre a importância da paisagem. No fundo, refletir sobre qual o papel da Arquitetura nesses contextos;

_Desenvolvimento de pesquisa teórica e projetual no âmbito das arquiteturas efêmeras, explorando princípios conceituais, técnicos e metodológicos que se aproximem à resolução poética e técnica do problema colocado;

¹ DUARTE, Rui Barreiros. A Arquitectura do Efêmero. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa - U.T.L., 1992. P. 18.

_Equacionar os processos de reversibilidade e deformabilidade dos sistemas e suas metamorfoses, explorando sua versatilidade e sistematizando os sistemas generativos;

_Procurar o reconhecimento e valorização cultural da arte milenar que é o espetáculo circense;

_Incentivar a existência de circos itinerantes enquanto agentes da cidadania e diversidade cultural.

2

CONTEXTUALIZAÇÃO

SE . . .

O espaço como produto cultural-social-político

Henri Lefebvre, autor de *O Direito à Cidade*¹ (1991), postula a natureza multifacetada da produção do espaço. O mesmo como sendo a consequência direta das relações entre processos econômicos, políticos e culturais. O conceito não devendo, assim, ser reduzido a uma localização, mas, ser considerado enquanto local da ação e da possibilidade social, uma vez que, como postulado por Heidegger, a espacialidade é uma dimensão inerente a todas as ações humanas.

Diz Heidegger:

*“O modo como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nós homens somos sobre a Terra é o Buan², o Habitar. Ser homem quer dizer: ser sobre a Terra como mortal. Quer dizer habitar”.*³

E habitando-o, o homem cria esse mundo a sua imagem e semelhança, um espaço antropomorfizado que envolve e reflete esse homem e com o qual estabelece um círculo simbiótico, pois, ao mesmo tempo em que o define, é por ele definido.

1 LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Moraes, 1991.

2 “Buan”, palavra do antigo alto alemão para construir, é aqui utilizada por Heidegger com o significado de habitar.

3 HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. Disponível em: http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf.

A criação do habitat humano como função principal da arquitetura

A criação desses espaços antropomorfizados tem, para o antropólogo Ernesto Veiga de Oliveira, como seu mais significativo e relevante aspecto de humanização da paisagem, a construção de habitações⁴. Para Freud, em seu *O Desconforto da Cultura* (1930), a criação de habitações foi, ao lado do emprego de ferramentas e a dominação do fogo, um dos primeiros atos culturais realizados pelo homem⁵.

A Arquitetura, enquanto instância física desse espaço socialmente vivenciado, tem tido, assim, a necessária e importante função histórica e social da criação de um espaço habitável, à imagem e semelhança destas relações.

SE IMPLICA QUE...

O espaço arquitetônico enquanto permeável à influência social

Açindo simultaneamente como produtor e produto dessa relação retroalimentada entre indivíduo e sociedade, o exercício da arquitetura e, conseqüentemente, a criação de um espaço arquitetônico, seria por essência permeável à influência social.

A respeito do caráter simbiótico da relação existente entre a arquitetura e a vivência social do espaço, o arquiteto Roberto Castelo (2001) coloca:

“Arquitetura e sociedade mutuamente se implicam, não há dúvida. O espaço arquitetônico é, necessariamente, permeável à influência social como também sempre influiu na sociedade. É uma relação histórica, portanto problemática. Modifica-se no curso do tempo porque, com o tempo, a sociedade se altera e com ela o espaço necessário ao seu desenvolvimento, às suas atividades. O desempenho dessas atividades alude à existência do espaço como suporte físico e ele somente têm sentido se referido às atividades. Como então separá-los? Como entender a arquitetura, que se refere à produção do espaço social, senão referida à relação. De fato, a explicação do espaço socialmente construído somente se justifica através das relações sociais que lhe atribuem o conteúdo”. (CASTELO, 2001, p.05)⁶

4 “A casa popular é um dos mais significativos e relevantes aspectos da humanização da paisagem em que, na sua grande diversidade de tipos, afloram, com particular evidência, numerosos condicionalismos fundamentais – geográficos, econômicos, sociais, históricos e culturais – das respectivas áreas e dos grupos humanos que a constroem e habitam”. GALHANO, Fernando; OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *Arquitetura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

5 IN: PONCE, Alfonso Ramírez. Pensar e Habitar. Artigo publicado na revista eletrônica Vitruvius. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/780>.

6 CASTELO, Roberto Martins. *Arquitetura e Sociedade*. Texto elaborado para os alunos da disciplina de Projeto – 6 (semestre 2001.2) do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará, pág. 05.

ENTRETANTO...

Mas embora venham ocorrendo mudanças abissais nas práticas culturais, políticas, sociais e econômicas; apontadas por David Harvey, geógrafo britânico, já na década de 80, enquanto frutos de uma profunda “mudança do sentimento”⁷; e a despeito de toda a importância da problemática de se interferir em uma dinâmica crescentemente tão complexa, a história corrente da arquitetura ainda volta mais atenção aos grandes feitos, que são revividos, recontados e reverenciados através dos grandes monumentos das “arquiteturas” ditas notáveis, de vanguarda. As práticas de estetização auto-referenciais acabando, muitas vezes, por receber mais atenção e significação que a busca por um ambiente humano satisfatório, ao tomarem forma de arquitetura. Enquanto conceitos tão basilares vão sendo esquecidos e deixados de lado no exercício projetual do arquiteto, que passa a apenas se limitar a reproduzir soluções preconcebidas e estandardizadas, muitas vezes anacrônicas, ou resolve lançar mão unicamente de seu gênio criativo. Fazendo com que a arquitetura venha, cada vez mais, se tornando um jogo de discursos vazios de conteúdo (mesmo que proferidos eloquentemente, com palavras bonitas), onde ganha quem possuir o poderoso (e, muitas vezes, perigoso) dom da oratória.

DA NECESSIDADE DE SE PROJETAR PARA O MUNDO REAL

É premente a necessidade de se refletir sobre o fazer arquitetônico, principalmente quando se intervém em uma dinâmica tão complexa quanto a construção das habitações humanas. Enriquecendo, assim, a prática através de uma reflexão crítica. Sem buscar, de antemão, soluções que estabeleçam simples tipificações da dimensão humana ou incorrer no erro de tentar estabelecer normas e condicionantes precisos para atender a determinados comportamentos, mas sim, buscando compreender as relações e interações que o homem mantém com o seu ambiente circundante. Para, a partir disso, compreender as qualidades que um objeto arquitetônico deve possuir para satisfazer as necessidades, desejos e potencialidades humanas, quer sejam elas de dimensão funcional, social, psicológica ou simbólica.

Se a finalidade da arquitetura for a necessária projeção/construção de espaços que possam ser qualificados por seus habitantes enquanto lugares, o exercício projetual do arquiteto deve, necessariamente, passar por essas reflexões.

A aceleração das experiências

Mudanças abissais nas práticas culturais, políticas e econômicas vêm acontecendo, mais ou menos, desde a década de 60, vinculadas à emergência de novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço. O aumento da informação, gerada hoje em uma taxa explosiva, é um indicador de uma aceleração das experiências dos seres humanos, que prenuncia algum tipo de nova relação

com o Universo⁸. Pode-se afirmar, então, que os propósitos de hoje já não são os de então.

A redescoberta do pragmatismo, o desenvolvimento nos campos da matemática, da termodinâmica, física quântica, cosmofísica, da biofísica, da filosofia, de teorias científicas como a teoria da relatividade, teoria do caos, a teoria da complexidade, a reavaliação das implicações do princípio da Incerteza de Heisenberg⁹; o ressurgimento, na ética, política e antropologia, da validade da dignidade do outro¹⁰, trazem todos, em comum, um despertar para uma flexibilização de valores, pautado na complexidade, inconstância e até contrariedade, que regem as ações humanas e tudo o que as rodeia.

Desde a antiguidade o pensamento chinês já se fundava sobre uma relação dialógica de aceitação do que é contrário e antagônico. Em uma das obras fundamentais do taoísmo, o Tao Te Ching, atribuído a Lao Tsé, se afirma, por exemplo, que é a união dos contrários que caracteriza a realidade. No século XIX, Nietzsche anunciava a crise dos fundamentos da certeza, enfatizando o profundo caos da vida na era moderna e a impossibilidade de lidar com ele com o pensamento racional. Já no século XX, para pensadores como Foucault, deveria se “preferir o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os arranjos móveis aos sistemas. Acreditar que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade”.¹¹

Victor Papanek, ainda no século passado, por exemplo, em seu livro *Design for a Real World* (1971), já conclamava os designers a uma reforma de pensamento, à “sair do ar condicionado de seus escritórios envidraçados e olhar à sua volta”¹², projetar para o complexo mundo real, muito além de qualquer simplificação:

“In an age of mass production when everything must be planned and designed, design has become the most powerful tool with which man shapes his tools and environments (and, by extension, society and himself). This demands high social and moral responsibility from the designer. It also demands greater understanding of the people by those who practise design and more insight into design process by the public”. (PAPANEK, 1971)¹³

8 “(...) I'd say, the kind of acceleration that occurs after the child has been formed in the womb, taking the nine months, then suddenly begins to issue from the womb out into an entirely new world. I think we are apparently coming out some common womb of designedly permitted ignorance”. FULLER, Richard Buckminster. *Big Picture Thinking*. Disponível em: <http://bfi.org/about-bucky/resources/articles-transcripts/big-picture-thinking>

9 Postulado inicialmente em 1927

10 HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

11 FOUCAULT, Michel. IN: HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

12 “Esse livro tinha por intenção conchamar os designers a sair dos ar-condicionados de seus escritórios envidraçados e olhar à sua volta, projetando soluções para o mundo real, que se desintegrava em fome e miséria, conflitos raciais e protestos políticos, guerras civis e lutas de independência, guerras quentes e Guerra Fria, uma corrida armamentista nuclear que ameaçava destruir a todos, e uma crise ambiental que se anunciava pela primeira vez por dados oficiais da ONU”. CARDOSO, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Pág. 18.

13 PAPANEK, Victor. *Design for a Real World*. 1971. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/138859766/Victor-j-Papanek-Design-for-the-Real-World>

UMA REALIDADE COMPLEXA

“Our most refined theories, our most elaborate descriptions are but crude and barbarous simplifications of a reality that is, in every smallest sample, infinitely complex.”

(Aldous Huxley, 1930)

Em nossa situação atual, a evolução dos modos de vida, a criação de novos referenciais e a necessidade de adaptação contínua, têm introduzido uma flexibilização de valores.

Modernidade Líquida

Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, se utiliza da metáfora da liquidez, enquanto ideia associada à fluidez e leveza (à mobilidade e inconstância), como epítome da natureza da presente fase histórica da humanidade. Posterior a uma fase mais “sólida” e “pesada” da modernidade, admite, ainda assim, uma continuidade processual entre elas, pois que: “[...] a modernidade não foi um processo de ‘liquefação’ desde o começo? Não foi o ‘derreter dos sólidos’¹⁴ seu maior passatempo e principal realização? Em outras palavras, a modernidade não foi ‘fluida’ desde sua concepção?”.¹⁵

Flexibilização de valores

À sociedade derivada deste contexto, plural e dinâmica, caberia assegurar a aceitação de realidades complexas e singulares, buscando sempre a construção de um ambiente humano mais satisfatório, construído para as pessoas e não para o Homem-tipo.

Para Harvey (1992), essa mudança de percepção e valores, base do que para ele se constitui a chamada “condição pós-moderna”, poderia ser definida, como no romance pós-moderno, pela passagem de uma condição epistemológica para uma ontológica, isso significando a passagem de um universo determinístico para um universo plural e inconstante, coabitado por realidades complexas e singulares que se relacionam de formas contraditórias e recursivas. O pós-modernismo de Harvey poderia ser definido, então, em contraponto ao modernismo, pela relação dialética entre as categorias reflexivas propósito/jogo, conjunção/disjunção, distância/participação, tipo/mutante, objeto de arte/performance.¹⁶

De certa forma já anunciado em movimentos vanguardistas modernos como o dadaísmo, surrealismo e expressionismo, o total acolhimento do que é fragmentário e efêmero é agora produto e produtor direto das relações multi-estratificadas e fragmentárias entre economia, política, sociedade e cultura. A experiência se torna mais poderosa, ganha mais significação em um estado consciente de permanente

14 “Tudo que é sólido desmancha no ar”, expressão cunhada por Karl Marx e Friedrich Engels, em 1848, no Manifesto do Partido Comunista.

15 BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Pág. 09.

16 HARVEY, David. A Condição Pós-Moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

construção do ser.

Compressão e complexidade

Em 1989, David Harvey, propõe a noção de que uma “compressão do tempo-espaço” é que estaria afetando nossas percepções culturais, mais ou menos desde os anos 60, alterando uma série de relações de significados antes considerados estáveis. E “se, em 1989, ano da queda do Muro de Berlim e da introdução da *www*, a tal compressão tempo-espaço já era identificável, o que se pode dizer dos vinte e poucos anos desde então?”.¹⁷

A transição de uma economia fordista para uma de acumulação flexível teve um impacto disruptivo nas práticas e processos materiais de reprodução social. O necessário avanço tecnológico, a introdução de novas tecnologias produtoras e formas organizacionais buscando a superação da rigidez fordista implicaram, consequentemente, numa mudança no aparato conceitual da produção cultural e mudanças na organização da vida diária. A introdução do sistema *just-in-time* de produção provoca uma aceleração do tempo de giro na produção que envolve, necessariamente, acelerações paralelas na troca e no consumo, requerendo o aperfeiçoamento da comunicação e fluxo de informações entre as partes componentes da cadeia produção/consumo.

A metáfora de um mundo como um sistema de redes interligadas é cada vez mais real. A explosão do meio digital, nos últimos 25 anos, tem transformado de modo significativo o fluxo de informações e experiências. Vivemos na era da informação, se diz, onde devido à disponibilidade de informações cada vez mais completas e a possibilidade de processá-la mais eficientemente, os problemas passam a ser dimensionados de modo mais complexo, “descobrimos que questões aparentemente simples são mais complexas do que se imaginava”.¹⁸

Um dos rebatimentos disso em nossa vida cotidiana é a criação das chamadas redes sociais. Uma das principais, o *Facebook*, tem como slogan de mercado ser uma “utilidade social que te conecta com as pessoas ao seu redor”¹⁹. Cerca de 320 mil novos cadastros são criados diariamente.²⁰ Os usuários são levados a criar um perfil pessoal e adicionar outros usuários como amigos. Mensagens instantâneas podem ser trocadas, além de atualizações de status, que são notificadas automaticamente para todos os usuários da sua rede. Em outra rede social, o *Twitter*, as mensagens de status, em formato de *micro-blog*, encabeçadas pela pergunta que o site sempre costumava fazer “*What’s happening?*”²¹, devem se limitar a textos de até 140 caracteres, possibilitando trocas muito rápidas de informações que são atualizadas a todo instante. Além dessas, no *Instagram*²², por exemplo, aplicativo para telefones celulares, o usuário pode compartilhar imagens do seu cotidiano,

17 CARDOSO, Rafael. Design para um mundo complexo. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Pág. 39.

18 Ibidem, pág. 21.

19 Disponível em: <http://www.facebook.com>

20 Fonte: <http://wikipedia/facebook>. Agosto/2013.

21 Disponível em: <http://www.twitter.com>

22 Disponível em: <http://www.instagram.com>

com relativo grau de qualidade, com todos os outros usuários que o “seguem”... E assim por diante...

As práticas liberais do capitalismo se valem de uma necessária capacidade de adaptação, enfatizando a descartabilidade e a instantaneidade, acentuando a volatilidade e a efemeridade das relações, em uma dinâmica de massa. Como resultado disso se instaura uma cultura de busca pela novidade, aumentando o poder da imagem vinculada ao produto/serviço (principalmente quando este é um estilo de vida, por exemplo). As empresas passam a programar a obsolescência de seus produtos, que passam a ter vida útil cada vez menor, e são criados modismos, tendências de consumo e comportamento, repetidamente renovados. A volatilidade dessas relações em rede faz com que a dimensão temporal seja a marca da vida moderna.

Espacialidade Mutante

*“Esse mundo está condenado ao acaso, a viver do acaso, ele se organiza e se estrutura para suportar o acaso”.*²³
[Edgar Morin, 1970]

Na derrubada de barreiras espaciais através do tempo, todos os problemas deixam de ser particulares para tornarem-se mundiais. Mas, longe de implicar uma aculturação (“mesmização”) e o decréscimo da significação dos espaços, deveria muito mais aumentar a nossa sensibilidade para a diversidade cultural que os espaços do mundo contêm.

Num mundo onde se acentuam as diferenças e se encurtam as distâncias, cada vez mais complexo e diverso, as singularidades do lugar passam a coabitar com interferências externas, ao mesmo tempo em que tentam preservar os seus antecedentes históricos e marcar as especificidades que os distinguem dos demais, permitindo que dicotomias como longe e perto, local e global tendam a fundir-se e relacionar-se dialeticamente na cidade contemporânea.

Nesse contexto, a metáfora perfeita para definir a cidade contemporânea seria, como defendido por Colin Rowe e Fred Koether, a de uma cidade enquanto colagem. A *Collage-City*, uma das teorias urbanas norte-americanas de maior influência no período pós-moderno, desenvolvida em 1973, poderia ser “um meio de admitir a emancipação e de permitir a todos os participantes de uma situação pluralista sua expressão legítima”²⁴. A cidade não mais sendo vista como uma condição e um contexto ao qual se deve resistir, mas, ao contrário, aceita em sua inevitável presença natural, como corpo mutante que se reorganiza no tempo, através de constantes processos de adaptação e transformação, onde categorias reflexivas como mudança e permanência efemeridade e perenidade, movimento e repouso,

23 MORIN, Edgar. *Diário da Califórnia*. Paris: Editions Du seuil, 1970. Tradução livre Nurimar Falcí. São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.universodoconhecimento.com.br/content/view/331/59/>

24 KOETHER, Fred; ROWE, Colin. *Collage-City*. Fragmento extraído de “Collage City” *Architectural Review* 158, n.942. Agosto, 1975. IN: NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Pág. 293.

se implicam simbioticamente.

O meio urbano, enquanto organismo dinâmico, se encontra sujeito à multiformidade das experiências da vida contemporânea e à multidimensionalidade da realidade, o que, em suma, implicaria a aceitação da ideia de lugar como uma entidade heterotópica. Foucault desenvolveu o conceito de heterotopias para descrever espaços que tem múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares e cuja complexidade não pode ser percebida imediatamente, em contraposição a uma abordagem utópica, simplista e fundamentalmente irreal de espaços totalizantes.²⁵

Ao sugerir a compreensão da realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação e a inevitabilidade da mudança, a acepção moderna da dialética também dá suporte a essa abertura conceitual para entender o espaço na contemporaneidade. Elementos da dialética já apareciam, por exemplo, nas reflexões de Montaigne²⁶, no século XVI. Para ele:

“Todas as coisas estão sujeitas a passar de uma mudança a outra; a razão, buscando nelas uma subsistência real, só pode frustrar-se, pois nada pode apreender de permanente, já que tudo ou está começando a ser - e absolutamente ainda não o é - ou então já está começando a morrer antes de ter sido”.²⁷

A partir da renascença, a dialética voltou a ser pautada nas reflexões de pensadores como Rousseau, Kant, Hegel e Marx. Para Marx, a dialética era a ferramenta fundamental para buscar o entendimento da realidade vigente, através de esquemas que não pretendessem reduzir sua infinita riqueza. “Duvidar de tudo” era seu principal lema.²⁸ Daí dizer-se que a dialética, como observa o filósofo brasileiro Gerd Bornheim, é “fundamentalmente contestadora”.²⁹

Buscando apoio nesse mesmo sentido discursivo, a Teoria da Complexidade, como proposta por Edgar Morin³⁰, vê o mundo como um todo indissociável, embora composto por constituintes heterogêneos, e propõe uma abordagem transdisciplinar e multirreferenciada para a construção do conhecimento. Para Morin, vivemos em uma época de mundialização e, por isso, deveríamos nos mobilizar não só para contextualizar nossos problemas em comum, mas para os mundializar, torná-los globais. Ele admite ainda que vivemos em uma realidade multidimensional, embora essas dimensões sejam didaticamente separadas e não estudadas em relação

25 FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces, Heterotopias. 1984. Disponível em: <http://www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>

26 Michel Eyquem de Montaigne, 1533-1592, ensaísta, político, cético e humanista francês.

27 MONTAIGNE. Essais, II, 12. IN: KONDER, Leandro. O que é dialética. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. Pág. 15.

28 KONDER(1988) conta que, quando a filha de Marx pediu ao pai para responder a um questionário organizado por ela e lhe perguntou qual era o lema que ele preferia, Marx respondeu: “Duvidar de tudo”.

29 Ibidem, pág. 87.

30 Edgar Morin, 1921, sociólogo e filósofo francês, considerado um dos pensadores mais importantes do século XX e XXI e fundador da ciência da complexidade. Para mais informações, interessante acessar: <http://www.edgarmorin.org.br>

umas com a outras, numa concepção linear de causalidade, enquanto deveriam ser consideradas sob uma concepção, do que é chamado por ele, de causalidade retroativa, exemplificada na relação retroalimentada entre indivíduo e sociedade através da cultura.³¹ Para ele, o pensamento complexo nos abriria o caminho para entender melhor os problemas humanos.

Outro ponto importante da teoria de Morin é a aceitação da natureza multifacetada do próprio indivíduo, afirmando a diversidade enquanto o grande tesouro da humanidade.³²

A introdução de tal pensamento é de suma importância porque, em essência, implica uma abertura de mentalidade em prol da aceitação de um pluralismo, de uma diversidade no âmago do próprio ser (que não necessariamente precisaria ser vista enquanto uma ausência de unidade) e compreensão da condição de incerteza do nosso tempo, um tempo onde o dogma de um determinismo universal desabou. O desafio de um pensamento complexo seria então “[...] ao mesmo tempo unir (contextualizar e globalizar) e aceitar o desafio da incerteza”.³³

Mobilidade

*“Vivemos num tempo de mudança. Em muitos casos, a sucessão alucinante de eventos não deixa falar de mudanças apenas, mas de vertigem... Hoje a mobilidade se tornou praticamente uma regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção. Os homens mudam de lugar, como turistas ou como imigrantes. Mas também os produtos, as mercadorias, as imagens, as ideias. Tudo voa”.*³⁴ [Milton Santos, 1999]

O modo como a cidade se expressa e se relaciona entre si, na contemporaneidade, é resultado de um conjunto de fatores que, em comum, se traduzem numa mobilidade crescente, quer no nível do indivíduo, quer no nível da arquitetura e forma urbana.

Como consequência, o mundo contemporâneo traz em suas bases uma nova forma de lidar com os espaços e com o tempo, que, em comum, implicam uma necessária ruptura com o conceito de eternidade e permanência.

31 “Da mesma maneira, somos produtores da sociedade porque sem indivíduos humanos não existiria a sociedade mas, uma vez que a sociedade existe, com a sua cultura, com os seus interditos, com as suas normas, com as suas leis, com as suas regras, produz-nos como indivíduos e, uma vez mais, somos produtos produtores”. MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. IN: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado. Para navegar no século XXI – Tecnologias do Imaginário e Cibercultura. Porto Alegre: Edipucrs, 2003. Pág. 16 e 17. Disponível em: <http://www.uesb.br/labtece/artigos/da%20necessidade%20de%20um%20pensamento%20complexo.pdf>.

32 “Em primeiro lugar, não devemos esquecer que somos seres trinitários, ou seja, somos triplos em um só. Somos indivíduos, membros de uma espécie biológica chamada Homo Sapiens, e somos, ao mesmo tempo seres sociais. Temos estas três naturezas numa só”. Ibidem, pág.17.

33 Ibidem, pág.27.

34 SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Huitec, 1999. Pág. 262.

Através do desenvolvimento das telecomunicações, objetos tecnológicos cada vez mais banalizados como telefones celulares e computadores portáteis, e a evolução tecnológica nos meios de transporte, tanto individual (como o carro privado) quanto os coletivos (como aviões) otimizados em termos de conforto e da relação distância/tempo, permitem um constante movimento do indivíduo, mantendo-o sempre em contato e informado sobre o que se passa em todo o mundo.

Uma maior capacidade de comunicação, de intercâmbio e de acesso traduz-se assim, na ocupação e apropriação do espaço territorializado, um organismo definitivamente inacabado, em contínua mutação, reciclagem e interação, afastado da aparente continuidade “harmônica” da cidade clássica.³⁵

A mobilidade, geralmente associada à circulação e trânsito nas cidades, afirma-se como condição fundamental da dinâmica urbana, tanto enquanto movimento físico quanto sinônimo de mudanças.

“A experiência da viagem, portanto, não implica apenas em deslocamentos de corpos no espaço, mas também de espaços em movimento. Não apenas um deslocar, movimento entre lugares, que move uma arquitetura entre sítios, mas também uma mobilidade em termos amplos, compreendida como capacidade de apresentar variáveis. Desse modo implica também num movimento que ocorre no tempo”.³⁶

Desse modo, se torna fundamental que a arquitetura e a cidade desenvolvam mecanismos ajustáveis às renovações às quais a sociedade é sujeita, incorporando conceitos que desafiem a materialidade conservadora e possibilitem a agilidade das transformações, se ajustando e possibilitando a mobilidade dos indivíduos e até da própria arquitetura.

Iniciativas nesse sentido apareceram em 2003, por exemplo, com a Bienal de Arquitetura de Roterdã, que abordou a questão da mobilidade mundial e examinou seus efeitos na arquitetura e desenho urbano, suas abordagens tendo sido norteadas pelo uso dos automóveis e à mobilidade intrínseca a eles; e em alguns trabalhos do arquiteto Buckminster Fuller³⁷, ou do grupo *Archigram*, em que assumem, através de uma exaltação à tecnologia crescente dos modais automatizados de transporte, a habitação e a cidade enquanto estruturas flexíveis em permanente e necessário movimento. Seus projetos habitacionais se constituíam em aparelhos que pudessem ser transportados e acoplados em uma estrutura cidade-máquina (influência metabolista) ou se auto-transportar.

O arquiteto Yona Friedman, por outro lado, ainda na década de 50 e 60, se preocupou com o pensar uma arquitetura que fosse capaz de entender as constantes mudanças que caracterizavam a mobilidade do viver. Em 1956, em seu *Manifeste*

35 GUSA, Manuel. Repensando la movilidad. IN: Topografias Operativas, Gausa Quaderns, n° 220, 1998. Disponível em: http://issuu.com/a02issuu/docs/repensando_la_movilidad/

36 BOGEÁ, Marta Vieira. Cidade-errante. Tese de doutoramento. São Paulo: FAU USP, 2006. Pág.12.

37 Richard Buckminster Fuller, 1895-1983, visionário, designer, arquiteto, inventor e escritor estadunidense. Atuou nos mais diversos campos, desde a construção de habitações, abrigos, transporte, educação, energia, ecologia. Sua criação mais popular, o domo geodésico, já foi reproduzida cerca de 300 mil vezes. Fonte: Buckminster Fuller Institute. Para mais informações, interessante acessar: <http://www.bf.org>

de l'Architecture Mobile, publicava um sistema de construção que possibilitava ao ocupante determinar o design de sua própria habitação, através da manipulação de regras de ordenamento que poderiam ser criadas e recriadas de acordo com as necessidades dos habitantes. A flexibilidade sendo o conceito chave para entendimento da sua “*Mobile Architecture*”.³⁸

ARQUITETURA E A NECESSÁRIA ABERTURA CONCEITUAL

Independente de todas as considerações feitas anteriormente, a arquitetura ocidental ainda continua com uma mentalidade clássica, tentando a veiculação de verdades eternas e imutáveis em meio ao turbilhão do fluxo e da mudança, através da criação de ícones, como tentativa de estabelecer a linguagem de uma realidade intemporal. Como posto pelo arquiteto japonês Kisho Kurokawa:

*“[...] nós temos no Japão uma estética da morte, enquanto vocês têm uma estética da eternidade. Os templos de Ise são reconstruídos a cada vinte anos da mesma forma, ou espírito; enquanto vocês tentam preservar o atual Templo Grego, o seu material original, como se ele pudesse durar pra a eternidade”.*³⁹

Essa ênfase colocada sobre a ideia de permanência e a enfatização das intervenções fixas enquanto arquitetura obscurecem a importância do movimento como constituinte chave de uma aproximação humanizada à arquitetura.

Por causa de tal postura, a história da arquitetura por tempos postulou a existência de uma teoria e prática unificadas, omitindo e taxando de marginais as práticas que não se enquadrassem nessa “tradição universal onipresente”⁴⁰, como se só houvesse uma única via possível de desenvolvimento moral e lógico, abrindo mão da maior riqueza da humanidade, sua diversidade.

A vida contemporânea é, entretanto, mais uma pluralidade viva que uma simples dicotomia. A realidade passa a ser vista como um conjunto de fluxos, cuja matéria é heterogênea e disforme, relacionando-se entre si de forma complexa e dinâmica.

Vanguardas artísticas desde o cubismo⁴¹ ao dadaísmo⁴² e futurismo⁴³ se preocuparam em tentar representar o fluxo e a mudança dessa nova condição de espacialidade e prática estética. São, entretanto, as palavras de Walter Pater⁴⁴ que mais me parecem apropriadas para descrever a condição de nosso tempo, quando este afirma que toda a arte aspira continuamente à condição de música, conferindo à experiência estética e espacial uma fluidez e dinamismo, através do movimento temporal.⁴⁵

38 Para mais informações, interessante acessar: <http://www.yonafriedman.nl/>

39 KUROKAWA, Kisho. *Metabolism in Architecture*. Londres: Studio Vista, 1977. Citado por: DUARTE, Rui Barreiros. *A Arquitectura do Efêmero*. Tese de doutoramento. Lisboa: FA UTL, 1992.

40 JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitectura*. Lisboa: Edições 70, 1992.

41 Incorporação de uma quarta dimensão, a temporal.

42 Renunciava espacializações permanentes.

43 Tentou incorporar às obras de arte o movimento e a velocidade.

44 Ensaísta inglês, crítico de arte e literatura e escritor, do século XIX.

45 “All art constantly aspires towards the condition of music”. PATER, Walter. *School of Giorgione*, 1873.

3

O EFÊMERO

[DA EFEMERIDADE]

À prática e teoria da arquitetura ocidental, encontra-se intrinsecamente associada à ideia de permanência.

Mas, para além das arquiteturas ditas “permanentes”, pensadas para atender funções bem definidas em localizações específicas, existe uma arquitetura efêmera, projetada tanto para atender propósitos com curta duração ou pensadas para se adaptarem a uma variedade de localizações, atendendo às necessidades de uma realidade fluida, desde a concepção de abrigos à experimentação sensorial do espaço, entendido como prática cotidiana, estética e artística.

As intervenções de caráter efêmero contribuem de forma peculiar, por seu papel crítico e “transgressor”, como um meio de discussão e compreensão do espaço humanizado construído ao longo do tempo.

Para o grupo Haus-Rucker-Co¹:

“Temporary Architecture is a medium for the conversation about our cities. It is a means of regulation and a large piece of furniture, an element of coordination and test for public opinion. Temporary Architecture creates the oppor-

¹ Grupo de arquitetos e artistas austríacos, fundado por Günter Zamp Kelp, Laurids Ortner e Klaus Pinter, em 1967, Viena. Exploravam a percepção sensorial dos espaços arquitetônicos e urbanos objetivando uma “expansão da consciência”.

tunity to put into concrete terms the city dweller's wishes and ideas... to investigate ways of behavior. Provisionals are instruments of opinion research (...) Temporary Architecture is aggressive. It cracks long-established habits of seeing. A school of astonishment, able to act free from any compulsion of local politics, because it doesn't have to last for the next hundred years[...].²

Para além da criação de uma dicotomia entre permanência e efemeridade, trata-se, entretanto, de perspectivar novas possibilidades críticas e conceituais que possibilitam a ampliação e desenvolvimento das áreas de intervenção da arquitetura e suas potencialidades frente o complexo mundo de valores atuais.

Como já discutido, na realidade social atual, a flexibilização de valores, fruto da evolução dos modos de vida, a introdução de novos parâmetros de referência e a necessidade de adaptação contínua, tem conferido a nossa visão de mundo uma predisposição mais dinâmica. Cabe, então, repensar as estratégias arquitetônicas e urbanísticas nesse contexto de mudanças.

O que é efêmero

Em grego, a palavra *ephemeros* significa “o que dura um dia”. A palavra temporário, do latim *temporarius*, o que dura um curto período de tempo. O que é temporário em oposição ao que permanece. As maneiras pelas quais essas palavras podem se aplicar à arquitetura são amplas e difíceis de definir.

Por essência, toda obra humana é fundamentalmente temporária. Sendo a arquitetura por sua vez, por definição e natureza, efêmera.

O significado de efemeridade é mais comumente associado a sua dimensão temporal. Enquanto transitórias, o senso comum costuma assumir automaticamente que tais experiências sejam relativamente inseqüentes, pois transmite a ideia de certa precariedade das instalações e situações. Entretanto, para Robert Kronenburg:

“(...) Though they may be temporary in duration, their impact can be lasting: the fleeting memory from childhood may become an individual's most potent recollection and its power such that it helps focus, or destroy, an entire life. It is therefore the power of the experience rather than its duration that is more important in gauging its meaning and effect”.³

As primeiras formas de arquitetura erigidas foram indubitavelmente estruturas

² HAUS-RUCKER-CO. Citado por: SCHMIEDEKNECHT, Torsten. The ephemeral in the work of Haus-Rucker-Co. IN: ARCHITECTURAL DESIGN MAGAZINE. Ephemeral/Portable Architecture. Volume 68, n° 9/10. Setembro/Outubro, 1988. Pág. 41.

³ KRONENBURG, Robert. Ephemeral Architecture. IN: ARCHITECTURAL DESIGN MAGAZINE. Ephemeral/Portable Architecture. Volume 68, n° 9/10. Setembro/Outubro, 1988. Pág. 7.

temporárias e/ou transportáveis, já que os primeiros homens caçadores-coletores eram obrigados a se deslocar sazonalmente para garantir seu suprimento de comida. A arquitetura efêmera possui, assim, a capacidade de se conectar diretamente com a capacidade de qualquer pessoa de fazer arquitetura, ao encerrar, de forma mais imediata, o ato principal de construir.⁴

Em termos de arquitetura, a efemeridade das intervenções tem uma intrínseca relação com a abordagem da arquitetura enquanto fenômeno, evento, não podendo ser pensada à parte da ideia de ação e movimento, como colocado por Tschumi.⁵ E sua perecibilidade, embora sendo uma característica inerente a todas as obras humanas, acaba afetando sua criação, valorizando seu uso e “experenciação”.

A adoção de qualidades efêmeras, também tem valor para arquiteturas que devem ter uso mais contínuo ou localizações mais permanentes. Seu uso contribuindo para a ampliação do quadro de respostas arquitetônicas, na geração de significados e qualidades espaciais. Tendo na reversibilidade e adaptabilidade suas principais características e garantindo, através delas, a potencialidade de existência em um breve intervalo de tempo, sem deixar marcas e viabilizando sua capacidade de dar respostas rápidas, otimizadas e flexíveis aos problemas arquitetônicos, se tornam uma opção sempre válida em uma realidade pautada pela mudança.

A influência das práticas nômades, além de nos remeter à linguagem básica das formas históricas de arquitetura, permanece significativa enquanto modo de vida, tendo na civilização islâmica seu expoente mais significativo. Apresentando modelos para uma crítica arquitetônica e pensamento crítico sobre a sociedade, os “neonômades” constituem a expressão da mobilidade dessa realidade fluida e globalizante.

Enquanto arquitetura

Embora todos os tipos de programas arquitetônicos já tenham sido projetados para condições transitórias⁶, não existe uma continuidade formal entre essas intervenções, mas, sim, uma espécie de sentido discursivo.

Seu caráter simbólico é, sobretudo, evidenciado quando da criação de cenários urbanos para a realização de acontecimentos, manifestações e festividades de caráter religioso, político ou cultural, marcando a memória social enquanto agente “coletivizador”.

Tecnicamente, a adoção dessas estratégias projetuais e construtivas, permite dar respostas rápidas a problemas específicos através da adoção de estratégias técnicas mais adequadas do ponto de vista social, econômico e ambiental. A evolução tecnológica, introduzindo conceitos de modulação, mobilidade, adaptação e evolu-

4 Ibidem, pág. 8.

5 TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press, 1996. Fragmento disponível em: <http://famuso.net/achin/courses/tschumi/6concepts.pdf>

6 KRONENBURG, Robert. LOT-EK: Mobility, Materiality, Identity. IN: SCOATES, Christopher; ET AL. LOT-EK: Mobile Dwelling Unit. Minneapolis: DAP, 2003. Pág. 76.

ção, potencializou a exploração de aspectos construtivos ainda insuficientemente investigados.

O impacto imagético, geralmente associado à tais intervenções arquitetônicas, afirma, progressivamente, a importância da arquitetura e seu potencial de informação. A importância do lugar físico sendo ultrapassada pelo impacto e influência que se gera na percepção dos indivíduos, sua memória em contraponto à sua relativa permanência.

Abertura conceitual

O. M. Ugers⁷ considera o arquiteto como não sendo um inventor, mas sim um descobridor, utilizando ele próprio a história para mostrar as contradições na sua complexidade onde cada ponto de vista tem um valor próprio, podendo gerar um novo conceito quando confrontado com outros pontos de vista.⁸

O potencial de inovação das arquiteturas efêmeras, frente a necessidade de renovação em relação à estereótipos culturalmente sedimentados, é introduzido com a ampliação do campo de respostas e referências da arquitetura, através da abertura à outros pontos de vista, reconhecendo a especificidade dos valores de cada cultura ou área do conhecimento e utilizando-os para traduzir uma flexibilidade, mudança e constante renovação da forma de experimentar o espaço.

No final da década de 60, por exemplo, foram profusamente difundidas pela imprensa imagens das plataformas de exploração petrolíferas em início de operação, bem como imagens das estruturas metálicas moduladas e articuladas que abrigavam comunidades militares, em *Shivering Sands Fort*⁹. Essa visão megaestrutural acabou por servir de influência para os modelos arquitetônicos de grupos como o *Archigram*¹⁰, influência essa facilmente identificável em projetos como a *Walking City*¹¹, de Ron Herron, ou a *Plug-In City*¹², de Peter Cook. Para muito além da simples exploração visual dessas influências introduzem-se, assim, no discurso arquitetônico, novos campos de possibilidades de ação e repertório de respostas que não lhe eram próprios.

7 Oswald Mathias Ungers, 1926-2007, arquiteto e teórico de arquitetura alemão, conhecido por seus projetos racionalistas.

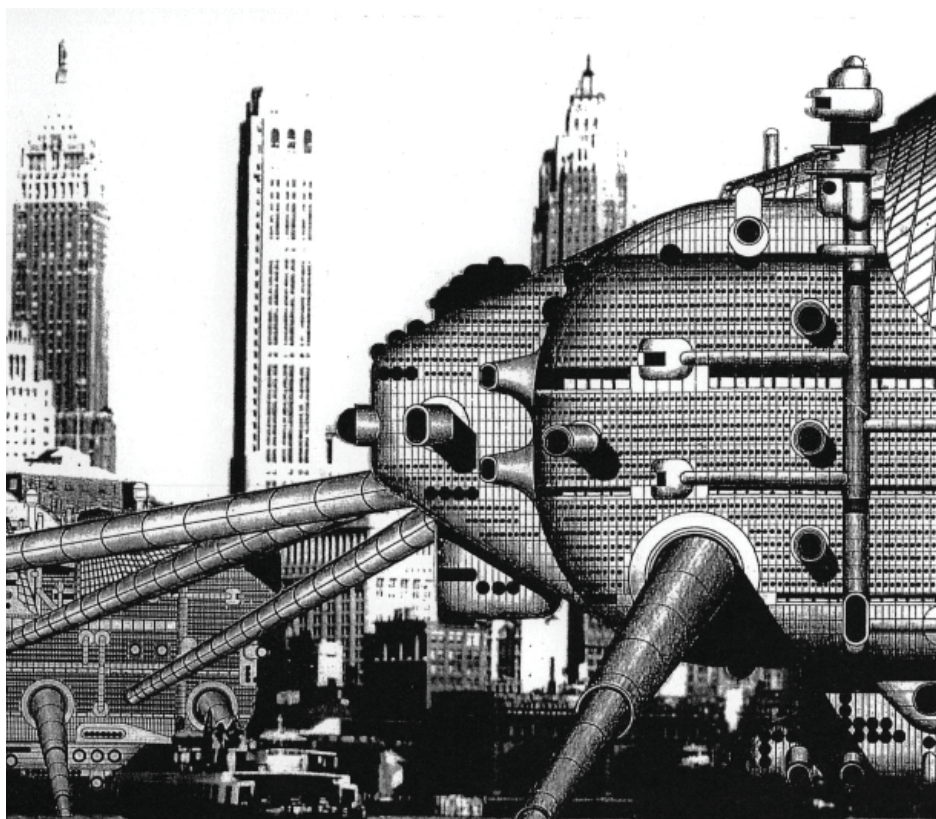
8 DUARTE, Rui Barreiros. A Arquitectura do Efêmero. Tese de doutoramento. Lisboa: F.A. U.T.L., 1992. Pág. 24.

9 Consistiam basicamente de pequenas torres fortificadas construídas no estuário do rio Tamisa, Reino Unido, durante a Segunda Guerra Mundial, para defesa anti-aérea. Foram desativados na década de 50, mas ainda hoje é possível fazer visitas à barco ao que restou do antigo posto militar.

10 Grupo de arquitetos ingleses, formado em 1961, se inspirava na tecnologia como forma de expressão para criar objetos hipotéticos, na tentativa de resgatar as premissas fundamentais da arquitetura. Seus principais membros foram Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb e David Greene. O site <http://www.archigram.net/> fornece uma boa fonte de pesquisa para uma aproximação inicial ao trabalho do grupo.

11 A *Walking City*, de Ron Herron, 1964, imagina um futuro sem fronteiras onde mega-estruturas itinerantes, comportando todos os equipamentos necessários para o funcionamento de uma cidade comum, poderiam se locomover por terra e mar, em prol de um estilo de vida nômade, através do qual diferentes culturas, informações e experiências poderiam ser compartilhadas.

12 Uma das primeiras mega-estruturas concebidas pelo grupo, nomeadamente Warren Chalk, Peter Cook e Dennis Crompton, 1964. Consistia em uma rede de acessos à serviços de transporte e outras infra-estruturas essenciais, onde módulos habitacionais ou comerciais poderiam ser acoplados e desacoplados conforme as necessidades dos utentes, resultando em uma paisagem urbana em estado de perpétua metamorfose.



_imagem
Walking City
©Archigram

Para Duarte (1992), deve-se pensar a arquitetura enquanto uma tradutora de complexidades, pois “se pensarmos que a complexidade da vida integra um sem número de fenômenos de diverso teor, e que a arquitetura se deve aproximar da vida, no sentido de permitir uma maior vivência, então, há que se refletir sobre as novas possibilidades de intervenção, que cada vez mais deverão integrar as disciplinas técnicas e artísticas afins, que a complementam e lhe possibilitam aprofundar novos sentidos de intervenção”.¹³

Robert Venturi apresenta uma atitude semelhante em seu *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, ao pregar a necessidade de se desenvolver a projeção em arquitetura baseado na pluralidade funcional e ambiguidade significativa, muito mais coerente com as exigências desenvolvimentistas atuais. Ele defende a riqueza de significados ao invés de clareza, a função implícita ao invés da explícita, acolhendo a contradição e explorando as incertezas tendo por objetivo tanto a vitalidade, quanto a validade de suas proposições:

“Gosto mais dos elementos híbridos do que dos ‘puros’, mais do que são frutos de acomodações do que dos ‘limpos’, distorcidos em vez dos ‘diretos’, ambíguos em vez de ‘articulados’, perversos tanto quanto impessoais, enfadonhos tanto quanto ‘interessantes’, mais dos convencionais do que dos ‘inventados’, acomodatícios em vez de excludentes, redundantes em vez de simples, tanto vestigiais

13 DUARTE, Rui Barreiros. *A Arquitectura do Efêmero*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade da Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa - U.T.L., 1992. Pág. 27.

quanto inovadores, inconsistentes e equívocos em vez de diretos e claros. Sou mais favorável à vitalidade desordenada que à unidade óbvia. (...) Prefiro 'tanto... como' a 'ou... ou', preto e branco, e às vezes cinza, a ou preto ou branco".¹⁴

Esse arraigado espírito de transformar categorias distintas em categorias dicotômicas excludentes, fruto da utilização de estética da eternidade, que elege modelos ideais em busca da necessidade de afirmação de uma realidade intemporal, é bastante diverso da visão de mundo oriental. Kurokawa (1977), referindo à abertura conceitual japonesa em relação à aceitação de inovações, coloca que, no Japão “[...] nós não decidimos o que é certo ou errado, ou o que é bom ou mau – isso é a maneira europeia de pensar. O que nós fazemos é separá-los, mas aceitar ambos”.¹⁵

Efemeridade como estratégia

Até muito recentemente, em termos históricos, a utilização das arquiteturas ditas efêmeras, por não se enquadrarem nos padrões estéticos dominantes, se limitava à recriação de temáticas e formalizações equivalentes às arquiteturas “permanentes”, exacerbando suas formas através de seu aparato teatral.

É interessante aqui atentar para a dimensão simbólica dessas intervenções no espaço urbano. Quase sempre associadas a manifestações de cunho religioso, cultural ou político, sempre visaram à “encenação do deslumbramento”, propondo um espaço cênico urbano, um teatro, que enquadrasse a própria vivência urbana. É, aqui, possível traçar um paralelo com a dimensão didática do teatro na pólis grega. Desde o início intimamente ligado à religiosidade, o teatro se origina em Delfos, que também era a sede do mais importante santuário grego. Nele eram representados os dramas do desenvolvimento humano inseridos na ordem urbana e, através dele, o cidadão grego era levado a um reconhecimento pessoal e mesmo a uma transcendência à experiência pessoal através do reconhecimento do outro.¹⁶

No século XIX, com o desenvolvimento de novas tecnologias e utilização de novos materiais, a partir da utilização do ferro, introduziu-se uma nova dimensão de utilização da arquitetura efêmera que, pelo caráter de experimentalismo que propõe, passou a ser considerada enquanto geradora de uma dinâmica de mudança, intimamente associada à evolução da produção industrial e, mais recentemente, à indústria midiática e cultural, graças a sua potencial capacidade de expressão visual e informacional.

¹⁴ VENTURI, Robert. Complexidade e Contradição em Arquitetura. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992. Pág. 1.

¹⁵ KUROKAWA, Kisho. Metabolism in Architecture. Londres: Studio Vista, 1977. Citado por: Duarte, Rui Barreiros. A Arquitetura do Efêmero. Tese de doutoramento. Lisboa: FA UTL, 1992.

¹⁶ “[...] era no teatro que o cidadão grego se encontrava e obedecia à máxima délfica: Conhece-te a Ti Mesmo. Mais do que tudo, conforme as inexoráveis comédias de Aristófanes nos contam, aprendia a ver a si mesmo, de maneira deformada, tal como os outros o viam, castigado pelo seu doloroso riso. Mas, ao mesmo tempo, divisava, nas figuras maiores dos heróis e deuses, atraentes egos potenciais cuja imitação em momentos de crise ajudá-lo-ia a ultrapassar a mediocridade do seguro e do habitual. A consciência e a realização de si mesmo, a própria transcendência pessoal, tornaram-se as novas marcas da personalidade urbana ou, pelo menos, de uma minoria desperta.” MUMFORD, Lewis. A Cidade na História. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Pág.168.

Uma necessária reformulação dos códigos arquitetônicos já havia sido anunciada, por exemplo, pelo movimento Futurista, em 1914¹⁷, mas é a partir dos anos 60 que uma geração ávida por novas experiências, inserida em uma nova dinâmica de vida a qual a arquitetura não poderia ficar alheia, introduz um matiz contestador e estabelece novos domínios de intervenção para a arquitetura.

A arquitetura ocidental, diferentemente da arquitetura tradicional oriental e da cultura dos povos nômades, abertas à experiencialização do mundo na sua inconsciência, traz em seu cerne uma necessidade de projeção de poder. Contudo, a ruptura que se deu entre a sociedade contemporânea ocidental em relação à sociedade tradicional, significou a adoção de novas posturas frente a eficácia e quantificação do tempo, aos problemas energéticos e ecológicos e à mudança de sensibilidade frente à conceituações estéticas como, por exemplo, a beleza. O conceito de 'Belo' (conceito clássico implicando uma elevação de sensibilidade) tendo sido paulatinamente substituído pelo 'útil' (o belo sendo o que funciona bem segundo sua utilidade) e, agora, 'pelo que provoca emoção'.

A ênfase dada à instantaneidade e volatilidade das relações, traço marcante da sociedade contemporânea, introduz uma dinâmica de necessárias e constantes adaptações, exigindo da arquitetura o domínio de uma rapidez de ação e capacidade de dar respostas eficientes. O domínio do instante e do instantâneo enquanto sinônimos de rapidez e eficiência. A *Instant City*¹⁸ (1968), do grupo *Archigram*, traduzia essas potencialidades, se configurando como um complexo de entretenimento e informação que poderia ser transportado de uma localização à outra, oferecendo uma experiência virtual da vida urbana à áreas remotas e explorando o interesse do grupo no potencial dinâmico de uma metrópole "impermanente" e itinerante, assim como na *Walking City* (1964).

Aos símbolos de permanência e hierarquia passaram a se contrapor a capacidade de uma constante renovação, relacionada desde à formalização da imagem transmitida quanto à relação com uma situação física. As arquiteturas efêmeras vistas como possuindo um potencial de autonomia nômade libertadora. Um misto de utopia, provocação, jogo, crítica, inovações e alternativas:

"A manipulação do universo simbólico de que a linguagem, o mito, a arte e a religião fazem parte como manifestações da permanência dos valores, é agora posta em causa por novas referências e centros de interesse induzidos pela publicidade, onde um novo tipo de cultura propõe visões de magníficas realidades tecidas em fábricas de sonhos, como solicitações constantes geradoras de novas e longínquas necessidades".¹⁹

17 Manifesto da Arquitetura Futurista, Sant'Elia, 1914, disponível em: <http://www.unknown.nu/futurism/architecture.html>

18 *Instant city*, Peter Cook, Dennis Crompton, Ron Herron, 1968.

19 DUARTE, Rui Barreiros . *A Arquitetura do Efêmero*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa - U.T.L., 1992. Pág. 33.

Possíveis categorizações

Podem-se enquadrar as manifestações efêmeras em arquitetura em três grandes vertentes.

A primeira dizendo respeito a sua dimensão temporal, podendo decorrer de uma situação nômade (o caráter efêmero dizendo respeito, aqui, à situação em que objeto arquitetônico estava sendo usado) ou referindo-se às construções a serem removidas (desconstruídas/destruídas) após breve tempo de existência.

As primeiras manifestações a se enquadrarem nessa vertente foram, por exemplo, as Exposições Mundiais²⁰, realizadas desde meados do século XIX, que, embora não buscassem, em sua maioria, uma aproximação estrutural do projeto com a ideia de este ser efêmero, tinham sua existência limitada²¹ ao período de realização das exposições, não sendo prevista nenhuma reciclagem funcional ou material dos mesmos após esse período²². Deixando a imagem da arquitetura efêmera, erroneamente, atrelada quase que exclusivamente ao conceito de provisoriedade e envolvido por uma ideia de precariedade das construções e seus materiais.

Uma segunda vertente a que diz respeito a sua dimensão material, relacionando-se com a efemeridade do próprio material. Seu extremo limite sendo a implantação de uma arquitetura consumível, correspondendo à uma atitude de consciência ambiental (considerando a reciclagem ou uso de materiais biodegradáveis) em correlação à uma atitude consumista de constante busca pelo novo e recriação do habitat.²³

A terceira vertente é de dimensão construtiva, envolvendo uma pesquisa técnico-científica quanto às possibilidades de exploração da capacidade estrutural de novos materiais e componentes construtivos, visando a viabilização de reutilizações futuras, da diminuição dos custos das intervenções, além da potencialização de sua versatilidade e capacidade de adaptação.

Apesar dessas possíveis categorizações, cabe, entretanto à concepção arquitetônica fazer o maior número de convergências possíveis de forma a criar a solução mais adequada.

20 Grandes exposições públicas realizadas em diferentes partes do mundo. A primeira Expo foi realizada no Palácio de Cristal, projetado por Joseph Paxton, no Hyde Park, Londres, em 1851, sob o título "Grande Exposição dos trabalhos da Indústria de Todas as Nações". A próxima Expo acontecerá em Milão, 2015, sob o tema "As grandes questões do desenvolvimento sustentável" (página oficial: <http://www.en.expo2015.org>)

21 São raras as exceções a essa regra, como o pavilhão alemão, projetado por Mies van der Rohe para a exposição de Barcelona, em 1929, que, embora tenha tido o seu original demolido, voltou a ser construído em 1980, conforme as indicações originais do arquiteto; ou o pavilhão português, remanescente da exposição em Lisboa, projetado por Álvaro Siza, em 1998.

22 Um dos problemas enfrentados por essa falta de planejamento de como utilizar os locais após as exposições, quando não resolvido com a demolição da infraestrutura criada, era, na maioria dos casos, o abandono desses espaços ao definhamento físico e esvaziamento de suas funções sociais, hoje espaços marginais que se assemelham à verdadeiras cidades fantasmas.

23 Interessante relato é o projeto gráfico (2013) elaborado pela agência Talent, com a iniciativa da Associação Parceria Contra Drogas. A agência idealizou cartazes, a serem instalados na Galeria do Rock, São Paulo, que traziam a imagem de rostos humanos comuns e a mensagem "O crack consome". As peças foram produzidas em massa de trigo e traziam, em seu interior, uma porção de vermes. Com o passar do tempo, os vermes "consumiam" os cartazes, dando mais dramaticidade à mensagem que intentavam transmitir. Vídeo da campanha disponível em: <http://youtu.be/MRtOoEjgALk>.

O que importaria, a despeito de seu caráter transitório, era manter a importância das exigências físicas e psicológicas, ao tentar atender à coexistência de fenômenos que ultrapassam as tentativas de sistematização. “(...) o que interessa é o tipo de resposta, transmitindo uma ideia que deve permanecer(...)”.²⁴

O experimentalismo e crítica que propõe são um contributo desses tempos de mudança em que vivemos. Importante fator que alerta para a necessidade de direcionarmos nossa atenção para as relações e interações, semelhanças e diferenças que se unem e separam ao nosso redor, potencializando nossa experiência e ampliando nossas possibilidades de contribuir nessa dinâmica.

“Para responder mais eficazmente a desafios do mais diverso teor, situados para além do contexto de intervenção da arquitetura permanente, as arquiteturas efêmeras traduzem uma arquitetura conceitual e uma estratégia mais abrangente, onde se aglutinam domínios de intervenção pertencentes a outras disciplinas, possibilitando a criação de sínteses cada vez mais profundas que transformam a vida cotidiana numa vivência coletiva (...)”.²⁵

24 DUARTE, Rui Barreiros . A Arquitectura do Efêmero. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa - U.T.L., 1992. Pág. 37.

25 Ibidem, pág. 40.

[EFEMERIDADE E ARQUITETURA]

A tenda histórica

"I want you to bring me a tent which is so light that a single man can carry it in the hollow of his hand and still is so large that it can take up my court, army and camp".

Esse desejo do Sultão da Índia imposto à seu filho Ahmed foi realizado pela fada Pari Banu em um dos contos de *As Mil e Uma Noites*¹. Esse desejo, embora parte de uma alegoria, deixa expressa a ideia de um objeto arquitetônico leve, de proporções adaptáveis, convertível, reversível e portátil, critérios esses que, até hoje, são utilizados para descrever as arquiteturas efêmeras. Até muito recentemente não era comum o enquadramento desse tipo de instalação enquanto pertencente ao domínio da arquitetura, embora milhões de pessoas vivam ainda hoje sob essas condições de permanente transitoriedade e embora o entendimento do edifício enquanto processo, em estado de contínuo desenvolvimento, se encontre enraizado na cultura de muitos povos. Para Rudolf Wienands², entender o edifício desta forma se revela mais funcional e a prática derivada dessa situação, mais consciente.

1 BURKHARDT, Berthold. Das historische Zelt. IN: OTTO, Frei; et al. Anpassungsfähig Bauen. Alemanha: Institut für leichte Flächentragwerke (IL), 1975. Pág. 78.

2 Apud BUBNER, Ewald. Anpassungsfähig Bauen: Historischer Abriss. IN: OTTO, Frei; et al. Anpassungsfähig Bauen. Alemanha: Institut für leichte Flächentragwerke (IL), 1975. Pág. 36.

Flexibilidade

Tradicionalmente, características como adaptabilidade e mutabilidade já se encontravam presentes, por exemplo, nos assentamentos indígenas, no Novo México, os chamados *Pueblos*. A adaptabilidade neste caso diz respeito à disposição das unidades espaciais da habitação, que podem ser adicionadas umas às outras, ampliadas ou suprimidas, conforme as necessidades dos assentados ou necessidade de crescimento do pueblo. O processo de mudança aqui é ainda bem lento, mas compatível com a satisfação das necessidades básicas destes povos, através do caráter essencial e espontâneo de suas práticas construtivas. Quando não mais suportam os propósitos do pueblo, esses assentamentos são reconstruídos. Pode-se, aqui, falar de um laço permanente entre projeto e o atendimento de necessidades imediatas, a arquitetura enquanto resposta direta aos problemas cotidianos:

*“O resultado deste tipo de processo de construção, nos pueblos mexicanos, é observado na harmonia existente entre paisagem e construção, entre material e design, a perfeita adaptação da construção às condições e forças do clima, das proporções e da escala humana”.*³

Wienands observa ainda que a estrutura social desses grupos indígenas, assim como outros, privilegia a dimensão comunal de suas vidas, em detrimento da valorização do indivíduo, na formação de sua identidade.

Na África e na Índia são conhecidos exemplos semelhantes de abordagem adaptável das construções populares. Para assegurar a possibilidade de mudanças e rápida montagem das instalações, os elementos de um assentamento de uma família mulçumana no Saara, por exemplo, consistiam em várias unidades habitacionais circunscritas por uma parede limitante, que era o único elemento que permaneceria inalterado. As unidades habitacionais internas apresentavam plantas arbitradas pelas necessidades de cada família, os tetos podiam ser em forma de cúpulas ou planos. Argila, bambu, fibras e gramas trançadas constituíam seus principais materiais de construção. Sendo a família mulçumana fundamentalmente patriarcal, quando um dos filhos do chefe se casava se construiria outra habitação dentro do aglomerado já existente, ou se fundaria um novo assentamento. Ao morrer um líder, um de seus filhos assumiria o comando da tribo e se iniciava, ao mesmo tempo, todo um trabalho de reconstrução que modificaria e recomporia todo o assentamento. Por razões religiosas, a única construção a ser deixada intacta era a casa do falecido, que seria mantida incólume até que se tivesse deteriorado por si própria⁴. Nessa abordagem, a construção pode ser caracterizada como adaptativa uma vez que a materialidade do objeto arquitetônico não é definitiva, se adequando a essas novas circunstâncias familiares, por exemplo.

³ WIENANDS, Rudolf. Pueblos, New Mexico. IN: OTTO, Frei; et al. Anpassungsfähig Bauen. Alemanha: Institut für leichte Flächentragwerke (IL), 1975. Pág. 49.

⁴ WIENANDS, Rudolf. Pueblos, New Mexico. IN: OTTO, Frei; et al. Anpassungsfähig Bauen. Alemanha: Institut für leichte Flächentragwerke (IL), 1975. Pág. 49.

Os costumes nômades, herdados desde os tempos “primitivos”, foram vistos durante muito tempo pela crítica arquitetônica enquanto uma postura marginal. Inseridos como estamos em uma dinâmica de consumo, por tempos, o reaproveitamento de recursos para diferentes situações era visto, tal como a compra de roupas usadas era vista, como humilhante. Alguns povos ditos primitivos, no Vietnã, Quênia e Guiné, entretanto, deploram os hábitos contemporâneos de mudar de uma casa à outra, ou de um apartamento à outro. É, para eles, tido como humilhante ter de viver em uma construção que já havia sido habitada por outros. Quando têm de se deslocar ou construir novas casas, a fim de não abandonar sua morada anterior, preferem desmontá-la e transportá-la até o novo local de assentamento. O transporte pode ocorrer tanto em peças pequenas, puxadas por animais de carga, quanto em partes maiores (paredes divisórias ou telhados), que podem ser transportados com a ajuda e envolvimento de toda a comunidade.⁵ As construções não sendo pensadas para atender à pretensões de permanência. Em detrimento disso, são pensadas para atenderem uma necessidade de leveza e portabilidade, para se adaptarem às suas próprias vidas e possibilidades de desenvolvimento, e não como sendo materializações fechadas e limitantes.

Uma experiência extrema da construção móvel é a vida em ambientes flutuantes. No oriente, milhões de pessoas vivem sobre as águas. A extrema mobilidade de cada habitação possibilita dinâmicas e variáveis interconexões entre elas. As vantagens dessa situação são evidentes: não necessitam de planejamento e nem de gastos com manutenção, a água para consumo humano é suficientemente disponível e também atua como fator de controle de temperaturas durante as estações mais quentes.⁶

A tenda primitiva como arquétipo

Para Gottfried Semper⁷, a forma primária da casa é, logicamente, a tenda. Incluindo ainda que, às primeiras habitações, devam coincidir as origens da tecelagem. Essa simplicidade de meios para a criação de um espaço habitável faz com que a historiografia da arquitetura, nomeadamente em Rykwert, conceba a análise e exaltação dessas cabanas dos povos “primitivos” como que condensando a quintessência da própria arquitetura: “Eu acreditava que essa consciência poderia levar efetivamente a novas ideias a respeito da natureza da edificação como uma iniciativa social e política”.⁸

Dado seu caráter efêmero, não existem evidências físicas desses primeiros abrigos, mas seu *modus faciendi*, entretanto, ainda permanece vivo através da tradição popular e da cultura dos povos nômades. Os pastores mongóis e tribos turcas, na Ásia; os beduínos árabes, no norte, ou os hamite⁹, no leste da África; bem como as

5 RUDOLFSKY, Bernard. Architecture without architect. Nova York: Doubleday & Company. Pág.113. Disponível em: http://afon152011.files.wordpress.com/2011/09/architecturewithoutarchitects-_sm.pdf

6 RUDOLFSKY, Bernard. Architecture without architect. Nova York: Doubleday & Company. Pág.43.

7 Apud. RYKWERT, Joseph. A Casa de Adão no Paraíso. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Pág. 25.

8 RYKWERT, Joseph. A Casa de Adão no Paraíso. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Pág. XXIV.

9 Conjunto de povos nativos africanos, composto principalmente pelos berberes e tuaregues.

tribos nômades norte e sul-americanas; viveram, e ainda vivem, quase que exclusivamente em tendas. Sem que tivessem mantido nenhum tipo de contato entre si (até onde se sabe), partiram de condições de vida semelhantes e chegaram basicamente às mesmas respostas construtivas.

A história narra vários tipos de tendas e seus diversos métodos de construção. É provável que tenham sido móveis desde os tempos “pré-históricos”, tendo se adequado lentamente aos vários rearranjos precários que lhe eram impostos pela inclemência do tempo.¹⁰

*“Though simple in form these buildings were sophisticated in their environmental modification and deployment characteristics, providing easily portable buildings suitable to a number of functions and able to accommodate relatively wide extremes in weather condition”.*¹¹

Além desses exemplares vernáculos, deve-se notar a evolução da utilização dessas estruturas têxteis através dos tempos. Mesmo derivando de diferentes problemáticas, permanecem significativas enquanto respostas arquitetônicas móveis e flexíveis.

As primeiras grandes manifestações dessa arquitetura foram produzidas durante o império romano. O *velarium* romano consistia em uma cobertura têxtil suspensa por mastros sobre arquibancadas, como a do *Colosseum*, em Roma, e a do anfiteatro de Pompéia. Essas estruturas haviam sido desenvolvidas para a proteção dos espectadores contra a luz solar, vento ou chuvas durante os espetáculos, num momento onde não havia sido inventado outro meio de se cobrir áreas tão grandes. De acordo com relatos de escritores romanos, as também chamadas vela, não eram apenas utilizadas em anfiteatros, mas também sobre pátios, ruas e praças. Pouco se sabe sobre suas características construtivas, mas sabe-se que o têxtil, cordas, postes e vigamentos poderiam ser recolhidos quando não houvesse necessidade dessas coberturas. Vitruvius, por exemplo, fala de um dispositivo de tração da vela, que demandava grande conhecimento mecânico, mas a tornava mais fácil e rápida de serem instaladas¹². Outros textos também diziam que a vela não era estendida em tempos de ventos fortes, eram então provavelmente recolhidas, a fim de protegê-las do mau tempo, e só voltavam a serem armadas em condições climáticas mais favoráveis.

Aparte essas construções, outras estruturas flexíveis e móveis também foram populares entre os romanos por razões de cunho popular e cultural. Marco Terêncio Varrão, filósofo romano, relatou exemplos de uma cobertura formada por painéis que poderiam ser removidos e um salão abobadado cuja coberta poderia abrir e

10 São exemplos mais tradicionais as tendas beniya, pequenas e rudimentares, e as makhzen marroquinas.

11 KRONENBURG, Robert. Tensile Architecture. IN: ARCHITECTURE DESIGN MAGAZINE. Tensile Structures. Volume 65, nº 9/10, Setembro/Outubro, 1995. Pág.09.

12 BUBNER, Ewald. Anpassungsfähig Bauen: Historischer Abriss. IN: OTTO, Frei; et al. Anpassungsfähig Bauen. Alemanha: Institut für leichte Flächentragwerke (IL), 1975. Pág. 40.

fechar. Plínio falou de um teatro flexível de madeira que consista em duas metades circulares içadas por um sistema de roldanas e que poderia mover-se mesmo com a ocupação total de espectadores.¹³

O uso tradicional mais familiar de grandes estruturas tensionadas é o espetáculo circense itinerante. Algumas estruturas de circos em consonância com as tendas primitivas, são desenvolvidas em prol de um sistema de montagem rápida, que permita a otimização de seu ciclo produtivo desde a montagem, o transporte e sua reconstrução. Entretanto:

*“(…)Some circus tents consist of a rigid frame which is covered with a fabric cladding and though tent-like in appearance they do not utilize tensile principles. The tension structure circus tent is however, the lightest and quickest to erect, with the potential to form the most dramatic structures with the minimum material”.*¹⁴

Contemporaneamente, as estruturas em tenda tem se tornado soluções arquitetônicas cada vez mais familiares. Frei Otto é considerado a figura seminal na reintrodução e desenvolvimento da arquitetura tênsil. Embora inspirados pelos precedentes históricos da tenda, seus projetos foram os primeiros a conceber soluções mais sofisticadas que pudessem responder a esforços estruturais e necessidades programáticas mais complexas. Partindo ainda da preocupação de se desenvolver uma arquitetura eficiente e leve, como alternativa às construções tradicionais.

Portabilidade

A partir do século XIX, o desenvolvimento de novos materiais e métodos de construção permitiu novas soluções, novos padrões de desenvolvimento e sugeriu, simultaneamente, uma nova estética. A adaptabilidade das construções, mesmo que em suas mais distintas formas, passou a ser enfocada. A rapidez de montagem e a possibilidade de transporte, a equacionalização de sua reversibilidade, passaram a ser possíveis graças aos avanços na produção industrial.

Esses avanços tecnológicos tiveram como sua primeira expressão arquitetônica de grande porte o *Palácio de Cristal*, de Joseph Paxton, construído entre 1850 e 1851, para a Exposição Universal de Londres; além, é claro, da torre de Eiffel, também construída para ser uma estrutura temporária. O pavilhão se estendia por cerca de 70 mil metros quadrados e foi inteiramente elaborado para responder a um rigoroso método de produção, onde todos os elementos da construção foram desenhados para serem produzidos em massa e permitirem rápida montagem e desmontagem, ou ainda ampliação do mesmo. Em 1858, Paxton também chegou a projetar e fabricar uma série de estufas construtivamente semelhantes ao pavilhão, e que, dada suas menores dimensões, leveza e produção modular, poderiam

13 Ibidem, pág. 38.

14 KRONENBURG, Robert. Tensile Architecture. IN: ARCHITECTURE DESIGN MAGAZINE. Tensile Structures. Volume 65, n° 9/10, Setembro/Outubro, 1995. Pág.11.

ainda ser facilmente transportáveis. Cerca de dez anos antes, Semper relata ainda que, antes da queda de Luis Filipe I (1848), existiu um plano ambicioso para cobrir todos os jardins botânicos de Paris com tetos reversíveis de vidro que poderiam ser desmontados no verão.¹⁵

Nesse período, também se tem notícia da produção em série de construções em aço que, majoritariamente, seriam instaladas nas colônias inglesas. John Manning, um construtor britânico, por exemplo, concebeu o “*Manning Portable Colonial Cottage*”, em 1830, como uma construção pré-fabricada de madeira que poderia ser empacotada em pequenos volumes para o transporte náutico e fácil montagem quando atingisse seu destino. Entre 1895 e 1940, milhares de casa encomendadas por correio, tais como a “*Sears Simplex Portable Cottage*”, eram transportadas e instaladas na América do Norte.¹⁶

Já no começo do século XX, a pré-fabricação em arquitetura, se tornaria a principal preocupação de Walter Gropius e posteriormente da Bauhaus. Mas, ao invés de uma industrialização completa do objeto, como no caso dos automóveis, pensava na produção industrial dos elementos constitutivos da edificação, de forma a dar mais liberdade às escolhas pessoais dos moradores: “A ideia de uma industrialização da construção das casas não pode se realizar sem que cada projeto utilize os mesmos elementos construtivos, de maneira a permitir uma fabricação em série que seja rentável e menos custosa para o uso. É justamente a variedade entre os elementos que permitem satisfazer o desejo público: dar à casa um aspecto pessoal”. Entre 1943 a 1945, Gropius projetou e fabricou nos EUA, juntamente com Konrad Wachsmann, as “*Packaged Houses*”, um sistema de casas pré-fabricadas comercializadas como um kit de quebra-cabeças que vinha ainda com um manual de instruções de como montá-las. Esse sistema permitia ainda a ampliação ou redução dessas habitações.

Mutabilidade

Inseridos em um contexto cultural de otimismo tecnológico, o grupo *Archigram*, teve suas propostas fomentadas e inspiradas pela tecnologia como forma de expressão, na tentativa de resgatar as premissas fundamentais da arquitetura e sua relação com a produção científica corrente. Certamente influenciados por Buckminster Fuller, investigaram a aplicabilidade de novos materiais e sistemas estruturais possíveis. Em seus trabalhos é assumida a possibilidade de vivência em uma sociedade nômade, altamente informatizada, para a qual a habitação e a cidade seriam vistas como estruturas flexíveis em permanente e necessária mutação:

“The Archigram project provides a new agenda where nomadism is the dominant social force; where time, exchange and metamorphosis replace stasis; where consumption, lifestyle and transience become the program; and where

15 KRONENBURG, Robert. Tensile Architecture. IN: ARCHITECTURE DESIGN MAGAZINE. Tensile Structures. Volume 65, n° 9/10, Setembro/Outubro, 1995. Pág.11.

16 KRONENBURG, Robert. Portable Architecture. Oxford: Elsevier/Architectural Press, 2003. Pág.34.

the public realm is an electronic surface enclosing the globe.¹⁷

Seus projetos habitacionais eram cápsulas ou unidades que poderiam ser transportadas e acopladas em uma estrutura-cidade.¹⁸ Em outra escala, Michael Weeb propôs, por exemplo, a *Cushicle* (1966) e a *Suitallon* (1968) como células de habitação individuais, inspiradas pelos trajes espaciais, e que poderiam ser transportadas até mesmo nas costas, como mochilas ou, no caso da segunda, ser vestida como uma roupa.

David Greene, um dos participantes do movimento, chegou também a elaborar projetos onde a arquitetura era desenvolvida como um conjunto de peças desmontáveis e transportáveis, como em um kit, que pudessem ser montadas em qualquer lugar. Greene foi certamente influenciado pelo trabalho de Yona Friedman e seu “*Manifeste de L’architecture Mobile*”, manifesto de fundação do seu *Grupe d’Etude d’Architecture Mobile* (GEAM), em 1958. Friedman chegou a publicar procedimentos de autoconstrução, em forma de manuais, nos quais a distribuição e ordenação de todos os elementos arquitetônicos eram projetados e decididos pelos futuros moradores. Objetivos correlacionados a esses foram perseguidos por Frei Otto que, um ano depois (1959), quando também fundou um centro de desenvolvimento e pesquisa de construções leves, o *Institut für leichte Flächentragwerke* (IL), em Stuttgart.

Em meados da década de 60, o movimento metabolista surge no Japão tendo Kenzo Tange como seu principal representante. A partir de um olhar atento sobre as carências e expansão das megalópoles japonesas, buscavam na tecnologia e nos grandes trabalhos de engenharia uma resposta rápida e viável. A pré-fabricação era considerada a solução mais adequada, e a elaboração de sistemas de ampliação utilizando adições sucessivas de componentes modulares norteavam a concepção espacial de grande parte desses arquitetos. Ao mesmo tempo, por dominância da valorização da experiência individual, os projetos metabolistas consideravam que, com tais métodos sistemáticos, cada indivíduo poderia criar sua própria habitação de acordo com seu gosto e capacidade financeira. Este ciclo de adaptação das edificações aos gostos individuais justificava o gosto metabolista pelas vastas estruturas modulares que poderiam acompanhar ciclos de crescimento, mudança, expansão e retração de uma sociedade, mostrando aqui a influência do trabalho de grupos como o *Archigram* (UK), *Missing Link* (Áustria) e *Farm Ant* (USA). Kisho Kurokawa, outro arquiteto de destaque do movimento, bastante influenciado também pelos trabalhos do grupo *Archigram*, foi responsável por projetos como a *Torre Takara Beautilion*¹⁹ (1970) e a *Nakagin Capsule Tower* (1972). Na primeira, uma mesma unidade habitacional era repedita em um padrão curiosamente distribuído, reforçando a ideia de montagem rápida. Na segunda, foi realizada uma aplicação

17 GREENE, David. APUD: SADLER, Simon. *Archigram: Architecture without Architecture*. Londres: MIT Press, 2005.

18 Vide projetos como *Walking City* e *Plug-In City*, já citados anteriormente.

19 Interessante correlação estética com o *The Cloud Pavilion*, projetado por Sou Fujimoto, para a *Serpentine Gallery* (2013).

prática da lógica da agregação de células habitacionais pré-fabricadas que poderiam ser combinadas, articuladas e permutadas, transportadas e acopladas em uma estrutura-base que reunia todas as instalações necessárias ao cotidiano dos seus habitantes.²⁰

Mobilidade

Fuller, na década de 40, explorou a adaptabilidade e mobilidade aliadas à arquitetura. Para ele esses objetivos apontavam para duas vertentes possíveis. A primeira intentava dar liberdade de escolha às pessoas dentro de um espaço habitacional flexível. Enquanto a outra vertente, a possibilidade de dotar esses espaços/objetos de uma mobilidade que os permitisse desconectar da especificidade de uma situação única de implantação. Por um lado, levaram à projeção de suas enormes estruturas geodésicas, capazes de criar espaços com total flexibilidade programática, e por outro, a criação de sua “*Dymaxion Dwelling Machine*”²¹, um ambiente habitacional simples, mas radicalmente novo, concebido a partir da adaptação de um silo industrial.

Mais recentemente, a pesquisa e projeção de edifícios pautados por essas características vêm ganhando um interesse renovado. O projeto “*Walking Home*” (2008), por exemplo, do estúdio de arquitetura N55, consiste em uma pequena casa que pode se locomover através de seis “pernas” alimentadas por um sistema pneumático, possibilitando aos habitantes uma vida nômade. À cada módulo autônomo, poderiam ser acrescentados um número infinito de outros, para configurar o que, em última instância, poderiam se tornar as “*Walking Villages*”.

O escritório LOT-EK, fixado em Nova York, por outro lado, realiza uma série de experimentos arquitetônicos onde são utilizados contêineres de carga para criar uma espacialidade única onde, às limitações de área, se contraporiam mais ricas e tecnológicas possibilidades. A proposição básica do seu projeto MDU (*Mobile Dwelling Unit*), por exemplo, era a de reutilizar um contêiner usado e transformá-lo em um protótipo habitacional que poderia ser rapidamente transportado através dos sistemas de transporte já existentes e, então, prontamente instalados em outras localizações.

Não é de hoje que a evolução tecnológica dos modais de transporte tem inspirado o mundo da construção. O emprego da tecnologia para a criação de espaços eficientes que minimizam a ação humana sobre o ambiente sempre fascinou arquitetos. Le Corbusier, por exemplo, se interessava por aeronaves²², carros e barcos; os futuristas italianos procuraram desfazer as barreiras existentes entre prédios

20 A *Nakagin Capsule Tower* é um dos únicos exemplares originais da arquitetura metabolista que ainda permanece ereto e funcional até hoje, embora bastante deteriorado. Para mais informações sobre as condições atuais da edificação, é interessante acessar o relato, para a revista italiana *Domus*, do cotidiano de dois jovens arquitetos portugueses que passaram a morar em uma das células habitacionais do complexo, disponível em: http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/05/29/the_metabolist_routine.html

21 Patenteado por Fuller, a marca *Dymaxion* foi criada a partir da justaposição das palavras *DY*namic, *MA*-Ximun e *tens*ION, constantemente empregadas no discurso de Fuller. A marca inclui ainda um automóvel e outras invenções projetadas por ele.

22 Chegou inclusive a publicar livros sobre aviação.

e automóveis; Fuller era um aficionado por barcos e chegou mesmo a projetar um carro (o *Dymaxion Car*); a lista de projetos executados do escritório de Norman Foster conta hoje inclusive com diversos projetos de iates e barcos.

De forma mais popular, os trailers, *caravans* e *motor-homes* sempre foram ícones de uma visão romântica acerca do habitar nômade e, embora relegada como uma forma de design periférico, corresponde, ainda hoje, a mais de 25% das novas casas construídas na América do Norte.²³

Curta temporalidade

Desde a antiguidade a ideia de efemeridade emerge como um elemento constituinte da condição arquetípica da arquitetura oriental. Essa condição, entretanto, não implica uma arquitetura necessariamente portátil, aparecendo na cultura oriental mais como uma noção conceitual de aceitação do objeto arquitetônico enquanto fenômeno em constante processo de constituição. O yurt, um modelo de habitação transportável, é a construção mais típica do continente asiático. Esse abrigo é composto por um sistema de partes modulares, que são facilmente transportadas e montadas à seco. Os materiais usados eram sempre os que fossem mais fáceis de se obter e que pudessem atender à necessária leveza da construção. Suas paredes treliçadas, continuam sendo estratégias construtivas válidas e familiares à construção contemporânea.

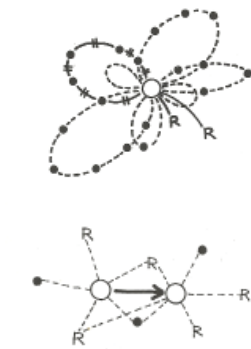
Por outro viés, as casas japonesas, por exemplo, além do uso de estruturas leves e de fácil montagem, passam a valorizar mais a unidade orgânica do espaço do que sua compartimentação. As separações e conexões funcionais e físicas sendo determinadas conforme as necessidades dos habitantes ao longo de suas vidas cotidianas. O Palácio Katsura, no Japão, é um exemplo clássico dessa arquitetura. O palácio não apresenta paredes fixas, os painéis divisórios podendo ser rearranjados num número infinito de combinações, sendo todo construído tendo por base o módulo do tatame (90/180 cm).

No Brasil, por exemplo, os índios xavantes costumavam ser, até mais ou menos o final da década de 40²⁴, seminômades. Viviam em uma aldeia-base durante alguns meses do ano e passavam o restante do tempo percorrendo seu território, fazendo expedições de caça e coleta, vivendo de acampamento em acampamento. “Sua relação com suas casas era, portanto, bastante diversa daquela que os povos sedentários costumam manter com o lugar onde vivem. A própria aldeia não tinha uma localização definitiva: uma comunidade xavante ocupava um espaço durante alguns anos e depois mudava sua aldeia-base para terras novas, sem detritos acumulados e mais descansadas para o cultivo”.²⁵ Suas habitações se constituíam de uma planta circular rodeada por feixes flexíveis fincados no chão e amarrados juntos na ponta superior, essa estrutura era então recoberta com galhos e folhas

23 KRONENBURG, Robert. LOT-EK: Mobility, Materiality, Identity. IN: SCOATES, Christopher; ET AL. LOTÉK: Mobile Dwelling Unit. Minneapolis: DAP, 2003. Pág. 77.

24 Quando se tornou mais freqüente o contato com os “povos brancos”

25 CAIUBY, Sylvia; ET AL. Habitações Indígenas. São Paulo: Nobel, 1983. Pág.43.



_diagrama
Movimentação das tribos

● acampamentos

○ aldeias base

R roças

de palmeiras e costumavam ser constantemente reconstruídas.²⁶

Um bom exemplo da aplicabilidade desses projetos no mundo contemporâneo são os projetos de Shigeru Ban em Kobe, (Japão, 1994), Kaynasli (Turquia, 2000) e Bhuj (Índia, 2001). Com suas engenhosas paredes de tubos de papel, fundações feitas com caixas de cerveja preenchidas com areia e teto de lona, o arquiteto respondeu à problemática de criação de habitações de cunho emergencial e temporário para vítimas de terremotos. As paredes são constituídas de tubos de papel grosso de 4 mm de espessura e 10,6 cm de diâmetro e a cobertura de lona. O custo de instalação para a construção de uma unidade de 52 m² foi estimado em menos de US\$ 2.000,00. As unidades são fáceis de montar e os materiais, de serem eliminados ou reciclados. As unidades na Turquia receberam tratamentos diferenciados. Para melhor se adequarem ao ambiente do entorno, houve maior preocupação com as questões de isolamento térmico, por exemplo. Restos de papel desfiados foram inseridos no interior dos tubos ao longo das paredes, bem como fibra de vidro no teto, e outras folhas de papelão e plástico. Na Índia, escombros de edifícios foram usados para a fundação, uma vez que caixas de cerveja não eram encontradas nessa área, e o chão revestido com o tradicional barro. O telhado foi estruturado em bambu e um tapete de cana localmente tecido foi colocado sobre essa estrutura, seguido por uma lona plástica para proteção contra chuva e outra esteira de cana. A ventilação foi possibilitada através de pequenos furos nas empenas.²⁷

Instantaneidade

Contemporaneamente, a utilização de insufláveis ou de estruturas pneumáticas de borracha sintética levam as facetas da adaptabilidade, efemeridade e leveza à um outro patamar. O boom de utilização de tais estruturas se deu durante a Exposição Mundial de Osaka, em 1970. Tais estruturas são rapidamente montáveis, não importando o tipo de solo em que se encontrarem e poderiam ser removidas sem deixar nenhum vestígio, além de serem extremamente versáteis. Moholy-Nagy²⁸, ainda em seu tempo na Bauhaus, já utilizava o ar comprimido como seu “material de construção”. Na prática, utilizava em suas instalações ventiladores e aquecedores, de forma a ser capaz de criar um fluxo de ar quente contínuo nos ambientes a serem insuflados. Em 1958, Werner Ruhnau propôs uma cúpula insuflável para a proteção das ruínas da Abadia de Bad Hersfeld, na Alemanha, contra as intempéries. Com um sistema de dutos que insuflavam ar comprimido, todo o interior poderia ser recoberto rapidamente, cotando ainda com um sistema de absorção de ruídos, para não danificar as ruínas.

26 Ver diagramas de movimentação das tribos

27 Fonte: <http://www.shigerubanarchitects.com>

28 László Moholy-Nagy, 1895-1946, foi um designer, fotógrafo, pintor e professor da Bauhaus. Foi influenciado pelo construtivismo russo e defendia a integração entre tecnologia, indústria, design e arte.

Considerações

“A adoção apriorística de uma atitude de intervenção que pertença ao domínio da arquitetura do efêmero, abre um campo de possibilidades de ação específico, permitindo utilizar uma estratégia arquitetônica capaz de alertar e responder a situações que não são passíveis de serem articuladas através da arquitetura permanente.

Versatilidade, rapidez, mobilidade, leveza e extensão conceitual, são características que devem informar a arquitetura do efêmero no sentido de permitir uma estratégia de resposta rápida e adequada a um conjunto diversificado de situações.

O fator inovação contendo um experimentalismo técnico e artístico e as categorias decorrentes da tradição, coexistem enquanto momentos vivos de expressão numa vitalidade cultural onde a tradição e sucedâneos, cultura popular ou erudita e inovação, estabelecem contrapontos e articulações entre o passado e o presente, mantendo viva a possibilidade de jogo”.²⁹

[DOS ACONTECIMENTOS EFÊMEROS]

A origem das cidades e as celebrações

“No desenvolvimento dos aglomerados humanos permanentes, encontramos a expressão de necessidades animais semelhantes às que se verificam em outras espécies sociais; contudo, até os indícios urbanos mais primitivos revelam mais do que isso. Pouco depois de se ter descoberto a trilha do homem no mais antigo dos acampamentos ou dos instrumentos de pedra lascada, encontra-se a prova de interesses e inquietações que não têm correspondente animal; em particular uma cerimoniosa preocupação pelos mortos, manifestada em seu sepultamento deliberado – com evidências cada vez maiores de piedosa apreensão e terror”. (MUMFORD, 2008, p 05)¹

Esse respeito do homem antigo pelos mortos teve, na prática, o importante papel de fazer com que aqueles primeiros homens escolhessem e marcassem locais fixos de encontro e, posteriormente, pontos de fixação contínua. Em meio ao modo de vida nômade dos primeiros grupos humanos paleolíticos, os mortos eram os únicos a ter uma morada permanente. As cavernas, covas e túmulos constituíam marcos

¹ MUMFORD, Lewis. A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Pág.05.

aos quais, provavelmente, retornavam os vivos periodicamente, “a fim de comungar com os espíritos ancestrais ou de aplacá-los”. A “cidade dos mortos” antecedendo, como afirma Mumford, a “cidade dos vivos”. A pertinência desse argumento se vê, por exemplo, na reivindicação do povo judeu pela terra onde estavam localizadas as sepulturas de seus ancestrais, como seu patrimônio.

Além dessa utilização sepulcral, e mais importante que suas finalidades domésticas, foi o papel que as cavernas desempenhavam na arte e nos ritos: “embora não fossem habitadas certas grutas, como as de Lascaux e de Altamira, parecem ter sido centros cerimoniais de alguma espécie, tanto quanto Nipur ou Abidos”. Atraindo periodicamente os homens para a celebração de ritos relacionados à fertilidade e ao suprimento de alimentos, marcados esteticamente pela ritualização em torno de representações pictóricas.

Para Mumford, nesses “ritos da caverna”, encontravam-se os impulsos sociais e religiosos que conspiraram para finalmente atrair os homens às cidades, “onde todos os sentimentos originais de medo, reverência, orgulho e alegria seriam ainda mais ampliados pela arte e multiplicados pelo número de participantes capazes de responder”. Para ele, são nesses antigos santuários paleolíticos, túmulos e montes sepulcrais onde podem ser encontrados os primeiros indícios de uma vida cívica. Antes mesmo de qualquer suposição da vida em aldeias, era nesses centros cerimoniais onde os homens experimentavam, não simplesmente um aumento da provisão de alimentos ou a possibilidade de pequenos escambos, mas uma vida social. Graças à atração provocada pelo fantástico, cósmico e manifestações artísticas, esses locais se tornavam marcos físicos e pontos de encontro entre aqueles que possuíssem as mesmas práticas mágicas e religiosas:

“Assim, antes mesmo que a cidade seja um lugar de residência fixa, começa como um ponto de encontro aonde periodicamente as pessoas voltam: o ímã precede o recipiente, e essa faculdade de atrair os não-residentes para o intercuro e o estímulo espiritual, não menos do que o comércio, continua sendo um dos críticos essenciais da cidade, testemunho do seu dinamismo inerente, em oposição à forma da aldeia mais fixa e contida em si mesma, hostil ao forasteiro”. (MUMFORD, 2008, p 09) ²

A construção e as celebrações

Na Grécia Antiga, em Delfos, Tebas e Atenas, aconteciam procissões festivas relacionadas à redenção, à lembrança de mitos e a cerimônias de inicialização. O Setentrião, realizado em Delfos de oito em oito anos, convidava todos os gregos à dramatização da epopéia vivida por Apolo ao assassinar a serpente Píton, antes de assumir o patronato do oráculo de Delfos. O assassinio, fuga, e a perseguição

² MUMFORD, Lewis. A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Pág.09.

e expiação subsequentes eram representadas pela população como cerimônias de purificação. No rito, a serpente assassinada, era representada pela construção de uma cabana de feixes de lenha e galhos de árvores. Ao anoitecer, uma espécie de ataque cerimonial se iniciava no interior da cabana e um grupo portando tochas a incendiava, o rito culminando com a fuga do ator principal representando Apolo. A própria construção da cabana era ritualizada e acompanhada por outras cerimônias.³

O costume cerimonial de se construir cabanas era ainda praticado em outras partes da Grécia, desde épocas mais anteriores. Pausânias fala de uma celebração que acontecia semestralmente em Tithorea, em homenagem à Isis:

*“aqueles que têm permissão para entrar no santuário, purificam-no secretamente de todos os resquícios das vítimas da comemoração precedente, que são levados para um mesmo lugar e ali enterrados. (...) No dia seguinte, os comerciantes erguem tendas de caniço, ou de outros materiais disponíveis. No terceiro e último dia, há uma feira na qual se vendem escravos e toda espécie de gado, bem como vestimentas, ouro e prata. Na hora posterior ao meio-dia, todos se dedicam ao culto. Os mais ricos sacrificam touros e veados; os mais pobres contentam-se com gansos e galinhas; não é permitido o sacrifício de porcos, carneiros e cabras ou bodes. (...) A forma deste culto é egípcia: todos os sacrifícios são oferecidos em procissão e tão logo recebidos no santuário interno, os assistentes que permaneceram do lado de fora, incendeiam as cabanas e partem apressadamente (...)”*⁴

Rykwert aponta ainda que os lacônicos⁵ celebravam periodicamente, nos meses de verão, as Carnéias, festividade que envolvia uma espécie de iniciação e cerimônia de purificação com o sacrifício de bodes expiatórios. Duravam nove dias e os participantes, divididos em um número equivalente de fratrias, festejavam em tendas, obedecendo a rigorosos rituais. Plutarco insinua que a construção de cabanas, com telhados de folhas de palmeiras e heras, eram ainda elementos comuns nos Ba-canais.⁶

E ainda havia, indubitavelmente, outros mais ritos onde tais práticas eram seguidas, demonstrando que a construção cíclica de cabanas de folhas e caniços fazia parte das manifestações religiosas gregas.⁷

3 RIKWERT, Joseph. A Casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Pág. 162.

4 PAUSÂNIAS. Description of Greece. Apud: RYKWERT, Joseph. A Casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Pág. 167.

5 Diz-se da pessoa natural ou habitante da Lacônia, região da Grécia situada a sudeste do Peloponeso, onde se situava na Antiguidade a cidade-estado Esparta.

6 PLUTARCO. Moralia: Convivial Questions. Apud: RYKWERT, Joseph. A Casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Pág. 167.

7 Joseph Rykwert, em A casa de Adão no Paraíso (2003), fornece maiores e mais detalhadas infor-

Na Austrália, América ou nas estepes asiáticas, vários ritos de iniciação envolviam a reclusão dos iniciados em cabanas ou tendas onde eram submetidos a uma variedade de testes que poderiam mesmo ser fatais (nesses casos, costumava-se dizer que o monstro havia “engolido” o candidato que tivesse sucumbido e “vomitado” o que tivesse obtido êxito).

Na Nova Guiné, por exemplo, a circuncisão era frequentemente realizada em uma cabana identificada como um monstro:

*“Algumas tribos a constroem com duas entradas, a maior representando a boca e a menor, o ânus. A presença do iniciado nas entranhas do monstro é, via de regra, assimilada a um retorno ao útero maternal, e a iniciação se transforma, portanto, num modo de renascimento”.*⁸

A Festa dos Tabernáculos talvez seja o exemplo mais eloquente de um mito que se utiliza de construções temporárias como parte da cerimônia ritualística. No calendário judaico, a Páscoa, Pentecoste e a Festa dos Tabernáculos são chamadas de festas de peregrinação, pois todo judeu deveria realizar a peregrinação ao Templo de Jerusalém pelo menos uma vez na vida. O termo “tabernáculo” origina-se da palavra latina “*tabernaculum*” que significa “uma cabana, um abrigo temporário”. No original hebraico a palavra equivalente é *sucá*, cujo plural é *sucôt*. A Festa durava uma semana e, durante esse tempo, os peregrinos deveriam habitar em tendas cuja própria construção era prescrita nos mandamentos rituais:

*“[...] Aos quinze dias do mês sétimo, quando tiverdes recolhido os produtos da terra, celebrareis a festa do Senhor por sete dias; ao primeiro dia, e também ao oitavo, haverá descanso solene. No primeiro dia tomareis pra vós outros frutos de árvores formosas, ramos de palmeira, ramos de árvores frondosas, e salgueiros de ribeiras; e, por sete dias, vos alegrareis perante o Senhor, vosso Deus. Celebrareis esta como festa ao Senhor por sete dias cada ano; é estatuto perpétuo pelas vossas gerações; no mês sétimo a celebrareis. Sete dias habitareis em tendas de ramos; todos os naturais de Israel habitarão em tendas, para que saibam que eu fiz habitar os filhos de Israel em tendas, quando os tirei da terra do Egito: Eu sou o Senhor vosso Deus”.*⁹

Os *sucôt* deveriam ainda ser cobertos de tal forma que se pudessem ver as estrelas através deles; e seus devotos deveriam compartilhar essas moradias com outros,

mações sobre esses e outros mais ritos.

8 RYKWERT, Joseph. A Casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Pág. 166.

9 LEVÍTICO 23:33-43. Disponível em: <http://www.ensinandodesiao.org.br/artigos-e-estudos/a-festa-dos-tabernaculos-sucot-ou-cabanas/>

obrigando os peregrinos a se aproximarem física e afetivamente. Embora temporárias, improvisadas e construídas às pressas, essas estruturas são, no entanto, um símbolo de permanência e continuidade.

Outro fenômeno contemporâneo análogo trata-se do Santuário de Ise, o mais renomado complexo de construções religiosas japonesas. Os templos são reconstruídos a cada vinte anos segundo os mesmos preceitos, numa reconstrução cerimonial perpetuada do santuário, que conserva sua forma primitiva, mesmo depois de tanto tempo:

“o culto, todavia, concentra-se num espelho de bronze (ou de cobre), que representa Ama-terasu-omikami, a deusa do sol e ancestral da família imperial. (...) A remoção do estrado com o espelho é o ato central da consagração do novo templo. Os edifícios velhos são então demolidos e seus elementos sagrados de madeira quebrados em pequenas varetas, que os peregrinos levam como lembrança de sua peregrinação”.¹⁰

Todo japonês deve fazer uma peregrinação a esse santuário ao menos uma vez na vida.

Além dessa, ainda existem registros de outra reconstrução cerimonial no Japão, a do acampamento provisório onde aconteciam as antigas cerimônias de coroação do Mikado. Aqui também, até o próprio ato de construção era ritualizado. O acampamento deveria ser erigido conforme os preceitos descritos em um tratado do século VIII que descrevia e normatizava todas as celebrações e ritos japoneses.

Às manifestações de caráter efêmero, ao enquadrar visualmente diversos tipos de acontecimentos, têm sido conferidas a taxativa de marginais. Mas foram apresentados aqui diversos exemplos, embora ínfimos em número, de ritos ancestrais que são o bastante para rememorar as práticas rituais de diversos povos (gregos, judeus, japoneses e etc.) onde estruturas temporárias eram construídas ritualmente para dar suporte a esses acontecimentos sazonais, reproduzindo geralmente um estado de deliberado primitivismo.

Para Rykwert, e esse é o ponto basilar de todo esse segmento de discurso, tais procedimentos rituais que envolvem a construção sugerem uma tentativa cosmogônica de renovação do tempo; “e sua persistência extraordinária (...) sugere que tais procedimentos rituais e as ideias a eles vinculadas têm um valor inalterável e, por conseguinte, uma relevância permanente”.¹¹

10 RYKWERT, Joseph. A Casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Pág. 201.

11 RYKWERT, Joseph. A Casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Pág. 206.

Expressividade

*“As festas têm sido, em todos os tempos e em todos os locais, a necessidade de uma multidão apaixonada, e essas necessidades têm por fonte as sensações, e estas tem por base o instinto precioso da sociabilidade, que leva os homens a reunirem-se, a comunicarem as suas crenças e esperanças, os seus medos e os seus prazeres”.*¹²

*“As festas traduzem os valores culturais duma civilização, veiculam mitos e símbolos, descrevem lendas, no entanto, o seu sentido mais profundo escapa sempre à tangibilidade da razão”.*¹³

A monumentalidade e expressão que os eventos temporários adquirem têm, inevitavelmente, um forte potencial enquanto agente aglutinador para a celebração da identidade pública, colaborando para enriquecer a relação entre as pessoas e explorando um sentido de participação inerente a essas manifestações culturais. Festas e glorificações além de perpetuarem um sistema de mitos e costumes têm o valor antropológico de permitir aos indivíduos uma afirmação de si mesmos, uma transcendência pessoal dentro da realidade social urbana.¹⁴

Nesse sentido de projeção e criação de identidade, a metáfora utilizada por Foucault ao comparar o conceito de suas heterotopias ao funcionamento de um espelho, se faz aqui adequado:

“I believe that between utopias and these quite other sites, these heterotopias, there might be a sort of mixed, joint experience, which would be the mirror. The mirror is, after all, a utopia, since it is a placeless place. In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy. From the standpoint of the mirror I discover my absence from the place where I am since I see myself over there. Starting from this gaze that is, as it were, directed toward me, from the ground of this virtual space that is on the other side of the glass, I come back toward myself, I begin again to direct my eyes toward myself and to reconstitute

12 OECHSLIN, Werner; BUSCHOW, Anja. Architecture de Fête. Apud. DUARTE, Rui Barreiros. A Arquitectura do Efêmero. Tese de doutoramento. Lisboa: F.A. U.T.L., 1992. Pág. 139.

13 IBIDEM. Pág. 148.

14 Vide segmento Efemeridade como Estratégia.

myself there where I am". (FOUCAULT, 1984)¹⁵

O espetáculo cria espaços ilusórios que expõem os espaços da realidade à contestação, ao transgredi-los. A fuga à rotina e a criação de um estado fantástico pautado por seu componente antropológico e lúdico, pela euforia e liberdade, tem o efeito catártico, tais os ritos de renascimento e purificação, de renovar e estimular o cotidiano do público, contribuindo para uma releitura do espaço envolvente.

Acontecimentos efêmeros contemporâneos

Talvez o acontecimento efêmero mais evidente na contemporaneidade seja o Carnaval. A festividade tem suas raízes nas ancestrais cerimônias ritualísticas em prol da celebração da renovação e fertilidade. Festejado de forma cíclica, esse período celebrava o Caos¹⁶, no breve espaço de tempo entre o fim de um ciclo natural e sua recriação, dando à manifestação coletiva um caráter libertador e catártico¹⁷, a exemplo do caráter didático do teatro na pólis grega, onde:

"A forma dramática e não puramente narrativa de realização do mito na tragédia, além da necessária presença de verossimilhança proporciona uma experiência de contemplação da vida ao mesmo tempo que de atravessamento radical por causa da identificação que ali deve ocorrer inevitavelmente".¹⁸

Arquiteticamente, as Exposições Universais são talvez os acontecimentos efêmeros e cíclicos mais característicos. Acontecendo desde meados do século XIX, e geridos pelo *Bureau International des Expositions* (BIE), as exposições celebram o entrecruzar de culturas e a confraternização popular, além de se configurarem como campo de experimentação arquitetônica, desde sua primeira edição.

Contemporaneamente, entretanto, os grandes concertos musicais é que talvez mais se aproximem das celebrações ancestrais. De caráter lúdico e grande impacto visual, o espaço ocupado por esses eventos constituem verdadeiros espaços de exceção dentro da cidade, onde os cidadãos são levados a interagirem entre si e celebrarem o momento, dando mais valor a um sentido de vivência que a uma ideia de produtividade. Arquiteticamente se configuram como um amplo campo de experimentação conceitual de novas materialidades e práticas construtivas. Grupos como U2, Rolling Stones e Pink Floyd, recorriam, já na década de 70, ao arquiteto Mark Fisher, por exemplo, para o desenvolvimento das estruturas temporárias gigantescas que serviriam de palco para seus shows. Necessariamente desmontáveis

15 FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces, Heterotopias. 1984. Disponível em: <http://www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>

16 Segundo Hesíodo, Caos foi a primeira divindade a surgir no universo, tendo dado origem à Noite e à Escuridão. Ovídio foi quem deflagrou a atribuição de desordem e confusão ao nome dessa divindade, que em grego significa algo como "cisão" ou "separação".

17 Na psicanálise, catarse é o experimentar da liberdade em relação a alguma situação opressora, tanto psicológica quanto cotidiana. Para Aristóteles, refere-se à purificação da alma através de uma forte descarga emocional.

18 BOCAYUVA, Izabela. Sobre a cartase na tragédia grega. Artigo publicado na revista *Ethica*, vol. 15, n. 1, 2008.

e pensadas para otimizar seus ciclos de montagem-desmontagem-transporte, deveriam comportar todos os equipamentos de som e sistemas de iluminação a serem utilizados pelas bandas. Essas estruturas já utilizavam métodos de construção e sistemas logísticos ainda não correntes na indústria da construção, “*but which enable vast complex constructions to be assembled in hours and days rather than weeks and months*”¹⁹. A produção de eventos ligados a essa vertente da produção cultural, são cada vez mais visadas e recebem cada vez mais investimentos. Só ano passado (2013), o Brasil já recebeu pelo menos dois grandes festivais de música, nomeadamente o Lollapalooza (março) e o Rock in Rio (setembro), esse último tendo recebido um público de até 85 a 100 mil pessoas por dia. Esses eventos duraram simultaneamente três e seis dias, tendo sido instalados em verdadeiras cidades temporárias que albergavam desde os espaços de espetáculo aos de serviços e apoio ao evento.

As manifestações arquitetônicas efêmeras mais populares, atualmente, são os pavilhões temporários para a *Serpentine Gallery*, uma galeria de arte moderna e contemporânea, em Londres. Os pavilhões são erigidos todo verão para albergar temporariamente programas especiais ligados à Galeria, como palestras, exposições, mostra de filmes, entre outros. Anualmente, desde 2000, grupos de arquitetos renomados são convidados a elaborar o design desses pavilhões a serem construídos na área livre de propriedade da galeria, no Hyde Park, e abertos à visita pública durante 3 meses do verão. Os pavilhões de caráter efêmero têm importante valia ao campo das arquiteturas temporárias ao permitir a experimentalismo conceitual e reciclagem funcional dessas estruturas, ao mesmo tempo em que estabelecem relações harmônicas e lúdicas com o entorno. Diferente das estruturas de caráter efêmero que apenas servem de apoio aos acontecimentos, o objeto-espço arquitetônico do pavilhão, é ele próprio o motor do evento em si, a principal atração.

O pavilhão projetado por Sou Fujimoto, *The Cloud Pavilion* (2013), tenta reinventar a relação com o ambiente construído. Inspirado por estruturas orgânicas e em arquétipos como a floresta, a caverna e o ninho, a assinatura que Fujimoto imprime ao objeto intenta borrar os limites entre o natural e o artificial, conferindo ao objeto um caráter de flexibilidade e multifuncionalidade onde os visitantes são convidados a entrar e interagir com o pavilhão de diversas formas.

Outros grandes nomes da arquitetura também já haviam sido convidados a propor suas versões do *Serpentine Gallery Pavilion*. A primeira arquiteta convidada a projetá-lo, Zaha Hadid²⁰, concebeu em 2000, um objeto-espço que se inseria na tipologia tensiva, buscando remeter ao arquétipo da tenda primitiva. Em 2006, Rem Koolhaas²¹ e Cecil Balmond²², criaram um grande espço circular translúcido encimado por um gigantesco balão que poderia subir ou descer para cobrir a área do anfiteatro, de acordo com as condições climáticas necessárias. Em 2005, Siza

19 KRONENBURG, Robert. *Portable Architecture*. Oxford: Elsevier/Architectural Press, 2003. Pág.06.

20 Mais informações sobre a arquiteta e seus trabalhos disponível em: <http://www.zaha-hadid.com/>

21 Homepage do arquiteto: <http://www.oma.eu/>

22 Homepage do estúdio de Balmond: <http://balmondstudio.com/>

Vieira e Souto de Moura projetaram um volume retangular distorcido e ligeiramente abobadado, também com contribuição de Cecil Balmond. Sua estrutura sendo composta por vigamentos de madeira inter cruzados. O objeto tendo sido pensado para dialogar da melhor maneira possível funcionalmente e esteticamente com o entorno.

Considerações

"It is therefore the Power of experience rather than its duration that is more important in gauging its meaning and effect".²³

Pensar a efemeridade das construções enquanto intrinsecamente relacionada com a realização ancestral de ritos e cerimônias de caráter religioso, político ou cultural, é aceitar a própria existência da arquitetura enquanto fenômeno social. O apelo imaginativo e sensorial, intrínseco a essas manifestações, intenta estimular a experiência física urbana dando mais importância à vivência e experimentação do espaço, entendendo-o enquanto uma prática cotidiana, estética e artística.



O ESPETÁCULO CIRCENSE

[DO CIRCO]

O espetáculo

O circo é um espetáculo nômade, expressão “do anti-sedentarismo ou da anti-casa, a chave para escapar às instituições e às regulamentações, a imagem da liberdade e da aventura”.¹

Mundo fantástico que rompe com o cotidiano de cidades e propõe uma incursão ao mundo da fantasia:

*“Um teatro que de repente atravessa a cidade com o barulho das oito locomotivas, das suas viaturas, caminhões e oficinas e que, sem prevenir, vem meter-se numa praça, avenida, barrar o caminho, forçar o transeunte a parar, a olhar a sua fachada, os seus cartazes, e sabe-se que esta construção não estará lá amanhã e que não voltara senão um, dois ou três anos depois”.*²

Para Regina Horta Duarte, a chegada de artistas mambembes pode ser associa-

1 DUPAVILLON, Christian. Architectures du Cirque – Des Origines a nos jours. APUD: DUARTE, Rui Barreiros. A Arquitectura do Efêmero. Tese de doutoramento. Lisboa: F.A. U.T.L., 1992. Pág.185.

2 Ibidem, pág. 185.

da às invasões dionisíacas, presentes nas narrativas mitológicas gregas. Nelas, a chegada do deus Dionísio a uma cidade é sempre um acontecimento peculiar, desencadeador das mais diversas consequências. A autora nos conta que, mesmo sendo uma divindade autenticamente helênica, Dionísio é sempre considerado um deus estrangeiro: “nômade por excelência, nunca se sente em casa. Em cada cidade grega, ele é um deus que vem de fora, vem de outro lugar. Não se contesta sua origem grega: ele é estrangeiro, sem ser bárbaro. Sua máscara expressa sua natureza epifânica, oscilante entre a ausência e a presença. Seu espaço organiza-se não pelos lugares onde se fixa, mas pelos itinerários que percorre, ao longo de sua atividade ambulante”.³ E acrescenta ainda que as entradas do deus nas cidades são sempre narradas como eventos ruidosos, conflituosos, que despertam fúria e transformam o cotidiano dos habitantes das localidades atingidas: “ao receber Dionísio, a cidade pode passar a viver momentos prazerosos e transformadores. O dionisismo presente na tragédia derrota o pessimismo e os sofrimentos através da afirmação da vida e do prazer eterno da existência, sentidos na abolição dos limites e na restauração de uma unidade social. O indivíduo é arrastado até ser submerso no pleno esquecimento de si. Cantando e dançando, o ‘homem se sente deus, sua atitude é tão nobre e plena de êxtase como as dos deuses que avistou em seus sonhos’.⁴ Já não é apenas um artista, mas torna-se, ele mesmo, uma obra de arte”.⁵

Em paralelo, a chegada dos espetáculos circenses mambembes, como a chegada de deuses paçãos, transformava o cotidiano das cidades, oferecendo linhas de fuga, incitando desejos, fragmentando identidades e propagando caminhos e possibilidades imprevisíveis e perigosas, reinventando o espaço da cidade e colocando a ela e seus moradores, eles próprios, em cena: “Dionísio, o ambíguo, o estrangeiro, é aquele que traz a vivência do conflito e do fascinante domínio da diferença, transfigurando a existência cotidiana, dissolvendo as certezas aparentemente adquiridas e apagando os limites ilusoriamente fixados”.⁶

Origens

É revestida de incertezas e ambiguidades a história das origens do espetáculo circense. Bolognesi⁷ afirma que, ainda que de forma genérica, pode-se argumentar a ideia de continuidade entre o circo moderno e os espetáculos gregos e romanos. Embora na Antiguidade tenha prevalecido uma retórica mítico-religiosa relacionada a esses acontecimentos⁸, hoje já perdida, ainda pode-se argumentar que as raízes do circo estariam no hipódromo e nas Olimpíadas na Grécia Antiga, por exemplo: “No primeiro, porque os conquistadores gregos expunham os resultados de uma façanha bélica, exibindo os adversários vencidos e escravizados. Além dessa exibição, os chefes dos exércitos traziam animais exóticos, muitos até então desconhe-

3 DUARTE, Regina Horta. Noites Circences: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Tese de doutoramento. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) UNICAMP, 1993. Pág. 01. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>.

4 Citação da autora. NIETZSCHE, F. *El espíritu de La musica, origem de La tragédia*.

5 Ibidem, pág. 03.

6 Ibidem, pág. 04.

7 BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

8 Tema já explorado anteriormente nesse trabalho. Ver capítulo anterior.

cidos, como prova de bravura e testemunho das distâncias percorridas e das terras conquistadas. As Olimpíadas, por sua vez, sob o signo do esporte, expunham os atletas em disputas acrobáticas, no solo, em corridas e saltos, ou em aparelhos que permitiam a evolução do corpo no ar, em barras e argolas”.⁹

É também comum a associação das origens do circo com os espetáculos e jogos que se apresentavam nos anfiteatros, estádios e nos circos imperiais da Roma Antiga. Em seu início atos eminentemente religiosos, esses espetáculos do circo romano tiveram suas origens nas festas públicas que apresentavam corridas de carros, exibições atléticas e sacrifícios, sempre precedidos por rituais específicos de reverência religiosa às divindades, além de certa propaganda política, ao também rememorar as proezas romanas em guerra além de assegurar o divertimento da população.¹⁰ Entretanto, para Bolognesi (2003), a ligação dos jogos romanos com a religião e uma política estatal são elementos que diferenciam-se fundamentalmente da natureza das atividades circenses próprias do circo europeu moderno. Apontando ainda que outro ponto discordante diz respeito ao caráter competitivo que permeava as exibições públicas em Roma, que as aproximavam da atividade esportiva e as distanciavam da arte, tal como ocorre nos circos.¹¹

Torres¹² sugere que um dos antecedentes pode ter sido os torneios de arte acrobática anuais que aconteciam na china primitiva, chamado ‘batalha contra Chi-hu’. Há cada novo torneio novos números eram sempre adicionados e enriquecidos, alguns inclusive conservados até hoje em alguns circos, como o equilíbrio na corda bamba, danças de espada, pirofagia¹³, magia, entre outros.

Faz-se importante, entretanto, a distinção das artes circenses enquanto não exclusivas ao circo. Em *O Elogio da Bobagem*, Alice Viveiros de Castro traça uma remota história das origens da figura do palhaço, por exemplo, presente na cultura popular desde o Egito dos faraós, à China, Índia, Grécia e Roma Antigas. Com a queda do Império Romano e começo da Idade Média, esses artistas, muitas vezes incorporados ao cenário social das cortes, pois “uma corte que se prezasse deveria ter pelo menos um bobo para divertir o senhor e seus convidados”¹⁴, viraram bandos itinerantes e passaram a apresentar-se nos castelos, feiras e festas.

Na Idade Média a Igreja passa a incentivar a realização de espetáculos que contassem a vida de Cristo e dos santos, passando ensinamentos moralizantes: “[...] no início, eram pequenas cenas representadas dentro das igrejas. Mas a coisa foi crescendo, tomou as ruas e, ao final, envolvia toda a cidade. As guildas – associa-

9 BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora UNESP, 2003. Pág. 24.

10 A organização das lutas, corridas e demais jogos, nos anfiteatros romanos passou a ser incentivada pelos imperadores, dando origem ao que passou a ser conhecido como a política do “panem et circenses” (pão e circo) romana.

11 BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora UNESP, 2003. Pág. 30.

12 TORRES, A. O circo no Brasil. Apud. SILVEIRA, José Francisco Baroni. Circo Girassol: o saber circense incorporado e compartilhado. Dissertação de mestrado em Ciências do movimento humano. Rio Grande do Sul: Escola de educação física da UFRG, 2006.

13 Atividade com fogo, onde o artista o introduz e expele pela boca, utilizando-se de tochas e, às vezes líquidos combustíveis.

14 CASTRO, Alice Viveiros. Elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. Pág. 32.

ções profissionais – passaram a se responsabilizar pelos espetáculos”.¹⁵ As feiras medievais e esses espetáculos começam a atrair gente de outros lugares, a promover o comércio e a venda de produtos na região; o fenômeno artístico estreitamente ligado ao crescimento das feiras, sempre ajudando a movimentar a economia. Mesmo na Europa medieval com suas divisões feudais, as feiras (além-muros) logo se tornaram o principal ponto de vida social e econômica. Gêrmen de futuras cidades, transformando a economia e desenvolvendo as relações sociais entre os habitantes de diferentes feudos, logo se tornaram os principais pontos de encontro de artistas de todas as artes e habilidades. Castro (2005) fala de dançarinos de corda, funâmbulos¹⁶, volantes¹⁷, malabaristas, jograis, trovadores, adestradores de animais, músicos, domadores de ursos, dançarinos, prestidigitadores¹⁸, bonequeiros, contorcionistas e acrobatas.

“Para chamar a atenção no meio da balbúrdia, armava-se um pequeno tablado – tipo um banco – e em cima dele, eram realizados espetáculos. Vem daí o termo saltimbanco, saltare in banco (...). No início bastava um banco, depois um tablado com cortinas e, mais tarde, nas feiras maiores, foram sendo construídos verdadeiros teatros. O mais interessante nos espetáculos de feira era a variedade de opções oferecida ao público. Numa barraca apresentava-se um cavalo de seis patas capaz de realizar inúmeros saltos. Na outra, macacos e cachorros adestrados. E anões vindos da Holanda, venezianos fortes, dançarinos na corda tesa, marionetes, leões, equilibristas, contorcionistas, magia e prestidigitação, funâmbulos atravessando a feira em grande altura, um rinoceronte... Tudo era possível de ser admirado em troca de alguns tostões”.¹⁹

O circo moderno

Atribui-se a Philip Astley (1742-1814), suboficial da cavalaria inglesa, a criação do Circo Moderno. Astley criou em Londres um edifício permanente, conhecido como *Astley's Royal Amphitheatre of Arts*. De início, o espetáculo concebido por Astley comportava apenas apresentações com cavalos, em várias modalidades. Bolognesi (2003) nos fala que eram apresentados volteios de cavalo livres, que obedeciam à voz de comando de um treinador, executando evoluções, com ou sem obstáculos; cavalos montados por acrobatas que executavam saltos, pirâmides e outras evolu-

15 Ibidem, pág. 36.

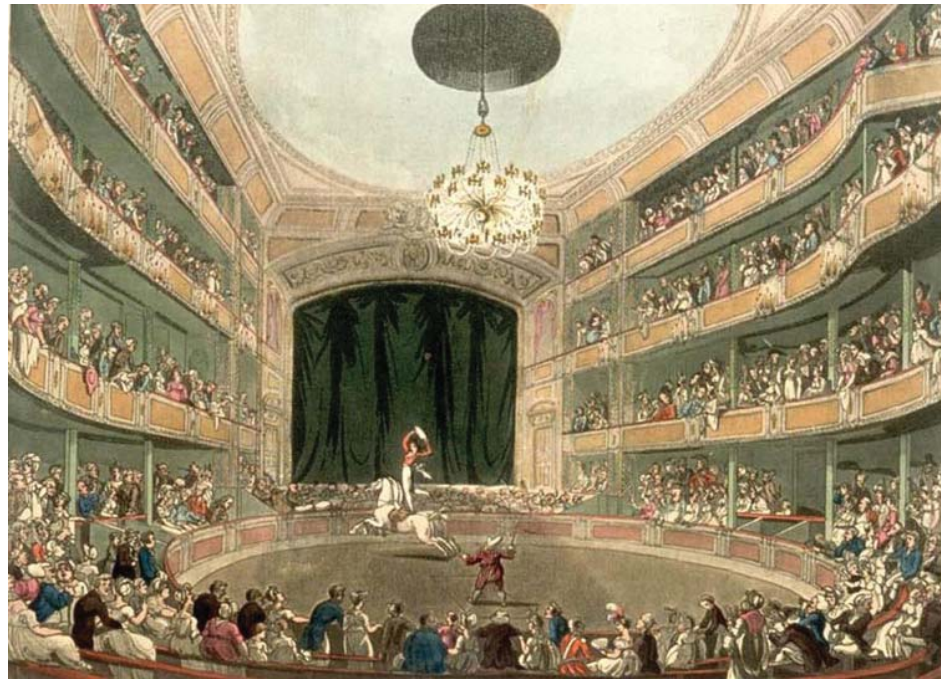
16 Artista que se apresenta na corda bamba

17 Artista que está sempre no alto, em números de solo. Em números aéreos, como no trapézio, é aquele que realiza o vôo.

18 Escamoteador cujas habilidades consistem principalmente na rapidez dos movimentos dos dedos. (fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa)

19 CASTRO, Alice Viveiros. Elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. Pág. 38.

ções em seus dorsos; pantomimas²⁰ envolvendo cenas militares e mimodramas²¹ com cavalos e cavaleiros. A grande proeza de Astley foi a apropriação dessas exibições e inseri-las em um recinto fechado, em uma arena de treze metros de circunferência²². Tendo inclusive estendido sua atuação à França e influenciado a criação de outros edifícios com a mesma finalidade, entre eles o *Royal Circus*, de Charles Hughes, o primeiro circo inglês a utilizar a denominação circo como designação desse espetáculo moderno.



_imagem
O Circo de Astley
fonte: desconhecida

Diferentemente dos espetáculos itinerantes das feiras comerciais, esses primeiros circos eram permanentes e eminentemente urbanos, dirigidos à aristocracia e à crescente burguesia.

No final do século XVIII, com as transformações econômicas advindas da ascensão do capitalismo comercial, o modo artesanal de produção começou a ser substituído gradativamente por processos mecanizados de linhas de produção e, com isso, as feiras européias acabaram por perder a importância. Seu esvaziamento desempregando um grande número de artistas ambulantes, acrobatas, saltimbanco e etc. Esse esmorecimento teve, entretanto, a faceta de proporcionar a criação de modelos novos da manifestação, mais adequados à cultura capitalista. O entretenimento espontâneo passou a se organizar comercialmente e os espectadores, também espontâneos, passaram a ser compradores de diversão.

Foi Antonio Franconi (1737?-1836) um dos principais responsáveis pela introdução dos elementos populares nesses espetáculos equestres, o que possibilitou o surgimento do espetáculo circense perpetuado até os dias atuais.

20 Representação teatral em que os atores se exprimem unicamente por meio do gesto. (fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

21 Assunto dramático representado em pantomima. (fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

22 Essa dimensão foi adotada por Philip Astley, no século XVIII, como diâmetro ótimo para um acrobata permanecer em pé sobre um cavalo em galope para realizar seus truques.

“O espetáculo do circo moderno, em sua origem, era integralmente concebido a partir do cavalo, o que motivou a expressão ‘circo de cavalinhos’. A exibição para uma plateia mais ampla de uma habilidade cujo gosto, até então, estivera restrito à aristocracia e aos militares resultou em um certo tédio. A quebra dessa monotonia se deu com a introdução de números de acrobacias, inicialmente, e de diversos outros, em seguida, todos eles oriundos das feiras ambulantes, inclusive o *clown*. Franconi introduziu no espetáculo de cavalos as habilidades atlético-acrobáticas, o adestramento de pássaros e pombos, o equilíbrio sobre cordas, além de ter sugerido, em 1807, na França, em plena era napoleônica, o termo ‘circo’ para nomear esse novo tipo de espetáculo”.²³

Charles Dickens, em seu livro *A loja de Antiquidades*, de 1840, descreve o deslumbramento do que era uma tarde no circo de Astley:

“Mas, nem imaginam que lugar aquele – o teatro de Astley! – com todas aquelas pinturas, dourados e espelhos; e um vago cheiro de cavalos, sugestivo de outras maravilhas! E as cortinas escondiam tão grandiosos mistérios, e aquela serradura tão branca e limpa, lá embaixo, na pista do circo! Entretanto, chegou a companhia e ocupou os respectivos lugares, enquanto os violinistas, olhando despreocupadamente para eles, iam afinando os seus instrumentos como se não quisessem que o espetáculo começasse e o conhecessem antecipadamente! E que luminosidade aquela que se derramou sobre todos eles, quando uma fiada de luzes brilhantes se elevou vagarosamente! E foi ver a excitação febril, quando soou o pequeno sino e a música começou animada, com os tambores a rufar forte e os ferrinhos a fazerem-se ouvir suavemente! Razão tinha a mãe de Bárbara, ao dizer à mãe de Kit que a geral é que era o lugar onde se devia ver e ao perguntar-se a si mesma se não era muito melhor que os camarotes. E bem podia Bárbara hesitar entre rir ou chorar no seu deslumbramento e alvoroço.

E depois, que maravilha o espetáculo em si mesmo! Os cavalos que o pequeno Jacob acreditou serem de carne e osso desde o princípio e as senhoras e cavaleiros que ele julgou serem a fingir e ninguém o conseguiu convencer do contrário, pois nunca tinha visto ou ouvido nada parecido; o disparo dos tiros (que fez Bárbara fechar os olhos); a dama abandonada (que a fez chorar); o tirano (que a fez tremer); o homem que cantava a canção com a criada da senhora e dançava ao som do coro (o que a fez rir); o pônei que se empinava sobre as patas traseiras ao ver o assassi-

no, e não queria voltar a andar de quatro patas enquanto ele não fosse preso; o palhaço que se atrevia a meter-se com o soldado de botas; a dama que saltou por cima de vinte e nove fitas e caiu ilesa na garupa de um cavalo... Tudo, tudo era maravilhoso, esplêndido e surpreendente! O pequeno Jacob aplaudiu tanto que as suas mãos ficaram inchadas. Kit gritava 'an - kor' (do francês 'encore', que significa bis, nota da tradução) no fim de cada coisa até acabar a peça em três atos".²⁴

O fascínio pelo nomadismo

A união do espetáculo equestre com os artistas mambembes possibilitou um movimento contínuo de trocas de valores e transformações, introduzindo, por exemplo, manifestações avessas à sua origem aristocrática, como o nomadismo, particularmente mais difundido nas práticas circenses americanas.

O nomadismo desses espetáculos incomodava sobremaneira os intuitos nacionalistas do século XIX. Num momento histórico onde se pregava o enraizamento da população, em prol de uma sedimentação da identidade nacional, os circos pregavam o desenraizamento, a itinerância, como estratégia mesmo de sobrevivência do espetáculo, provocando incômodo ao mesmo tempo em que fascínio. Prova disso são os inúmeros relatos que deram origem à expressão "fugir com o circo", ícone do sentimento romântico que envolve essas manifestações:

"A presença dos artistas errantes nas cidades causava uma série de mudanças em seu cotidiano. Entretanto, se havia receio, um sentimento inegavelmente presente, havia também o deslumbramento, não menos marcante. Seria muito simples pensar na mera coexistência dessas sensações: medo e fascínio. Mas talvez um outro esquema possa expressar mais adequadamente as relações entre esses nômades e os sedentários: temor e maravilhamento se enredavam nessa trama. Temia-se justamente a sensação explosiva e alegre, difícil de ser contida, assim como a incontrolável e prazerosa transformação da cidade. Por outro lado, os perigos daí decorrentes atraíam. O que maravilhava também ao mesmo tempo assustava: as possibilidades abertas pelas alterações advindas do nomadismo, explicitado não apenas na mobilidade geográfica dos artistas, mas no estilo de vida por eles construído".²⁵

24 DICKENS, Charles. A loja de antiguidades. Apud: CASTRO, Alice Viveiros. Elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. Pág. 55.

25 DUARTE, Regina Horta. Noites Circenses: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Tese de doutoramento. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) UNICAMP, 1993. Pág. 18 e 19. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>

Sempre buscando realizar e mostrar o extraordinário e o impossível, explorando o imaginário e o inusitado, de apelo imaginativo e sensorial, o espetáculo circense propõe uma fuga de uma realidade dura e limitante, satirizando-a e expondo-a à crítica, preenchendo-a com a possibilidade de uma vida mais imaginativa e livre.

O circo tem ainda o papel de suprir uma carência cultural das massas, principalmente nas localidades mais longínquas, popularizando produtos culturais como o teatro, de outra forma, não tão acessíveis. Seu papel pedagógico e civilizatório o tornando para além de uma fonte de entretenimento cultural, um espaço de convivência e sociabilização, assim como de cultura e arte. Ao justapor diversas linguagens artísticas diferenciadas e criando espaços culturais legítimos, abertos à reflexão, experimentação e participação popular, ele cumpre seu papel de preencher a ausência de políticas públicas culturais ao mesmo tempo em que, por seu caráter mutante e dinâmico, celebra a aceitação da diversidade e inconstância do sujeito frente às práticas e comportamentos sociais arraigados.



Arquiteturas do circo

Arquitetonicamente, é possível identificar duas tendências quanto à caracterização dos circos modernos: os circos permanentes, influenciados pela tradição europeia, e os itinerantes, de tradição americana.

“Enquanto os diretores americanos se deslocam a partir de 1824 nas suas tendas, os seus homólogos europeus põem a funcionar um edifício de madeira, desmontável, transportável e específico do circo”.²⁶ Duarte (1992) conta que a mais célebre dessas construções de tradição europeia foi um circo construído em 1927, construído todo em madeira sem, no entanto, utilizar nenhum dos processos tradicionais de fixação com pregos ou parafusos, mas utilizando-se de diferentes encaixes e composições que permitiam não só a flexibilidade da estrutura como evitavam a danificação dos materiais.

_imagem
fonte: desconhecida



Comumente apelidadas de “*big tops*”, as tendas só começaram a ser utilizadas a partir de meados do século XIX, nos EUA, pelos circos itinerantes que suplantavam a estaticidade de seus exemplares europeus. As tendas, no entanto tornaram-se o elemento mais comum e icônico do espetáculo circense, talvez por seu caráter de originalidade tectônica frente aos circos-teatros como o de Astley ou por resumir os conceitos de sua fugacidade, evocando o romantismo do caráter de errância e inconstância inerente ao mundo circense.

As primeiras tendas circenses usavam uma simples estrutura que operavam de forma semelhante a guarda-chuvas, com a desvantagem de se ter o pilar principal no centro da área de espetáculo. Alguns outros circos ainda consistem de uma estrutura rígida a ser coberta pela lona, mantendo a aparência de tenda, mas sem serem, na verdade, estruturas tensionadas. O uso de estruturas tensionadas, entretanto, ainda sendo a opção mais leve, rápida e eficiente de assentamento da tenda circense. Kronenburg²⁷ nos conta que, “*at their peak of popularity, circus tents seating up to 10.000 people were used. Between 1897 and 1902, Barnum and Bailey’s Greatest Show on Earth toured Europe, conveyed between venues by four trains towing 70 wagons. In addition to the main performance space which was 130 by 54 meters, there were 13 other ancillary tented structures, all transportable and ephemeral*”.

Considerações

A itinerância e mutabilidade dos espetáculos circenses, traços marcantes dessa manifestação cultural enrizada no imaginário coletivo, introduzem uma dinâmica de necessárias e constantes adaptações, exigindo da arquitetura o domínio de uma rapidez de ação e capacidade de dar respostas eficientes. O constante transporte

26 DUPAVILLON, Christian. *Architectures du Cirque – Des Origines a nos jours*. APUD: DUARTE, Rui Barreiros. *A Arquitetura do Efêmero*. Tese de doutoramento. Lisboa: F.A. U.T.L., 1992. Pág.186.

27 KRONENBURG, Robert. *Tensile Architecture*. IN: *ARCHITECTURE DESIGN MAGAZINE*. *Tensile Structures*. Volume 65, nº 9/10, Setembro/Outubro, 1995. Pág.11.

e necessária rapidez nas inúmeras montagens e desmontagens fazem com que seja necessária uma organização eficiente de toda a cadeia de processos envolvidos na produção desses espetáculos, além da utilização de estruturas que sejam dimensionadas convenientemente e de acordo com as demandas quantitativas e qualitativas envolvidas.

[MEMÓRIA CIRCENSE NO BRASIL]

Desde o século XVIII têm-se registros de artista ambulantes percorrendo as cidades brasileiras, executando números próprios do espetáculo circense, embora ainda não configurando nenhuma companhia de circo. Costumam-se apontar os ciganos como responsáveis por essas primeiras manifestações, geralmente quando do acontecimento de festividades religiosas:

“Sempre houve ligação dos ciganos com o circo. No Brasil, no Setecentos, há registros de padres reclamando dos ciganos, que usavam estruturas parecidas com as do circo de pau fincado. Eles vieram pra cá expulsos da Europa, e eram domadores, exímios cavaleiros, tinham cavalos etc. Por isso, antes mesmo de Philip Astley ter um circo, já havia arte circense no Brasil, obviamente não em um circo como se conhece hoje. Os ciganos usavam tendas, que não sabemos exatamente como eram, mas existem essas referências, normalmente negativas. Naquele tempo, nas festas sacras, havia bagunça, bebedeira e exibições artísticas. Os padres escreviam relatos pondo a culpa nos ciganos e nos artistas. Bom, havia de tudo, até teatro de bonecos. Eles viajavam de cidade em cidade e faziam o que fizesse mais sucesso naquele lugar, em função do gosto da

população local. Isso o circo tem até hoje”.¹

No século XIX, entretanto, impulsionados pelo novo atrativo econômico que agora a produção brasileira despertava, grandes circos passaram a visitar o Brasil. Muitos desses artistas, e até mesmo famílias e companhias tendo escolhido permanecer aqui. Aos poucos se organizaram, e incorporaram a cultura popular do país, inclusive com a contratação de artistas ambulantes locais e adoção da itinerância desses primeiros artistas ciganos. Esses espetáculos, majoritariamente frutos de uma organização familiar entre os circenses, exploravam predominantemente as habilidades artísticas e corporais dos artistas.² No Brasil, a incorporação de animais e feras amestradas como parte prioritária dos espetáculos, só se iniciou no século XX³. Nesse período também a organização das companhias circenses passa por processos de transformação, principalmente nas companhias de maior porte, onde passa a não prevalecer mais a organização familiar, mas a contratação de artistas especializados.

Ainda que só na década de 80 o Brasil tenha passado a adotar a iniciativa de formação de artistas circenses, com a criação de escolas profissionalizantes⁴, o arcabouço imagético e cultura de transgressão construídos em torno do espetáculo povoam o imaginário de gerações, tornando o circo a epítome de uma paisagem em mutação, onde categorias reflexivas como mudança e permanência, efemeridade e perenidade, movimento e repouso, cotidiano e extraordinário, se implicam mútua e constantemente. Seu papel potencial enquanto fenômeno social aglutinador e disseminador de arte e cultura, ainda que abertos à reflexão, experimentação (cognitiva, sensorial, social, cultural...) e inovação, ou talvez justamente por isso, configuram o espaço circense como um espaço de memórias, um vórtex de espaço e tempo, onde passado, presente e futuros possíveis se constroem e reconstroem continuamente, uma permanência pautada pela efemeridade.

1 CASTRO, Alice Viveiros. Apud: TORRES, A. O Circo no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. Pág. 19-20.

2 Atualmente os espetáculos circenses que fazem parte do chamado Novo Circo, buscam uma revitalização dessas práticas, associando-as ainda à movimentos de dança clássica e ginástica artística, em prol de um virtuosismo da linguagem corporal enquanto performática. O exemplo mais icônico e popular desse movimento talvez seja o Cirque Du Soleil, companhia mundialmente conhecida, surgida no Canadá, na década de 80.

3 Recentemente nota-se um abandono crescente do uso de animais nos espetáculos circenses, em parte pelas inúmeras denúncias envolvendo maus-tratos aos animais que fizeram com que já nove estados brasileiros proibissem a apresentação de circos que utilizem animais nos espetáculos. A proibição é ainda tema de outros 17 projetos de lei em tramitação, incluindo um que, se aprovado, estenderia a proibição a todo território nacional brasileiro (Projeto de Lei 7291/06). No Ceará, Fortaleza tem pelo menos um projeto de lei em trâmite desde 2009, ainda não sancionado pela prefeitura, enquanto Maracanaú foi o primeiro município a homologar a Lei nº 1.490, aprovada em 25 de novembro de 2009, proibindo a participação de animais de qualquer espécie em espetáculos circenses no município.

4 Criada em 1982, a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, ainda é a única instituição de ensino diretamente mantida pelo Ministério da Cultura a realizar cursos regulares de formação e reciclagem de artistas circenses.

[ATIVIDADE CIRCENSE NO CEARÁ]

“[...] É ainda nas tardes quentes abrandadas pela sombra das lonas, precárias ou recicladas, ou nas dolentes noites cearenses, entre as luzes por vezes incertas de uma tenda no meio do nada, que o centro do picadeiro convoca o encanto dos acrobatas, a pilheria dos palhaços, o mistério dos mágicos, a graça dos contorcionistas para fazer sorrir o menino e a menina, para entreter o idoso, para instigar o jovem. É quando o circo urbano reinaugura a magia diante do respeitável público, com esse que é e sempre será o maior espetáculo da terra: a arte ancestral renascendo diante dos nossos olhos, com o fôlego das coisas que são para sempre”.⁵

PANORAMA

No município de Fortaleza, as práticas circenses compreendem a atividade de famílias tradicionais e de circos itinerantes, assim como de artistas que se utilizam das técnicas circenses na elaboração de seus trabalhos, além de espaços de formação prática, ainda funcionando de forma incipiente na capital. Segundo dados disponibilizados pela Secretária da Cultura da Prefeitura de Fortaleza – SE-

⁵ NETTO, José Alves. IN: ANTUNES, Jacques. Circo: eterno tráfego de vida e sonho. Fortaleza: Expressão gráfica Editora, 2009.

CULTFOR, no diagnóstico das práticas culturais realizado em 2012 em função da elaboração do Plano Municipal de Cultura, na cidade encontravam-se instalados 20 circos itinerantes, com o predomínio de circos de pequeno porte, que percorrem diversos bairros de fortaleza, geralmente periféricos, ao longo do ano (atualmente tem-se notícia de até 25 circos atuantes em Fortaleza).

Os principais espaços de formação circense, intitulados de circo-escolas, como o Circo Escola do Conjunto Bom Jardim e a Associação Barraca da Amizade, têm como característica predominante o assistencialismo e a abertura de atividades à comunidade nas quais estão inseridos.

Um dos principais eventos que atualmente contemplam as práticas circenses, na capital, é o projeto Circo de Todas as Artes, realizado pela SecultFor e apoiado pela Associação dos Proprietários, Artistas e Escolas de Circo do Ceará (APAECE), que mantém uma programação permanente desde 2009, intentando a popularização dessa manifestação artística e promovendo ações cívicas nas comunidades onde se inserem as lonas participantes. Em 2013, as programações do projeto aconteceram todo último domingo de cada mês. À cada edição, as lonas dos circos *Motoka*, *London*, *Marlin*, *Meridiano*, *Myrtes*, *Vip*, *Capucho*, *Tropical* e *EcoCirco* foram montadas em vários pontos da cidade, dividindo-se entre as diferentes regionais, promovendo atividades como oficinas, exibição de filmes e performances, entre outras ações.

DA INSTALAÇÃO

Cada um desses espaços circenses itinerantes, difusores de uma arte milenar, se instalam em Fortaleza em terrenos públicos ou privados, ainda não mapeados pela Prefeitura, que de maneira genérica não oferecem condições adequadas à instalação desses equipamentos. A partir de 24 de dezembro de 2012, entretanto, com a assinatura da Lei nº 9959, que dispõe sobre a instalação e funcionamento de circos itinerantes no município de Fortaleza (~~colocar lei em anexo~~), o Poder Executivo ficaria “autorizado”⁶ a disponibilizar espaços dotados de infraestrutura de água, luz e esgotamento sanitário para a circulação programada dos circos, nas áreas das Secretarias Executivas Regionais (SER). Além dessas definições, o Plano Municipal de Cultura de Fortaleza, sancionado em 2012, previa o mapeamento de espaços públicos ou privados que estivessem abandonados, ou mesmo vazios urbanos, que pudessem ser reativados visando a realização de atividades culturais. Nenhuma dessas ações, entretanto, já foi posta em prática aqui no município. Nem mesmo o cadastramento na SECULTFOR, necessário, segundo a mesma Lei nº 9959, para a expedição do alvará de autorização de instalação desses circos, vem sendo realizado.

Para o correto incentivo da atividade circense, seria necessário fazer o mapeamento dos terrenos onde as unidades se instalam, ainda que, por essência, esses espaços circenses sejam de natureza itinerante. Assim como, avaliar a adequação

⁶ A ausência de maiores definições abre “brechas” na lei para o seu descumprimento?

desses espaços à realização e instalação dos mesmos, provendo de infraestrutura necessária os que não se adéquam e diminuindo as burocracias necessárias para a instalação legal desses espaços itinerantes.

DO FINANCIAMENTO

As formas de financiamento público que existem destinados ao fomento dessa linguagem cultural acontecem por vezes através de editais municipais, estaduais e federais, previstos nas diretrizes instituídas pelo Plano Nacional de Cultura e mesmo na Constituição Federal Brasileira (o Artigo N° 215 da Constituição versa que: “O estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”).

As principais ações nesse sentido, disponíveis para as companhias circenses atuantes nesse município, são o Prêmio Público de Incentivo ao Circo e o Edital de Residências e Intercâmbio (primeira edição em 2013) da SECULTFOR, o Edital de Incentivo às Artes da SECULT-CE, e os convênios como o programa Circo de todas as Artes, da Prefeitura Municipal de Fortaleza, o Fortalecimento do Circo e o Projeto Novo Picadeiro, ambos da Secretaria de Cultura do Estado. No âmbito federal, o Prêmio Funarte/Petrobrás Carequinha de Estímulo ao Circo, e o CODANÇA - Prêmio Procultura de Estímulo ao Circo, Dança e Teatro, ambas ações da FUNARTE (Fundação Nacional das Artes) em ação conjunta com Ministério da Cultura buscam fomentar as atividades relacionadas á pratica circense. Em agosto de 2013, a Funarte lançou o mais recente desses prêmios, o Prêmio Funarte Artes na Rua (circo, dança e teatro) 2013. Com um investimento total de R\$ 3 milhões, as premiações variam de R\$32,7 mil a R\$ 60 mil. De novembro de 2013 à outubro de 2014, também acontecem uma série de programações culturais, através da ação do Centro Dragão do Mar de Artes e Cultura em parceria com a SECULT-CE, onde os projetos foram selecionados a partir de edital da Ação Cultural Dragão do Mar, sendo incluídas aí algumas voltadas à prática e espetáculos circenses.

Segundo diagnóstico realizado pela Secretaria de Cultura de Fortaleza⁷ estaria em implementação desde meados de 2012, através da própria SECULTFOR, um programa de formação itinerante, intitulado Escola Pública de Circo⁸; enquanto que, através da SECULT-CE, em parceria com a APAECE, estaria em funcionamento o programa de formação circense, intitulado Novo Picadeiro, já citado. Não existe, entretanto, nenhuma outra informação disponível sobre nenhum desses dois projetos, além de duas publicações na internet indicando que o segundo projeto já

7 Disponível em: <http://mapeamentofortaleza.org.br/consultaPublica/diagnosticos-das-linguagens-e-praticas-culturais>

8 A criação da Escola Municipal de Circo é já uma demanda antiga dos circenses em Fortaleza. Segundo a APAECE, desde 2006 vem-se propondo a criação de um espaço itinerante que pudesse aproveitar os espaços e estruturas já existentes nos circos de Fortaleza, dotado de equipamentos e infraestrutura própria para o processo de formação teórica e prática do circense, incentivando a capacitação dos profissionais já atuantes e atraindo a atenção de iniciantes, além de favorecer a interação e o sentimento de classe entre os profissionais cearenses. Pensava-se também na possibilidade de receber profissionais e/ou professores convidados, de forma a enriquecer a criação e a prática dessa linguagem artística.

recebeu incentivo financeiro do Governo do Estado, no valor de R\$ 187.500,00⁹, e está na lista de espera para receber R\$ 310.360,00 em edital da Funarte de 2013.

DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Geralmente instalados em áreas periféricas do município, os circos ainda hoje são responsáveis por levar arte e inclusão cidadã às comunidades esquecidas pelas políticas culturais públicas, além de impulsionar, mesmo que temporariamente, a circulação de renda nessas localidades. Nos EUA, os circos já foram a forma de entretenimento mais popular, abrangente e democrática: “*The circus was the Super Bowl, the Olympics, and the Hollywood blockbuster all in one, brought right to your backyard*”.¹⁰ E ainda hoje, mesmo depois de ter enfrentado duros golpes (como as Guerras Mundiais, a Crise na Bolsa de 29 e, mais atualmente, a crescente expansão de diversas outras formas de entretenimento, entendidas como concorrentes aos espetáculos circenses) é nos EUA onde se encontram as maiores companhias circenses itinerantes do mundo, a exemplo da histórica e ainda operante Ringling Bros. and Barnum & Bailey, com seu “*Greatest Show on Earth*”, em cartaz desde 1919. Em Fortaleza, entretanto, a ausência de programas de formação continuada e de políticas públicas que favoreçam a vida e a atividade de famílias e profissionais circenses, além do menor volume de investimentos destinados à esse segmento, somados ao aumento das burocracias necessárias à instalação desses espaços, por exemplo, só incentivam o sucateamento de uma manifestação artística tão impregnada de memória, ao mesmo tempo que de amplas possibilidades futuras, quanto é o circo.

Apesar do aumento, em sua maior parte teórico para os circos de menor porte, de investimentos nessa atividade cultural, são vários os Projetos de Lei em prol da atividade circense que, embora pertinentes e, na maioria dos casos mesmo depois de serem aprovados na Câmara de Deputados e outras instâncias responsáveis pela liberação dos pareceres, sempre acabam engavetados, um exemplo é o caso já apresentado sobre a aprovação do Projeto de Lei que proíbe o emprego de animais nos espetáculos circenses a acontecerem aqui no município e outros projetos como o que pede a inclusão no programa Minha Casa Minha Vida de moradias móveis, frente às necessidades de cunho nômade das comunidades circenses; outro versa ainda sobre a concessão de isenção do IPI (Imposto sobre Produto Industrializado) incidente sobre veículos de utilização nas atividades circenses; um último, sobre o reconhecimento, na Lei Rouanet de Apoio à Cultura¹¹, da atividade circense enquanto manifestação artística. A Lei já prevê o fomento às atividades culturais que possam estar ligadas ao universo circense, mas ainda não há o reconhecimento oficial que especifique a prática circense como manifestação artística beneficiária de suas ações. Tal reconhecimento oficial existe especificamente para a música

9 Informação disponível em Diário Oficial do Estado do Ceará, de 4 de outubro de 2013.

10 DANIEL, Noel. *The Circus – 1870's-1950's*. Köln: Taschen, 2012. Pág.13

11 A Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, conhecida como Lei Rouanet, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC).

gospel, por exemplo.

CONSIDERAÇÕES

A falta de segurança, as precárias condições estruturais, o não investimento na formação artística dos profissionais e os altos custos de manutenção de um circo, no Brasil, resultam em enormes dificuldades de sobrevivência para esses espaços, principalmente os menores, e no desinteresse paulatino de grande parte da população em frequentá-los, caracterizando assim perdas inestimáveis para os dois fatores dessa equação: por um lado a população que se torna alienada de tais experiências catárticas e oníricas, proporcionadas pela vivência no espaço aglutinador do circo; enquanto do outro, o espetáculo e as práticas circenses perdem o que já foi sua característica principal, a popularidade do espetáculo e do papel de difusor cultural e cidadão que tem o universo circense.





imagens_
Atividade Circense em Fortaleza
1, 2, 3 e 4 [Circo Escola Bom Jardim]
5 e 8 [Festival de Circo do Ceará]
6 [Le Cirque_Fortaleza]
7 [Circo do Motoka]
Ana Barros



6



7



5

0 OBJETO

IDENTIFICAÇÃO

Proposição de um espaço circense de caráter itinerante enquanto um fragmento fugaz e em constante movimento de uma realidade social em permanente transformação. Atuando como um meio de conversação sobre o ambiente construído ao longo dos séculos, o programa arquitetônico proposto provê um sistema dinâmico para a produção de uma nova urbanidade e espaço cultural onde se desintegram e conectam, livre e simultaneamente, realidades culturais locais e globais, instanciamos do real e do imaginado. _

OBJETIVOS

Proposição de um espaço circense itinerante, autossuficiente, educativo, que responda satisfatoriamente enquanto veículo de promoção da cultura artística circense, estimulando o intercâmbio entre artistas e espectadores, comunidades e agentes culturais, através de ações nos campos da arte, educação, esporte, economia e setor social.

ESTRUTURA DO CAPÍTULO

- _das referências;
- _das localizações;
- _definição do programa;
- _do protótipo.

[DAS REFERÊNCIAS]

Ao dar maior tangibilidade às ideias inicialmente concebidas, foram várias as iniciativas, imagens, ideias e arquiteturas que perpassaram e ajudaram à definir esse projeto que aqui se apresenta. A seguir, serão apresentados alguns dos vários projetos que serviram não só como fonte de inspiração, mas como meio de comprovar (às vezes pra mim mesma) quão factível era o que se havia proposto fazer desde o início (felizes coincidências).

Para fins expositivos, essas referências foram submetidas à seguinte categorização:

Projetos Culturais Referenciais: experiências nacionais e internacionais que ajudaram a moldar a ação cultural proposta, muito antes de concebida sua instanciação física.

Referências Programáticas: instituições cujos currículos acadêmicos e atividades extracurriculares foram levados em consideração no desenvolver dessa proposta.

Experimentos arquitetônicos referenciais: arquitetos e experiências arquitetônicas que se tornaram importantes ao longo do processo de concepção desse projeto.

Referências Estruturais: obras arquitetônicas cuja materialidade conversa diretamente com o aqui proposta, como se verá ao longo deste caderno.



imagem_
©Cine Tela Brasil

PROJETOS CULTURAIS REFERENCIAIS

PROJETO LONAS CULTURAIS

(1993/2005)

O QUE?

Projeto social da prefeitura do Rio de Janeiro. São oito Lonas distribuídas nas zonas mais carentes da cidade, instaladas em caráter fixo. A estrutura abriga uma arquibancada com capacidade para 400 pessoas e áreas de apoio, como oficinas e lanchonete. Eram realizadas apresentações de música, teatro, dança e poesia além de cursos e oficinas gratuitas.

ONDE?

As Lonas eram instaladas nas proximidades das maiores áreas de lazer dos bairros, criando pontos de aglutinação e polos geradores de cultura nessas áreas até então marginalizadas.

COMO?

As Lonas são mantidas pela Secretaria Municipal das Culturas do Rio de Janeiro e há a cobrança, a preços populares, por algumas das atividades desenvolvidas em cada uma delas. Atualmente já dispõe do certificado da Lei de Incentivo à Cultura (ROUANET), o que permite a captação de recursos financeiros em prol do projeto.





CINE TELA BRASIL

(1996/--)

O QUE?

Antes chamado *Cine Mambembe*, consiste em um cinema itinerante que exibe filmes brasileiros para um público que não tem acesso à salas de exibição, criado em 1996, pelos cineastas Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi. As primeiras sessões foram realizadas em São Paulo, em escolas públicas e centros comunitários, contando com o apoio da FUNARTE e KODAK. O projeto já exibiu seu acervo, que inicialmente contava apenas com 12 curtas-metragens, para mais de 1 milhão de pessoas, ao longo de 83 mil quilômetros já trilhados pelo interior do Brasil.

ONDE?

As sessões aconteciam ao ar livre. Praças, quadras, pátios ou qualquer outro logradouro público, com o auxílio de 500 cadeiras plásticas e uma tela desmontável de 4,0 x 6,0 metros, qualquer lugar era um cinema em potencial.

COMO?

As primeiras sessões eram patrocinadas por empresas particulares. Mais tarde, o projeto passou a participar em editais de incentivo à cultura, através das Leis Rouanet e Audiovisual.



CENTRE POMPIDOU MOBILE

(2010-2011)

O QUE É?

A iniciativa do Centro Georges Pompidou de Arte e Cultura pretende levar arte moderna e contemporânea aos locais mais afastados da capital francesa enquanto um museu itinerante, indo ao encontro daqueles que não tem chance de vivenciar rotineiramente a produção cultural disseminada pelo centro, numa tentativa de descentralização da produção cultural.

O arquiteto responsável pela unidade itinerante do Pompidou, Patrick Bouchain, desenvolveu o espaço de forma a torná-lo mais acessível e atrativo possível. Essa intenção aliada ao caráter democratizante da iniciativa acabaram por dimensionar à proposta arquitetônica de exploração estética do universo circense, no sentido de que o circo é o epítome do espaço desenraizado, democrático, familiar, lúdico e tangível, de forma a reduzir a distância simbólica entre o visitante e o museu.

Eram ao todo sendo ao todo 15 obras de pintura e esculturas que podiam ser visitadas gratuitamente e, embora esse ainda fosse um número reduzido de obras, se comparando ao acervo do Centro, o *Pompidou Mobile* previa muito mais do que a simples exposição dessas obras, mas agir como agente cultural catalisador capaz de promover e impulsionar o dinamismo cultural fora das grandes metrópoles estabelecendo contato com os produtores culturais e artistas locais além de incentivar outras iniciativas como essa, pelo mundo afora. Nesse ponto é interessante destacar, por exemplo, que a quantidade de visitantes que passou pela exposição excedeu 200.000 pessoas (foram 35.000 visitantes só na primeira cidade em que se instalou: Chaumont).

ONDE?

Uma estrutura itinerante de 650m² encontrou-se dividida em três tendas em formato de losangos independentes, que poderiam ser combinadas das mais diversas formas, conferindo à composição final a liberdade e flexibilidade de ser rearranjada ao longo do tempo, de acordo com necessidades (topológicas, espaciais, climáticas..) específicas de cada localização, além de extremamente leve, facilmente montáveis e desmontáveis.

Surgindo da necessidade de disseminação e descentralização da produção e vivência cultural, o museu itinerante chegou a percorrer seis pequenas cidades francesas, instalando-se em logradouros públicos, como praças e estacionamentos, tendo ficado em média três meses em cada uma delas.

COMO?

Os custos eram financiados pelo Ministério da Cultura e através de parcerias comerciais. Cada instalação custava cerca de €400.000 e metade disso deveria ser custeado pelos parceiros locais e a outra metade pelo patrocínio do centro.

Após 29 de setembro de 2011, infelizmente, o *tour* do museu itinerante chegou a um fim devido à falta de investimento e a perda de patrocínios.

CENTRE
POMPIDOU
MOBILE





CONTAINER ART



(2005/2012¹)

O QUE?

Exibição artística de caráter urbano, itinerante e adaptativo. Containers vazios são reaproveitados e usados como salas expositivas. A iniciativa objetiva levar a arte não só aos centros urbanos, mas também aos subúrbios das cidades. Respeitando as necessidades e problemas de cada comunidade, a organização do evento procura sempre entrar em parceria e conseguir o apoio de associações comunitárias locais.

ONDE?

De caráter itinerante, a escolha dos locais para instalação das exposições se dá a partir da plataforma online do evento, onde qualquer um pode contatá-los e tornar-se parceiro da iniciativa. O mesmo se dá com relação à curadoria das exposições já que projetos, ideias ou portfólios podem ser enviados para a plataforma da iniciativa e serem levados em consideração quando do planejamento e realização de alguma nova versão da exposição. A iniciativa já foi recebida em Vancouver, Milão, Roma, Itália, Nova York, entre outras localidades.

COMO?

São patrocínios por empresas privadas e sempre buscam entrar em parcerias com associações e patrocinadores locais. Ponto interessante a ser destacado é a vocação publicitária da *ContainerArt*, sendo também uma excelente ferramenta de marketing urbano, o que auxilia a sustentabilidade financeira do projeto.

REFERÊNCIAS PROGRAMÁTICAS

ÉCOLE NATIONALE DE CIRQUE DE MONTREAL

(Montreal, Canadá_ 1981/--)



O QUE É?

A maior escola norte americana voltada ao ensino avançado de artes circenses, a *Escola Nacional de Circo de Montreal* é uma instituição de ensino superior internacionalmente reconhecida como uma das melhores voltadas ao treinamento profissional de artistas circenses. A *École* é oficialmente considerada uma instituição de ensino superior pelo Ministério da Educação, Lazer e Esporte de Quebec.

METODOLOGIA DE ENSINO

Oferece um espectro completo de ações educativas, contemplando desde a formação profissional, a cursos preparatórios para jovens e crianças e cursos avulsos de aperfeiçoamento em alguma técnica acrobática. Ao fim de cada ciclo, são montados espetáculos abertos ao público. Além disso, todo verão a escola promove programas intensivos, com duração de uma ou duas semanas, para um público de

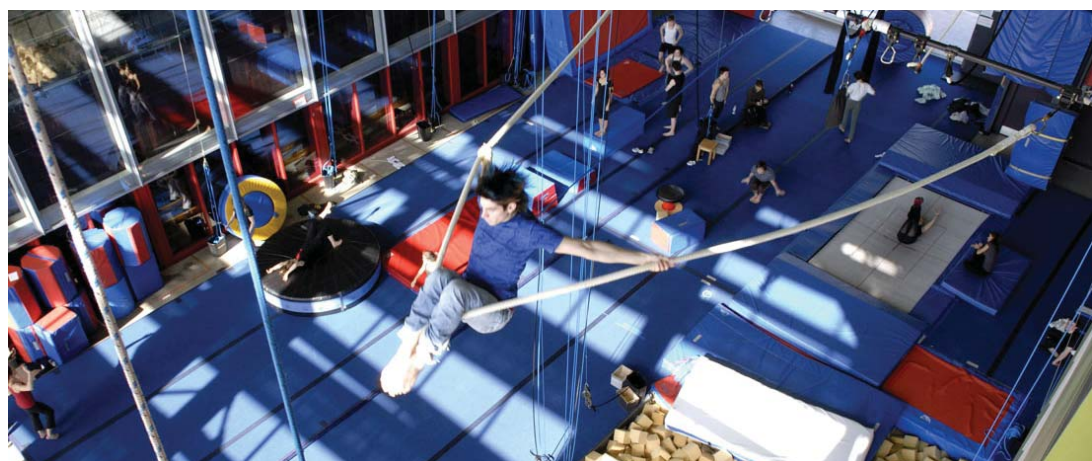
1 última edição até agora

09 a 17 anos de idade, que permitem aos jovens experimentar o treinamento de um profissional circense. Durante esses acampamentos de verão, os participantes recebem uma base sólida de conhecimentos gerais sobre as várias disciplinas que compõe a formação profissional e iniciam a aprendizagem efetiva das disciplinas físicas do treinamento.

O cerne da educação da escola se baseia em uma abordagem multidisciplinar das artes circenses, integrando-a com outras artes performáticas como dança, atuação e música, explorando criativa e artisticamente todas as possibilidades da criação e performance circense.

FINANCIAMENTO

Através do patrocínio de indivíduos, companhias, fundações e voluntários. E renda advinda dos cursos e outras ações da escola.



imagem_
© Valérie Remise & École
Nationale de Cirque

CURRÍCULO ACADÊMICO

Encontra-se subdividido em três grandes temáticas:

assuntos acadêmicos:

Módulo obrigatório de estudo. Consiste no estudo de Línguas, Matemática, Tecnologia, Geografia e História, Ética e Moral.

técnicas gerais:

Condicionamento físico, Noções de Nutrição e Saúde, Noções de Administração, Atuação e Dança.

técnicas acrobáticas:

Parte do currículo voltado ao treinamento específico de técnicas acrobáticas circenses. Uma lista geral das técnicas lá ministradas seria muito extensa, mas, de maneira geral, se podem categorizá-las em 5 modalidades estilísticas: Manipulação, Equilíbrio, Acrobacias, Aéreos, "Palhaçaria"². Cada uma delas demandando treinamentos físicos, equipamentos e espaços específicos³.

² Do inglês: *Clowning Arts*.

³ A FEDEC - Federação Europeia de Escolas de Circo - disponibiliza de um grande acervo digital de manuais bastante detalhados sobre técnicas circenses e as especificações técnicas dos equipamentos e espaços necessários para o bom e seguro desenvolvimento das atividades. Disponível em: <http://www.fedec.eu/>

ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DU CIRQUE

(Rosny-sous-Bois, França_1983+/--)

O QUE É?

Primeira instituição francesa a ofertar um curso de ensino superior em artes circenses com diploma reconhecido pelo Ministério da Educação e Ministério da Cultura e da Comunicação franceses.

METODOLOGIA DE ENSINO

Os cursos ofertados são voltados tanto para a formação profissional quanto para a prática amadora. Em ambos os currículos, procura-se desenvolver as habilidades psicomotoras e artísticas dos participantes, com ações voltadas ao teatro, dança e música. Quanto à formação profissional, é constante no currículo a existência de disciplinas voltadas à noções de segurança no trabalho, primeiros socorros, noções de administração de empresas, história do circo e criação/produção de espetáculo. Durante três semanas por semestre, o espaço recebe e realiza atividades abertas ao público.

QUALIDADES ESPACIAIS

Projetado pelo arquiteto Patrick Bouchain e Loïc Julienne, o mais novo espaço que abriga as atividades da *École* é dividido em três partes. Rosny possui dois picadeiros de 13m de diâmetro (a memória espacial da curva ótima para o galope de cavalos). O anel coberto com a cúpula mais elevada é ideal para acrobacias ou outros números que requeiram volume. Uma grelha metálica (erguida a 14-16m) é usada para suspender equipamentos como trapézio, liras, entre outros. Sustentada pelos quatro mastros, a grelha também possui diversos suportes para sustentação ou ancoragem para diversos outros equipamentos técnicos.

O picadeiro com pé direito menor é usado para dança, acrobacias de solo, jogos.

Dois blocos construídos conectam os dois picadeiros, um dos quais abriga as salas de aula, enquanto o outro comporta vestiários e depósitos. A iluminação deveria ser distribuída e difusa, por esse motivo se optou por utilizar preferencialmente iluminação artificial.

Arquibancadas retráteis podem acomodar até 600 pessoas em dias de show.

A forma dada à lona têxtil da cobertura remete diretamente à arquitetura dos circos itinerantes de origem americana (embora seja um edifício de caráter permanente) e evoca um *Dragon Volant* em repouso, alcunha pela qual é também conhecido.

FINANCIAMENTO

Recebe incentivo financeiro e fiscal através da associação com instituições públicas e parcerias com empresas e grupos privados, recebendo também doações de particulares. Também, como forma de subsidiar em parte as atividades da Escola, taxas populares são cobradas pelos cursos.

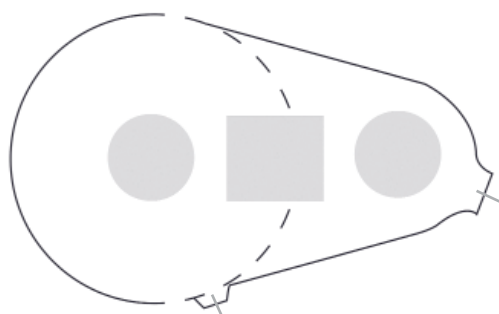


imagem_
© Romain Leroy

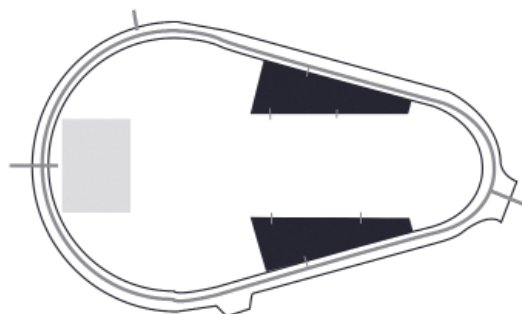
4 Data do início das atividades da ENACR. Em 1999, uma tempestade destruiu 80% do antigo prédio e o projeto da nova sede (aqui apresentado), confiado ao arquiteto Patrick Bouchain (mesmo arquiteto responsável pelo projeto *Centre Pompidou Mobile*), só seria inaugurado em 2004.



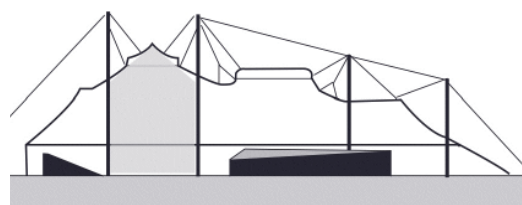
PONTOS ESPACIAIS DE INTERESSE



_a grande tenda da École é dividida em três grandes espaços: picadeiro principal, área de treino, pista secundária.



_faixa de acesso público entre os blocos edificadas, que contam com vestiários, sala de música, depósito e enfermaria, e as arquibancadas telescópicas e picadeiro principal, ao fim do percurso.



_vão livre sobre o picadeiro principal, área para execução de espetáculos aéreos que requeiram maior altura e onde se localiza o grid técnico.

NATIONAL CENTRE FOR CIRCUS ARTS_CIRCUS SPACE**circus
space**

(Londres, Reino Unido_1989/--)

O QUE É?

Instituição registrada de educação circense, situada em Londres. É a única instituição no Reino Unido a oferecer uma graduação e pós-graduação registradas em Artes Circenses. Afiliada ao *Conservatoire for Dance and Drama* e à FEDEC¹ (*Fédération Européenne des Écoles de Cirque*).

METODOLOGIA DE ENSINO

Os alunos, cuidadosamente selecionados, se formam como artistas de circo completos. O currículo acadêmico contemplando uma combinação de habilidades técnicas e artísticas, assim como uma compreensão importante dos aspetos profissionais da carreira circense. Aparte os programas profissionalizantes ofertados, o *Circus Space* possui uma vasta gama de ações voltadas à comunidade e projetos de extensão em parceria com escolas e outras organizações de dança e circo.

FINANCIAMENTO

A iniciativa é patrocinada por empresas privadas e instituições públicas, além da renda advinda dos cursos.

CURRÍCULO ACADÊMICO_Foundation Degree in Circus Arts

Programa vocacional com dois anos de duração, dividido nos seguintes módulos:

_corpo:

Esse módulo foca nos aspectos essenciais do treinamento do aluno. Pretende desenvolver as habilidades técnicas básicas e fundamentais mais apropriadas levando em consideração a especialidade que se pretende escolher.

_movimento e performance:

Criação, desenvolvimento e performance de espetáculos solo e em grupo.

_teatro, drama e performances:

Trabalha técnicas de atuação dramática e “palhaçaria”.

_especialização acrobática:

Esse módulo se concentra no ensino de técnicas acrobáticas, escolhidas por cada aluno, auxiliando-os a desenvolverem suas habilidade específicas e provendo-os dos conhecimentos necessários à prática competente e segura. São ofertados treinamentos acrobáticos nas seguintes modalidades: Acrobacias, Aéreo e Equilíbrio.

_entendendo o circo:

Esse módulo explora a história do circo assim como as influências do teatro e outras artes performáticas na arte circense.

1 Federação estabelecida em 1998 objetivando a construção de uma rede de escolas circenses que compartilhassem de objetivos educacionais similares promovendo um intercâmbio de conhecimento e experiência entre os membros. A federação busca a formalização e implementação de iniciativas com o objetivo de promover o desenvolvimento e a evolução da prática e do ensino das artes circenses. A maioria das escolas profissionalizantes europeias se encontram associadas à federação.



produção/performance de espetáculo:

Os alunos são levados a produzir e estrelar um espetáculo produzido por eles próprios. O resultado é exibido ao público.

prática profissional:

Série de palestras sobre a vida profissional de um artista circense europeu. São explorados tópicos como: possibilidades de financiamento, regulamentações de saúde e segurança e formação de companhia de circo.





CIRCO-ESCOLA BOM JARDIM

(Fortaleza, Ceará_1991/--)

O QUE É?

Uma das duas sedes do programa *Circo-Escola* funciona desde em 1991, no Bairro Bom Jardim, em Fortaleza. Após constatar-se, através de pesquisas, um alto índice de crianças e adolescentes que viviam em precárias condições socioeconômicas, optou-se pela sua localização física no bairro, onde estes problemas eram criticamente presentes.

METODOLOGIA

O desenvolvimento da proposta pedagógica centraliza-se no educando enquanto protagonista das ações no contexto da vida familiar, escolar e comunitária, preservando a igualdade e garantindo o espírito crítico dos jovens, abrindo o caminho



imagem_
© Ana Barros

para a transformação social. A arte circense é aqui desenvolvida como mecanismo de inclusão social e promoção humana, além de incentivar o complemento à educação formal das crianças.

Ao fim de cada ciclo de atividades pedagógicas são montados e apresentados tanto os produtos dessas atividades quanto espetáculos circenses abertos à comunidade.

Atende cerca de 300 crianças e adolescentes mensalmente, na faixa etária de 6 a 17 anos.

FINANCIAMENTO

É gerenciado pelo *Conselho Comunitário dos Moradores do Parque Santa Cecília* em parceria com o *Governo do Estado do Ceará*, através de editais da Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social.

CURRÍCULO ACADÊMICO

Técnicas acrobáticas desenvolvidas:

Trapézio: desenvolve extrema força e resistência dos membros superiores.

Lira: aparelho aéreo em formato de círculo. Exige flexibilidade, força e boa postura.

Perna-de pau: trabalha concentração e equilíbrio.

Monociclo: desenvolve o equilíbrio, a coordenação motora e agilidade.

Arame: desenvolve coordenação motora e destreza.

Cilindro: desenvolve a concentração, destreza e habilidade de manipular objetos.

Swing: trabalha concentração, destreza e habilidade de manipular objetos como fitas, bastões e bandeiras.

Malabares: exige concentração, destreza e habilidade de manipular objetos.

Tecido: trabalha os membros superiores e inferiores. Melhora a flexibilidade, a agilidade, resistência e força.

Contorção: o corpo é o instrumento principal. Exige flexibilidade, boa postura e percepção.

Parada: atividade de equilíbrio e fora auxilia na sociabilização e no trabalho em equipe.

Salto: trabalha todos os músculos. Exige muito condicionamento físico, força, destreza, impulsão e concentração.

Palhaçaria: trabalha a concentração, a expressão corporal e a criatividade.

EXPERIMENTOS ARQUITETÔNICOS REFERENCIAIS

GERMAN PAVILION

Arquitetos: Frei Otto

Ano: 1967-1972

Local: Montreal, Canadá

Uso: pavilhão de exposições

Sistema construtivo: estrutura tensionada

Caráter: fixo

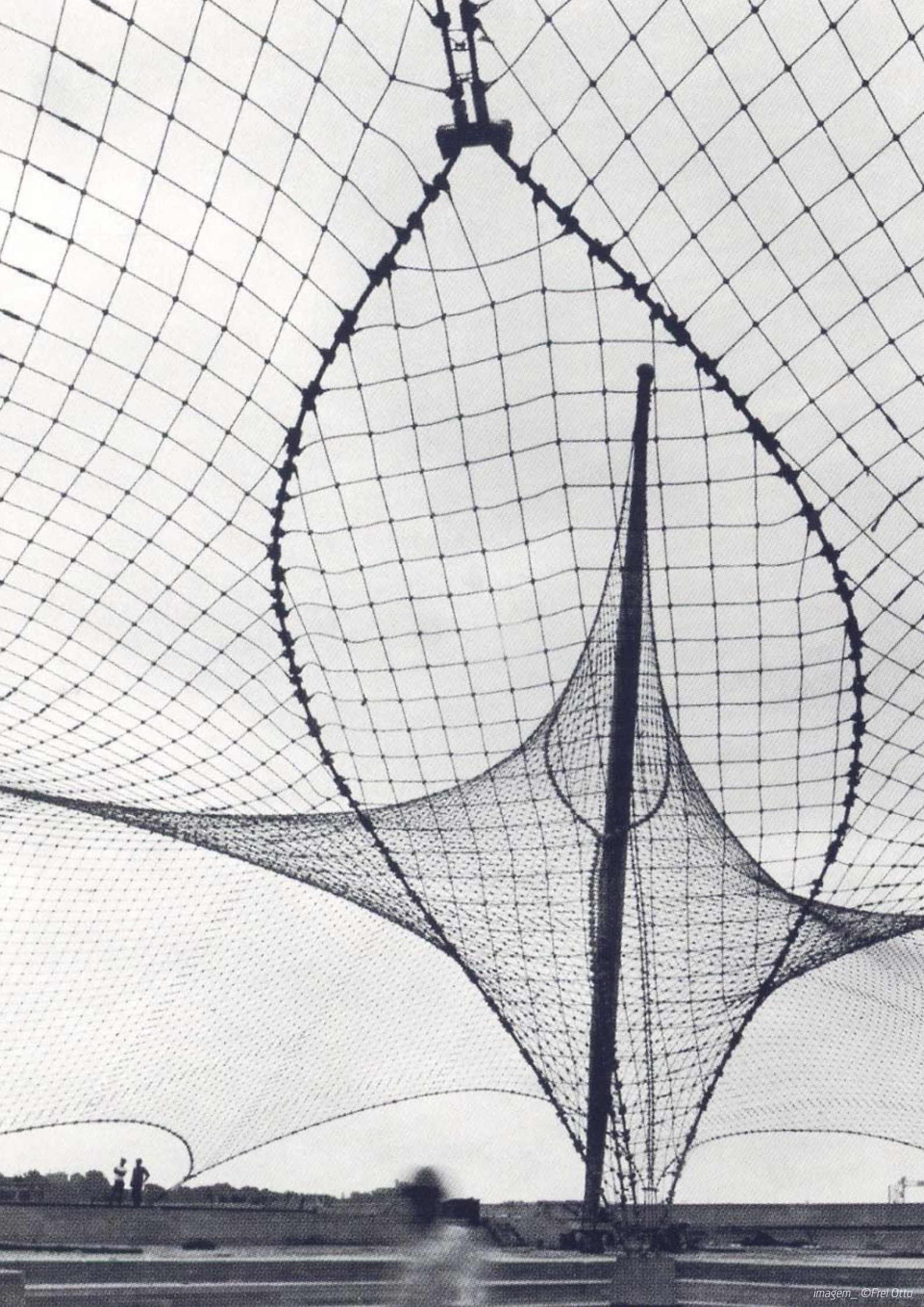
O tema da Exposição Mundial em Montreal (1967) era “*Terre dês Hommes*”, inspirado no relacionamento íntimo entre humanidade e a terra. Frei Otto e Rolf Gutbrod, em resposta ao tema, intentaram, com seu projeto ganhador do concurso, criar uma sequência imaginativa de paisagens “construídas pelas mãos humanas”, mutuamente relacionadas umas com as outras e em harmonia com a paisagem natural do entorno.

Toda a área era coberta por uma única membrana têxtil que, no entanto, definia planos irregulares, curvos e de altura variável, dotando a cobertura de uma qualidade quase que topológica. O interior continha plataformas metálicas modulares organizadas em diferentes níveis, quase como se o interior de uma montanha houvesse sido esculpido para abrigar a exposição.

O sistema estrutural era composto por uma malha de cabos metálicos protendidos e uma membrana têxtil branca translúcida (nos fechamentos zenitais, nos pontos onde ocorriam os picos na estrutura, a cobertura branca dava lugar a um plástico claro totalmente transparente, de forma a potencializar a iluminação natural no interior da estrutura), com oito apoios internos (que funcionavam mediante o sistema de barras de compressão) e três outros pontos de ancoragem internos livremente posicionados de forma a proporcionar a qualidade topológica da cobertura, criando uma área de quase 8000 m², totalmente aberta para o exterior (embora tenham sido instalados, posteriormente na periferia do projeto, painéis de vidro que poderiam ser deixados abertos, na parte superior, durante o verão, e serem deixados fechados, no inverno, de forma a manter o interior aquecido). Diversificadamente ocupada, a área coberta foi subdividida espacialmente por plataformas modulares de aço galvanizado dispostas em diferentes níveis e tendo inclusive dois pequenos domos de madeira, independentes da estrutura da cobertura têxtil, que abrigavam palestras e um foyer na entrada principal.

A construção desse pavilhão foi o resultado de mais de uma década de pesquisas intensas sobre formas e sistemas estruturais leves, grandes coberturas membranosas e redes de cabos protendidos, levadas a cabo pelo IL (*Institut für leichte Flächentragwerke*), em Stuttgart, do qual Otto era diretor.

Foram 14 meses desde a concepção do projeto à sua construção. Um período



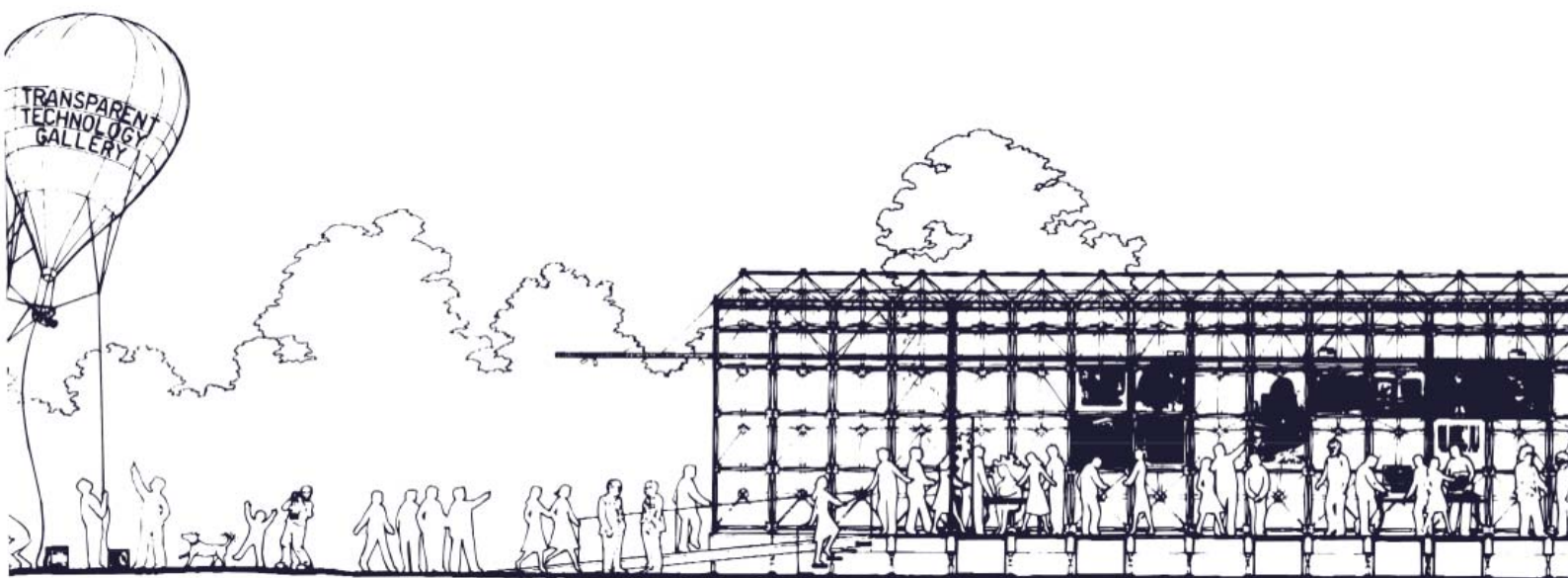
de tempo muito curto para o desenvolvimento de uma estrutura tão complexa, já que abrangeu desde o desenvolvimento de sua forma, à definição dos detalhes estruturais, fabricação das peças de construção da estrutura da cobertura e do interior, transporte (desde a Alemanha) e montagem no Canadá com todos os equipamentos acessórios necessários ao funcionamento das exposições. A pré-fabricação total da malha de cabos, pilares e a membrana da cobertura permitiram que o pavilhão pudesse ser totalmente erguido em apenas oito semanas, cinco das quais foram necessárias para apenas realizar gradualmente o pré-esforço na rede de cabos e na membrana.

O processo de montagem seguiu uma detalhada sequência cuidadosamente elaborada ainda na fase de projeto. Primeiramente todos os pilares (mastos principais) eram dispostos em suas posições corretas e estabilizados com a ajuda de cabos auxiliares. As seções da rede de cabos eram montadas, primeiramente em volta dos pilares e içadas até o topo deles enquanto outras seções adjacentes da rede iam sendo adicionadas. Após a conclusão da rede de cabos, ela era presa aos pontos de ancoragem interiores e exteriores. O pré-esforço inicial era alcançado quando os mastros eram levantados a sua altura definitiva (após isso, uma protensão final ainda era realizada).

A membrana do telhado foi montada em partes no próprio terreno, incluindo as partes transparentes, planejadas parte por parte e fixadas na rede de cabos, sendo então finalmente protendidas com uma carga de 102-153 kgf/m em média.¹

O pavilhão continuou instalado por dois anos, na mesma localização, embora a possibilidade de ser desmontado para ser reerguido em outro lugar houvesse sido um importante fator considerado durante a concepção do projeto.

Após a exposição, o pavilhão foi cedido à Montreal, onde outros eventos e exposições locais seguiram acontecendo até 1972, quando foi demolido (uma decisão optou por não o reutilizar) para dar espaço às instalações desportivas dos Jogos Olímpicos de 1976.



IBM TRAVELLING PAVILION

Arquitetos: *Renzo Piano Building Workshop*

Ano: 1983-1986

Local: passou por 20 cidades europeias

Uso: pavilhão de exposições

Sistema construtivo: estrutura tensionada

Caráter: Itinerante

O escritório do arquiteto Renzo Piano possui relevante repertório de projetos de edifícios temporários e ainda de projetos relativos ao design de veículos, desde iates, barcos e carros à navios cruzeiros².

O projeto em questão objetivava a criação de um espaço que pudesse ser usado para comunicar o crescente desenvolvimento da tecnologia computacional de uma forma mais direta e tangível, comunicando a qualidade e facilidade de uso sem, no entanto, ser uma sala de vendas.

O Pavilhão foi pensado de forma a tomar partido das qualidades naturais dos locais onde seria instalado (preferencialmente próximo à áreas verdes). A aparente dicotomia a ser criada nessas situações de implantação entre o avanço tecnológico e as qualidades naturais dos locais, foi estrategicamente pensada de forma a desassociar, no imaginário coletivo, o uso dos computadores, por exemplo, de uma realidade de alta tecnologia, utilizada só por especialistas e torná-los mais tangíveis para as camadas mais populares da sociedade, reforçando a mensagem de que essa tecnologia poderia estar em qualquer lugar.

A estrutura foi pensada para ser montada, exibida por um mês e então desmontada e transportada, para ser montada novamente em vinte outras cidades europeias.

*imagem_
IBM Pavilion, Renzo Piano
Building Workshop. Ilustração
conceitual que apresentou o
design do Pavilhão.*



O Pavilhão é um semi-cilindro transparente, de 48m de comprimento, 12m largura e 7m de altura, assentado sobre uma plataforma elevada que o suporta sem que nenhuma intervenção no solo fosse necessária. A translucidez do material e sua capacidade reflexiva fazem a estrutura dialogar de forma extremamente sensível com seu entorno.

De forma a facilitar a montagem, desmontagem e transporte, a estrutura foi concebida em módulos compostos de madeira e policarbonato.

A estrutura, quase que um túnel, é composta por 34 arcos, cada 2 arcos suportando 12 pirâmides de policarbonato que são também sustentadas por suportes externos.

As condições climáticas no interior do pavilhão precisavam ser cuidadosamente controladas para funcionamento adequado dos (então) sofisticados equipamentos eletrônicos. Todas as instalações necessárias ao funcionamento do pavilhão se encontravam sob a base, onde a cobertura em semi-cilindro se apoiava.

O Pavilhão não chegou a ser montado novamente após o fim da exposição de 1986.

O processo de montagem se iniciava com a chegada dos 23 caminhões da IBM (*International Business Machines*) usados para o transporte da estrutura. 21 transportavam toda a estrutura e equipamentos internos como mobílias, e os 2 caminhões restantes carregavam o computador *mainframe* e o sistema de refrigeração para o condicionamento do ambiente. Depois de montada a estrutura da base, os arcos treliçados eram montados com a ajuda de um caminhão-grua. Uma vez completo o exterior, o interior era montado de forma a abrigar adequadamente os displays expositores e as estações de trabalho por entre jardins internos, que complementavam e dialogavam com o exterior.³

"It challenged the idea that temporary buildings have to be simple and concentrate so much of their budget into solving pragmatic assembly and deployment problems that there is nothing left to make the architecture". (KRONENBURG, p. 46)

A exposição completa podia ser erigida em 3 semanas, e seu design sensível e inovador se tornou ele próprio parte da exposição.

*imagem_
IBM Pavilion e a integração
com a paisagem
©Gianni Berengo Gardin*



ZKM_ *Zentrum für Kunst und Medientechnologie*

Arquitetos: Rem Koolhaas (colaboração do engenheiro Cecil Balmond)

Ano: 1989-1992⁴ (não construído)

Local: Karlsruhe, Alemanha

Uso: centro de artes e tecnologia

Sistema construtivo: estrutura de concreto armado

Caráter: Fixo

O ZKM, Centro de Artes e Tecnologia em Mídia, foi concebido como uma plataforma multidisciplinar para acolher experimentos artísticos - pesquisa, produção e exibição - envolvendo todos e quaisquer métodos e mídias - o importante era se configurar como um espaço de discussão e exploração da produção artística contemporânea.

"The task envisaged for the ZKM is the sounding out of the creative possibilities between the traditional arts and media technologies for the purpose of achieving innovative results. The objective is the enrichment of the arts, not their technical amputation. For this reason both traditional and media arts must compete with one another. At the ZKM either aspect – each for itself and with one another – are given a voice. The Bauhaus, founded in Weimar in 1919, may serve as a model." (Heinrich Klotz)⁵

O projeto de Koolhaas - que se localizaria na periferia da cidade, ao sul da estação de trem da cidade- buscava gerar densidade, explorar conceitos de proximidade, provocar tensões, fricções, organizar um espaço de processos, promovendo e estimulando a identidade cultural da região. Como resultado, o projeto se tornou responsável por uma série de relações opostas entre cidade, local e programa - identificadas pelo arquiteto como: centro-periferia, clássico-futurístico e artista-público. A instanciação física dessas relações - os eixos do projeto - deu origem ao objeto arquitetônico ambicionado.⁶

O *Eixo X* (representado a relação centro-periferia), como foi explicado pelo arquiteto, organiza o sistema de acessos que orienta e reorienta o indivíduo - horas rumo ao centro, outras rumo à periferia, como em uma metáfora de cidade. O *Eixo Y* (relação artista-público) representa a relação entre produção e exibição, enquanto *Eixo Z* (clássico-futurístico) dita a distribuição vertical do programa sugerindo uma progressão de mídias - se inicia com um teatro no térreo e progride para um museu focado em arte digital no topo.

Entretanto, a construção do projeto de Koolhaas foi abandonada em 1992 por razões de custo e conveniência, em favor da reabilitação de uma antiga fábrica de armamentos.

RELAÇÃO CENTRO-PERIFERIA

Na escala urbana, o ZKM, seria instalado na zona periférica de Karlsruhe, afastado da zona histórica e central. Com sua grande escala e uma expressiva visualidade, procurava, para além disso, criar outros pontos focais no tecido urbano da cidade.

Na escala do edifício, o *core* da estrutura continha todo o programa principal, enquanto que na periferia se distribuía todos os serviços e elementos de caráter secundário, necessários para o desenvolvimento das atividades do *core* - na periferia, os espaços que "servem", no centro, os espaços "servidos". Fazendo isso, cada pavimento teria sua própria área de apoio e circulações que supririam diretamente as atividades centrais dos mesmos, permitindo, além disso, que a máxima quantidade de área pudesse ser usada para acomodar de forma flexível as atividades principais do centro. Em consequência dessa abordagem, a distribuição espacial se tornava mais vertical que horizontal, permitindo que várias atividades diferentes pudessem

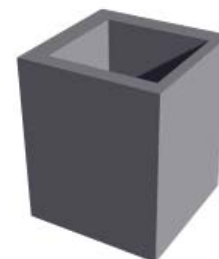


diagrama_ representação espacial esquemática dos eixos do projeto (fonte desconhecida)

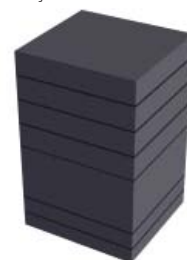
diagrama_ elementos compositivos (fonte desconhecida)



pele



serviços



core

⁵ KLOTZ, Heinrich. *Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Architektur-Wettbewerb*. Oktagon-Verlag, Stuttgart-München 1990 IN: zkm.de

ocorrer simultaneamente, sem comprometer uma à outra.

ESTRUTURA



diagrama_
proposta estrutural
(fonte desconhecida)

De forma a abrir os espaços centrais de cada planta, e configurar o *core* do edifício, ao invés se serem utilizadas formas de apoio convencionais - o que os forçaria a criar uma "floresta" de pilares, contrária à pretensão de criar espaços totalmente abertos no interior - Koolhaas propôs que duas gigantescas paredes estruturais de concreto apoiassem um sistema de vigamentos tipo *vierendeel*, solução que resultaria na possibilidade de criação de espaços completamente abertos e de planta livre.



imagem_
perspectiva geral da maquete
de estudos elaborada
© OMA

REFERÊNCIAS ESTRUTURAIS

PAVILHÃO HUMANIDADE 2012_ edifício de gente

Arquitetos: Carla Juaçaba (Bia Lessa, colaboradora)

Ano: 2012

Local: Rio de Janeiro, Brasil

Uso: pavilhão de exposições

Sistema construtivo: estrutura metálica completamente desmontável composta por elementos esbeltos de apoio (andaimes)

Caráter: Temporário

O Pavilhão de 170 X 30 X 20 m, deveria abrigar um programa complexo: eram 10 salas expositivas, biblioteca com 10.000 volumes, auditório para acomodar 500 pessoas, café, terraços, tudo para acomodar de forma satisfatória os 200 mil visitantes que participaram da realização de múltiplas atividades culturais e debates sobre os problemas ecológicos e ambientais da Rio+20⁷, que recebeu em apenas 10 dias.

A solução final à qual a arquiteta chegou era uma edificação sustentável, provisória e leve, expressão da liberdade e participação popular. Se usando de um embasamento material econômico, flexível, e de fácil montagem e desmontagem, (sustentável como o temática das exposições propunha) o projeto foi capaz de articular um conjunto de espaços diversificados e heterogêneos entre si de maneira extremamente sensível, imaginativa e de forte impacto visual.

A circulação do público, dada por rampas que interconectavam as salas entre si, organizavam um percurso contínuo, desde o térreo até o terraço, fazendo com que a sequência de espaços, sons, cores, informações, imagens e paisagem fossem eles próprios os materiais expositivos de uma experiência sensível, muito mais que de uma exibição.

CONCEITOS EXPLORADOS_ a poética

“Edifícios geralmente se erguem com o auxílio de outras estruturas até adquirir rigidez e relativa estabilidade para, então, dispensá-las. Existe aí uma relação de complementaridade, prática e simbólica, que nasce do contato íntimo entre as formas e suas fôrmas. Essa interdependência entre suporte e suportado, entre o que é frágil e o que se torna fixo permite supor que dialética semelhante aconteça em outra escala: a da própria cidade.” (ÉVORA, 2012)⁸

7

Conferência da ONU sobre sustentabilidade, acontecida entre os dia 11 e 22 de junho de 2012.

8

Pedro Évora. Quando a escora vira Arquitetura. Revista AU, Nº221. Ano 27. Agosto, 2012. Pág.

46

Para Lefévre, são os usos momentâneos, festivos, lúdicos e culturais, e suas arquiteturas transitórias que suportam parte da vivência nas cidades contemporâneas, encontrando sua expressividade construtiva no diálogo com a transitoriedade e discursando mais acerca das relações e dinâmicas sociais e espaciais que provoca do que do objeto em si.

Remetendo ao Teatro Karaza (1987), de Tadao Ando, e aos desenhos futuristas de Yona Friedman e da estética tecnológica do Pompidou de Renzo Piano, o gesto arquitetônico de se conceber um projeto feito da matéria de outros projetos, o andaime saindo dos canteiros de obra pra se tornar ele próprio a matéria do edifício, promoveu uma resignificação de elementos que se mostra mais que adequada à proposta do evento que discutia os paradigmas do desenvolvimento sustentável e necessárias mudanças de postura.

*ESTRUTURA E MATERIALIDADE*⁹

Os andaimes formam, através de uma composição espacial reticulada, cinco paredes estruturais de 170x20m, com afastamento de 5.40m entre elas.

As salas expositivas, instaladas entre os vãos que separam uma “parede” da outra, fazem o contraventamento da estrutura, dando maior rigidez ao conjunto.

Foram utilizados dois tipos de viga: uma de 75cm de altura, que venceu um vão de 14m e outra de 250cm de altura, para o vão de 22m¹⁰ do auditório.

Todos os materiais utilizados na construção do pavilhão - andaimes, tapumes, mobiliários e até os resíduos gerados - foram reutilizados ao final do evento.

As paredes internas e cobertura dos volumes correspondente às salas expositivas foram formadas por OSB e MDF, além de placas de material reciclado compactada (embalagens *tetrapark*). Externamente, essas placas foram revestidas de um material laminado e reflexivo que colaborou com o condicionamento térmico dos ambientes.

Fruto de uma postura de colaboração assumida desde o início, a arquitetura do edifício apresentava uma relação intrínseca com a museografia e cenografia desenvolvidas, que utilizava tecnologia em abundância, com obras multimídias, interativas, iluminação, máquinas e telas que chamavam a atenção e informavam didaticamente o conteúdo da exposição.

9 Dados conseguidos principalmente na Revista AU-Arquitetura e Urbanismo, nº 221, edição de Agosto de 2012.

10 Esse último tipo de viga é geralmente utilizado em construção de pontes. E embora esse dado não tenha sido encontrado de forma tão específica, o viga utilizado foi provavelmente a viga treliçada M150 da Mills (empresa que trabalha exclusivamente com sistemas de formas e escoramentos) que atende às mesmas condições.



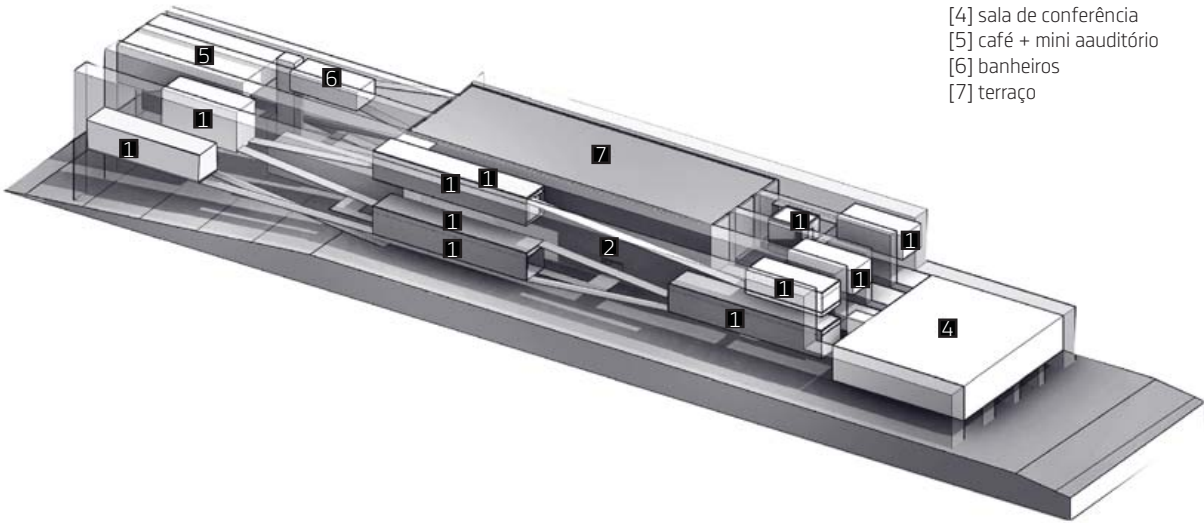


[110]

cuco - escola itinerante de circo

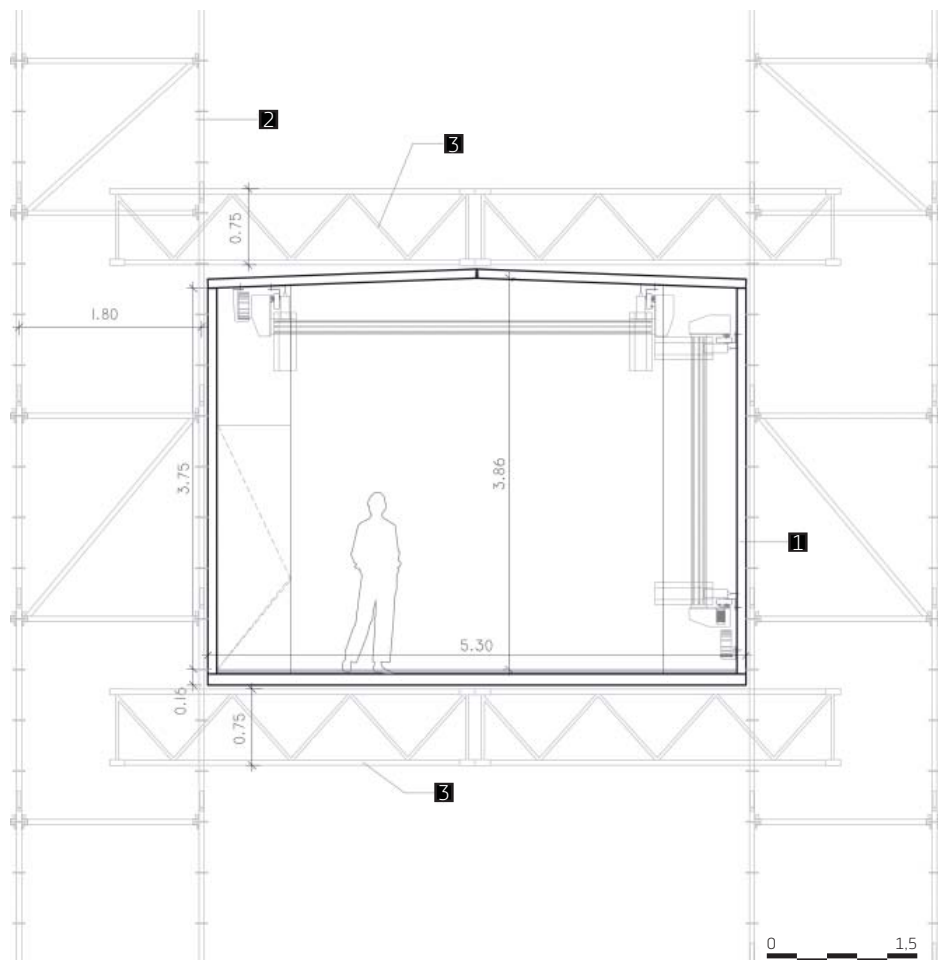
_perspectiva axonométrica

- [1] salas expositivas
- [2] livraria
- [3] auditório
- [4] sala de conferência
- [5] café + mini auditório
- [6] banheiros
- [7] terraço



_detalhe construtivo

- [1] sala principal: MDF com painéis exteriores de OSB fixados aos andaimes verticais, acabamento interior de MDF emassado e pintado
- [2] estrutura principal: andaime modular de 2,40m x 1,80m
- [3] treliça modular de 75cm apoiada na estrutura principal



EM IMAGENS

_imagem
sala expositiva



_imagem
os blocos de salas agem como
contravetamento da estrutura



_imagem
auditório para 500 pessoas



_imagem
Sala Capela, biblioteca com
10.000 volumes



SCHAUSTELLE PAVILION

Arquitetos: J. Mayer H. Architects

Ano: 2013

Local: Munich, Alemanha

Uso: pavilhão temporário de exposições para a *Pinakothek der Moderne*

Sistema construtivo: estrutura metálica completamente desmontável composta por elementos esbeltos de apoio (andaimes)

Caráter: Temporário

A possibilidade de se criar um espaço de exposições temporário para a *Pinakothek der Moderne*, durante o período de sete meses no qual a instituição cultural ficaria fechada para reformas, deu origem à *Schaustelle*¹, um pavilhão pra receber as quatro coleções da pinacoteca e receber outras exposições, workshops, palestras, performances, projeções de filme e instalações de vídeo além de outras tantas possibilidades.

CONCEITOS EXPLORADOS_a poética

Aceitando sua condição de temporário e buscando conscientemente uma espécie de indefinição programática de seus espaços, a ideia explorada pelos arquitetos foi a de criar um plataforma de experimentação e reflexão do edifício enquanto processo.

ESTRUTURA E MATERIALIDADE

“For us, a respectful, sustainable handling of material for this temporary building was important. The Schaustelle will simply be disbanded” (Jürgen Mayer)

O edifício é um malha grande espacial, parcialmente em balanço, composta por elementos reutilizáveis de sistemas de escoramento - andaimes, apenas apoiados na infraestrutura já existente, O conjunto inteiro dos elementos construtivos seria reutilizado após o fim do período de reformas, voltando novamente à cadeia de produção da construção civil.

A estrutura aberta composta por andaimes permite aos visitantes caminhar por entre as “entranhas” do edifício ao mesmo tempo que permanece em constante contato com o entorno.

Além dos eventos próprios da pinacoteca, costumavam acontecer projeções multimídias nas áreas externas do pavilhão, configurando assim o próprio edifício enquanto peça expositiva. E o terraço, da onde se podia visualizar toda a área central da cidade, atuava, também ele, como uma sala de exposições, tendo o entorno como objeto.



¹ *“Expor o local”*, tradução livre da autora.



_imagem
o pavilhão ao lado da sede em obras
© Photographs of Architecture

_imagem
detalhe da armação da estrutura
© Photographs of Architecture





_imagem
detalhe da estrutura
© MoMA PS1

WENDY

Arquitetos: HWKN (Matthias Hollwich e Marc Kushner)

Ano: 2012

Local: Nova York, USA.

Uso: instalação temporária para o MoMA

Sistema construtivo: estrutura metálica completamente desmontável composta por elementos esbeltos de apoio (andaimes)

Caráter: Temporário

O MoMA PS1, Centro de Arte Contemporânea afiliado ao Museu de Arte Moderna de Nova York, lança anualmente o programa Jovens Arquitetos². Em cada edição, é oferecida a oportunidade de se projetar e apresentar projetos inovadores para uma instalação temporária externa no pátio da sede do MoMA PS1, que promova e relacione áreas de sombreamento, áreas de estar e elementos naturais. Os arquitetos são levados a trabalhar levando em consideração assuntos como sustentabilidade e reciclagem.

CONCEITOS EXPLORADOS_a poética

O projeto ganhador em 2012, *Wendy*, é um experimento que testa os limites da ação arquitetônica no ambiente urbano, não só através de sua materialidade desafiante, mas, uma vez que foi conceitualmente idealizada como uma tempestade³, a instalação desafia a noção de como a arquitetura deveria ser proativa, ao lidar com os problemas ambientais.

² Young Architects Program (YAP)

³ Como a alcunha da *Tempestade Tropical Wendy*, ocorrida em 1999, na China.

ESTRUTURA E MATERIALIDADE

Uma grande malha espacial estruturada por andaimes, suporta os milhares de quilos do tecido de alta tecnologia tratado com nanopartículas de Titânia⁴, o que provê ao tecido a capacidade de neutralizar partículas poluentes que se em suspensão no ar.⁵

No “core” da armação metálica, aberto aos visitantes, se encontram os grandes ventiladores que promovem a circulação de ar através do tecido-filtro. No percurso pelo interior da instalação, o visitante passa por uma série de experiências sensoriais: vento, água, sons, luz, cor, tudo se mistura e provoca um impacto único no fruidor.

Os limites do pavilhão são apenas marcados pela sombra, vento, chuva e identidade visual em detrimento de limites físicos, criando um lugar e não apenas um espaço.

_imagem
© Michael Moran & OTTO



4 Dióxido de titânio.

5 Estimou-se que, durante todo o verão em que funcionou a instalação, Wendy tenha despoluído o equivalente à retirada de 260 carros de circulação.

[116]

cubo - escola itinerante de circo

[DAS LOCALIZAÇÕES]

ESTRATÉGIAS DE IMPLANTAÇÃO

Considerando a atividade circense um importante e talvez o mais popular agente cultural inserido na dinâmica urbana da cidade, e devido à condição demandada pela comunidade circense cearense e prevista em lei¹, se propôs o planejar de espaços em potencial além de estratégias de implantação que pudessem facilitar a instalação desses equipamentos culturais itinerantes e o acesso da população a eles.

A instanciação física desses lugares “de suporte” para essas manifestações, embora pareça contraditória em um primeiro momento, já que se propõe um objeto de permanência efêmera, aparece aqui mais como uma tentativa de criação de um testemunho cultural, um marco histórico e social da aceitação desses espaços itinerantes como fazendo parte da complexa dinâmica urbana de qualquer cidade brasileira.

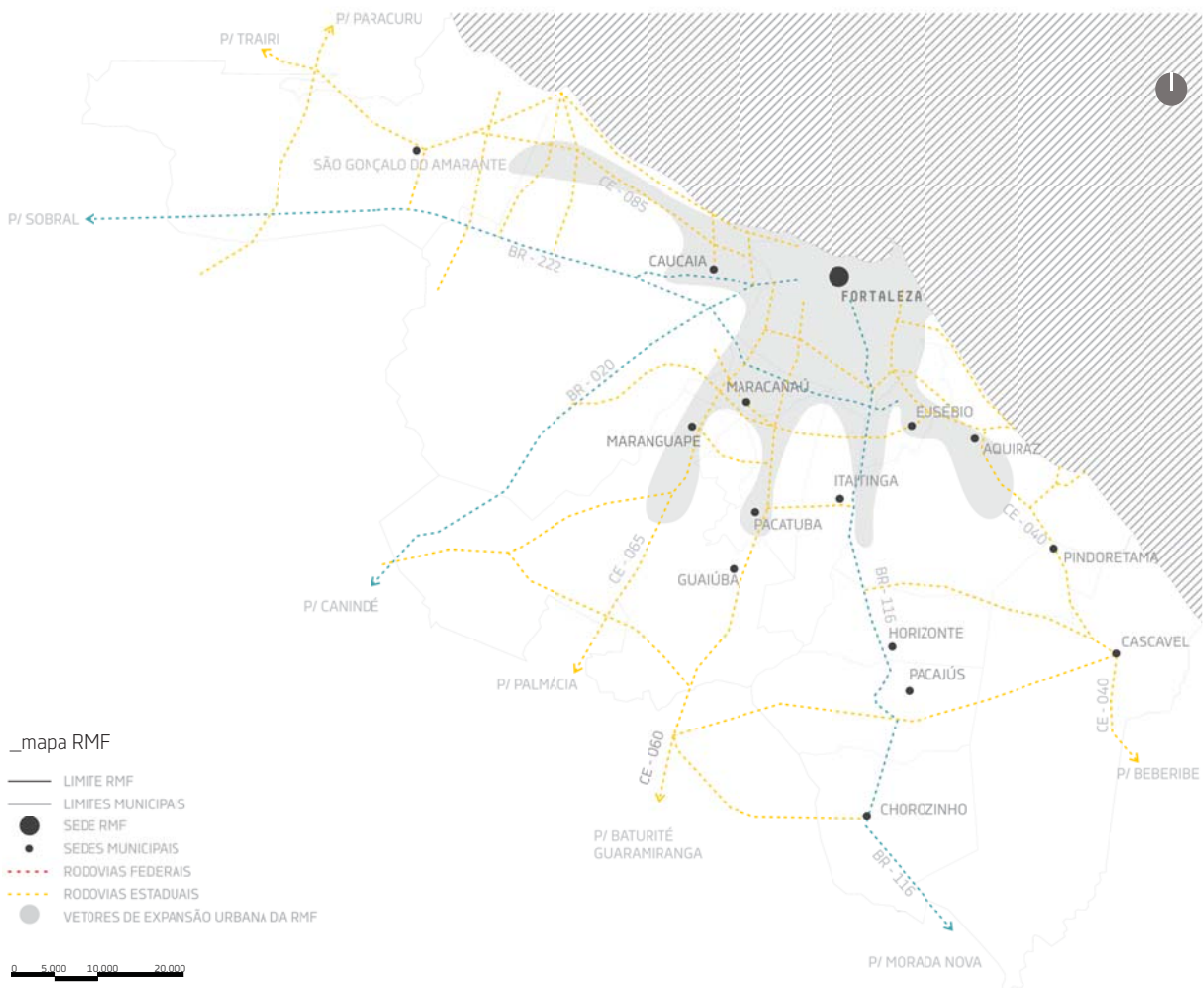
As corretas localizações potencializariam o papel de agente cultural e cidadão dessa manifestação artística, do contrário, favorecendo a paulatina perda de força expressiva na dinâmica cultural da cidade de hoje que, entretanto, é tão necessitada de espaços de sociabilização e de criação de identidade coletiva.

DEFINIÇÃO DAS LOCALIZAÇÕES

¹ Lei Nº 9959 de 24 de dezembro de 2012. Dispõe sobre a instalação e funcionamento de circos itinerantes no município de Fortaleza e dá outras providências.

A partir de uma tríade de conceitos básicos, sendo eles distribuição, acessibilidade e área de influência do equipamento proposto, aplicados aos dados mapeados apresentados a seguir, se partiu para a determinação de localizações ideais, no município de Fortaleza e Região Metropolitana que pudessem receber não só o equipamento itinerante proposto bem como implantação da estrutura de suporte proposta.

Proposta de Implantação _RMF



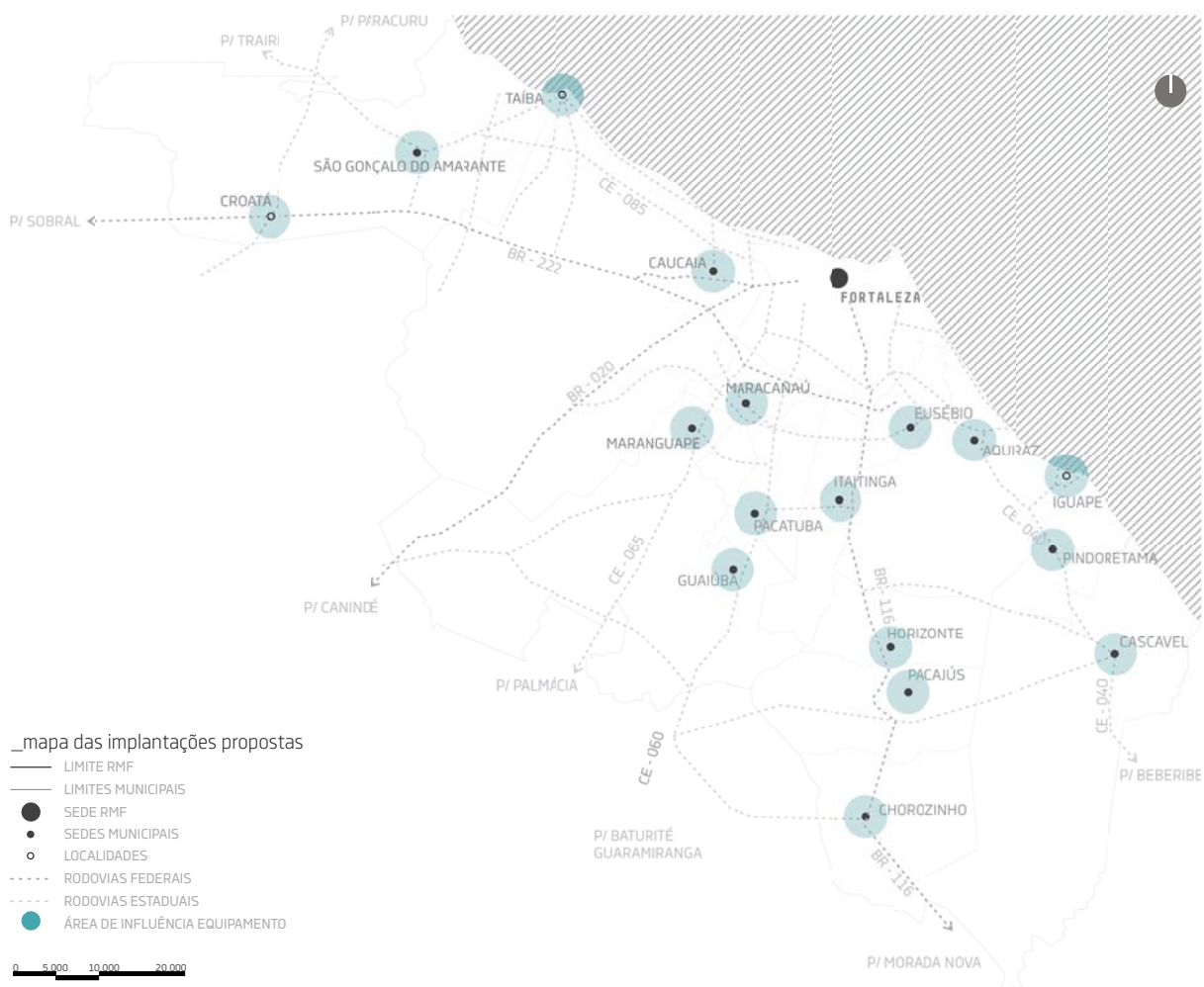
Através de um mapeamento das áreas mais densas da RMF - Região Metropolitana de Fortaleza - e definição de suas principais rotas rodoviárias, foi possível estabelecer os vetores de expansão urbana da mesma e determinar os melhores pontos para a implantação do equipamento de suporte, dotando-os de infraestrutura básica para o melhor acolhimento possível de manifestações e equipamentos de cunho temporário, como o aqui desenvolvido.

Além dos dados levantados, acima indicados, um dos critérios a serem considerados para a escolha específica de terrenos para receber a intervenção proposta seria a proximidade com outros equipamentos culturais, educativos ou de lazer, que fossem de cunho comunitário como estratégia de aproximação mais amistosa às comunidades e potencializando o acesso ao equipamento e a aceitação da pro-

posta por parte do público.

O mapa a seguir aponta as 17 localizações propostas para a implantação da intervenção nos municípios e localidades que compõe a Região Metropolitana de Fortaleza:

As áreas de influência do equipamento foram estimadas levando em consideração o Código de Obras do Município de Goiânia, que aponta em anexo uma determina-



ção dos índices urbanísticos dos equipamentos comunitários e indica, utilizando-se para isso do livro *Planning Design Strategies*, do urbanista Adrian Pitts, que o raio de influência hipotético de um equipamento cultural de médio porte seria o de 2500 metros (esse dado é gerado a partir de uma estimativa da população média e porte do equipamento).

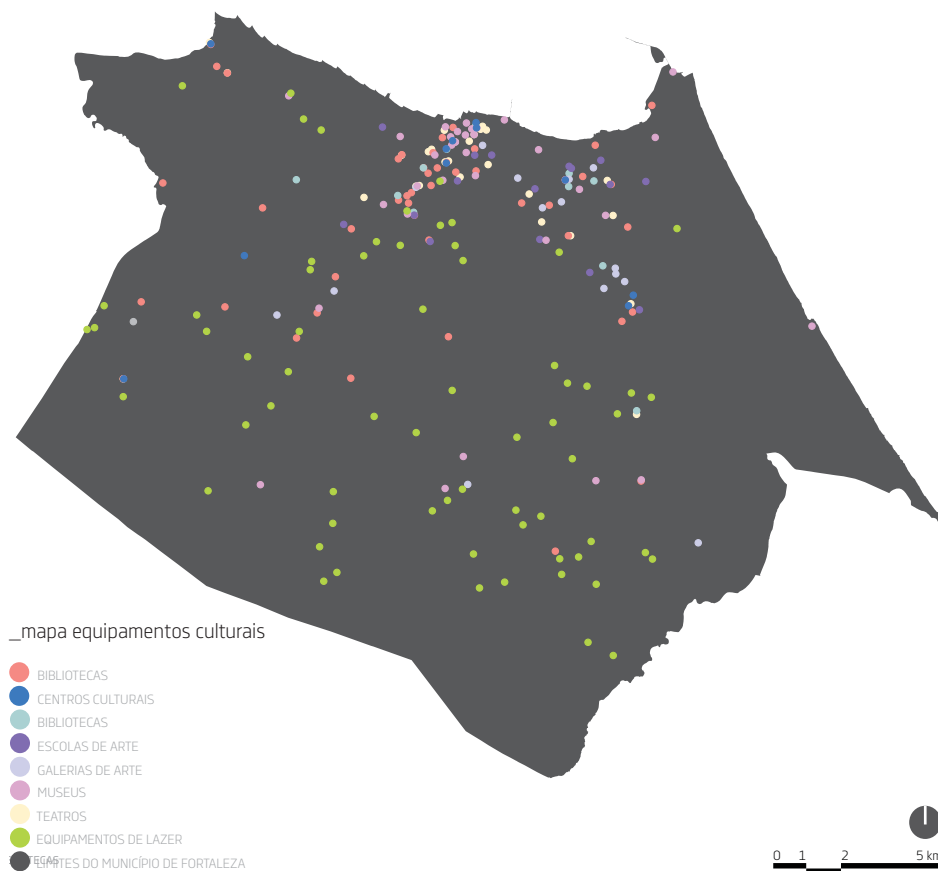
Proposta de Implantação_Fortaleza

A *arché* do projeto é a criação de um ambiente urbano contraposto à organizações ou tensões determinadas pela sua materialidade ou desenho urbano da cidade (sem obedecer às tensões de organizações e distribuição espacial impostas pela economia e/ou infraestrutura da malha urbana). Propõe-se a criação de um obje-

to-espaco que possa ocupar temporariamente quaisquer espacos intersticiais da malha urbana, como ja apontado. Entretanto, dado as demandas ja apontadas e como forma de contextualizar mais especificamente a proposta, se apresentam aqui o que se considerou serem as melhores localizaoes possveis para essa intervenao, levando-se em consideraao a criaao dessas implantaoes-suporte tambem proposta.

A seguir se apresentam a serie de mapeamentos, levantamentos de dados e consideraoes que nortearam essa proposta. A ordem dada aos mapas representa o percurso conceitual que segui.

1_DISTRIBUIAO ESPACIAL DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS EM FORTALEZA



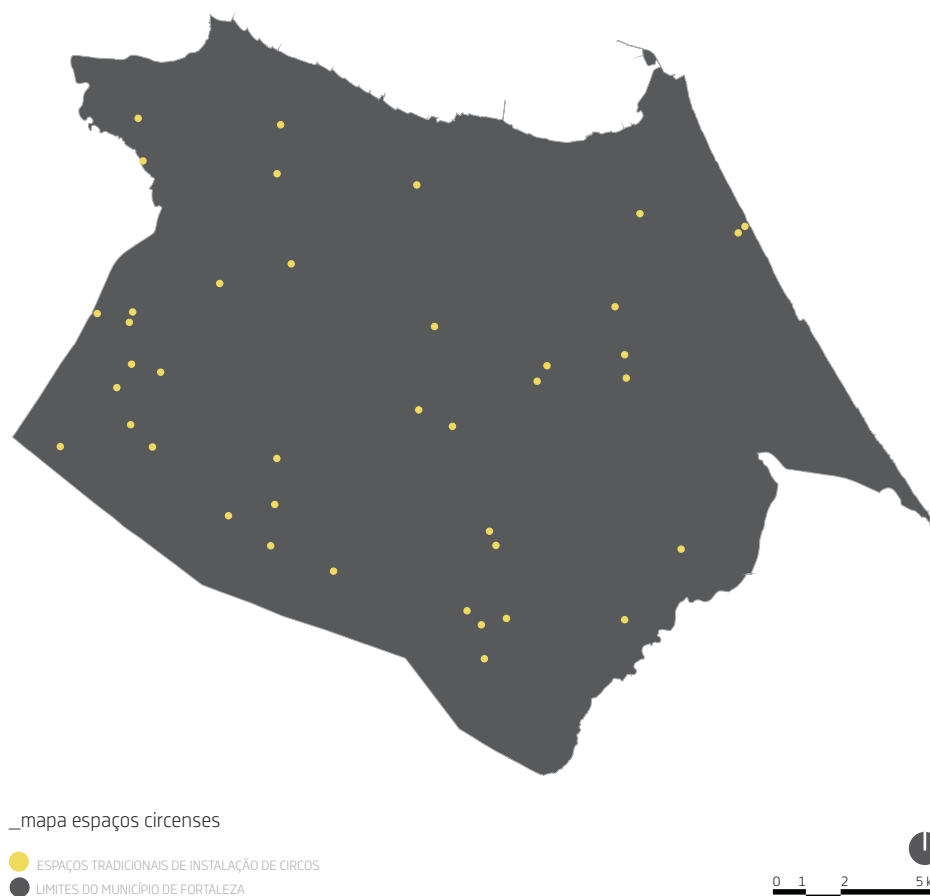
_Esses dados foram levantados por se considerar importante manter a proximidade do equipamento proposto com outros equipamentos culturais, educativos e de lazer de cariz comunitrio, como praas, escolas, parques, quadras, bibliotecas, museus, entre outros, como forma de potencializar a integraao com as comunidades e acentuar sua intenao cultural.

_Ao mesmo tempo, se sentiu necessidade de destacar a visvel desigualdade na distribuao espacial desses equipamentos na malha urbana de Fortaleza e mostrar como a periferia da cidade encontra-se desassistida dentro das polticas culturais atuais.

_Dados levantados a partir do *Mapa da Cultura*, elaborado pela SECULTFOR (dis-

ponível em <http://mapfortaleza.dev.cardume.art.br>)

2_ MAPEAMENTO DE ESPAÇOS CIRCENSES TRADICIONAIS



_Levantamento de espaços que já recebem circos em Fortaleza, para análise das comunidades que se mostrem mais receptivas quanto à intenção da intervenção proposta.

_Se faz importante destacar a diferença entre a centralidade característica do mapeamento anterior e as localizações, em sua maioria periféricas, desses espaços. A distribuição mais periférica, porém mais uniforme (que a do mapa anterior), confirma o caráter que esses espaços têm de levar cultura e arte à parcelas da população desassistidas pelas políticas culturais correntes.

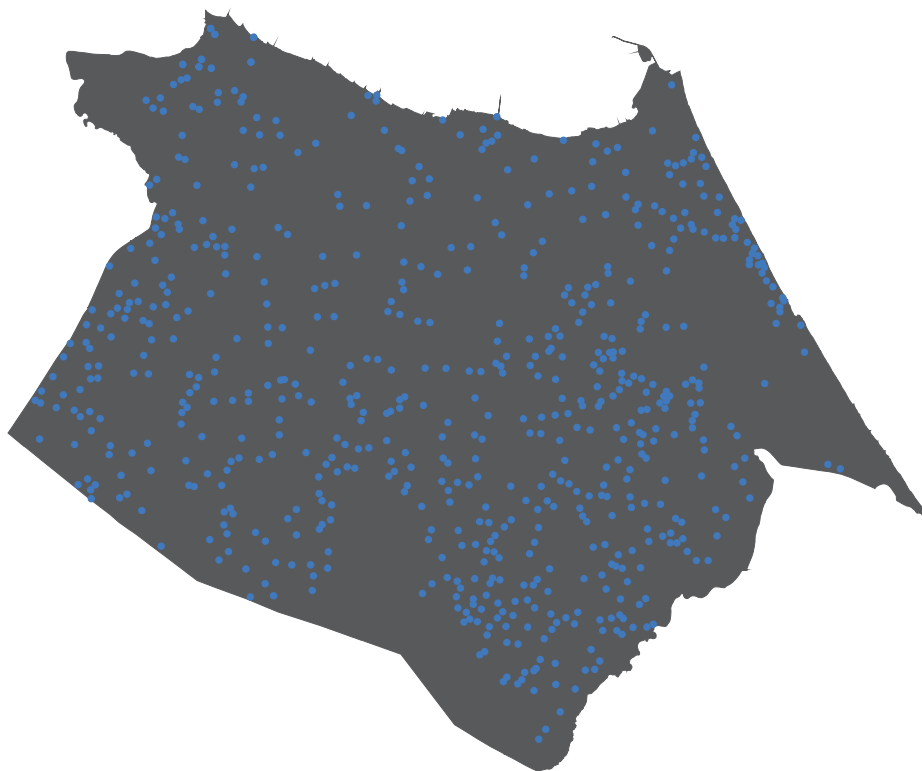
_Foram ao todo identificadas 40 localizações (dados levantados a partir de mapeamento realizado pela APAECE, análise de imagens aéreas de Fortaleza e experiência própria da autora).

3_ MAPEAMENTO DE ESPAÇOS POTENCIAIS

_Através da análise de imagens aéreas de Fortaleza, foram locados todos os terrenos em Fortaleza que pudessem cumprir as seguintes exigências para a instalação do equipamento proposto:

>Estar em zona urbana da cidade. Isso significando apenas que foram desconsiderados terrenos em localizações ermas, que não possuíssem nenhuma infraestrutura em suas proximidades, como ruas ou edificações;

>Área livre superior à 2.000 m². Estimou-se esse valor a partir das definições para a capacidade máxima da lona circense (estipulada em 600 pessoas) segundo constante em lei e também da estimativa da área de estacionamento necessária para atender um equipamento com essa capacidade.



_mapa espaços potenciais

- ESPAÇOS DISPONÍVEIS EM POTENCIAL
- LIMITES DO MUNICÍPIO DE FORTALEZA

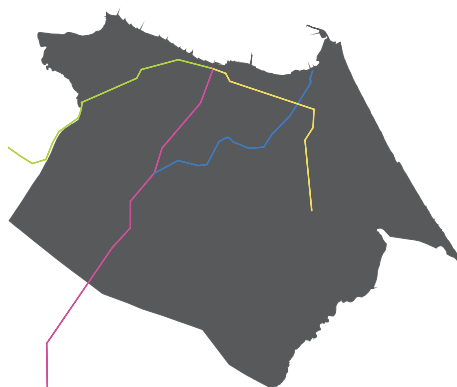


_Embora apareçam aqui de forma bastante simplificada, todos esses espaços (646 ao total) foram identificados a partir de imagens de satélite e encontram-se devidamente georreferenciados sobre o mapa de Fortaleza.

_Segundo o Artigo 8º, da Lei 9959.12, de Dezembro de 2012, o Poder Executivo fica autorizado a disponibilizar espaços dotados de infraestrutura de água, luz e banheiros para circulação programada dos circos nas áreas das Secretarias Executivas Regionais. Por esse motivo, após o aqui apresentado levantamento das áreas disponíveis, um próximo passo seria a criação de um banco de dados que pudesse facilitar a relação entre prefeitura e circenses, tornando mais organizada e otimizada a gestão de tais demandas.

4_ MAPEAMENTO DE ROTAS DE ACESSIBILIDADE

_Importante inserir o equipamento em zonas da cidade que potencializem o acesso do maior número de usuários possível em cada instalação. Para isso levaram-se em conta a proximidade com as rotas de transporte público e de vias de acesso mais importantes na escala da cidade.

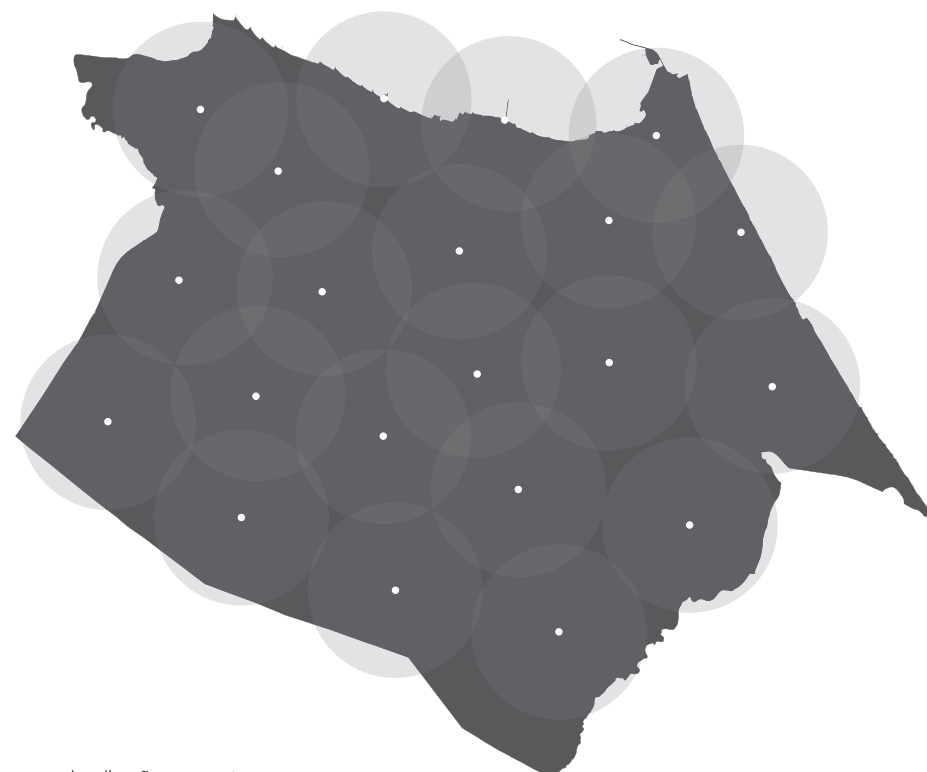


_linhas projeto METROFOR



_malha das rotas atendidas pelo transporte público

5_ LOCALIZAÇÕES PROPOSTAS



_mapa localizações propostas

- LOCALIZAÇÕES PROPOSTAS
- RAIOS DE INFLUÊNCIA
- LIMITES DO MUNICÍPIO DE FORTALEZA



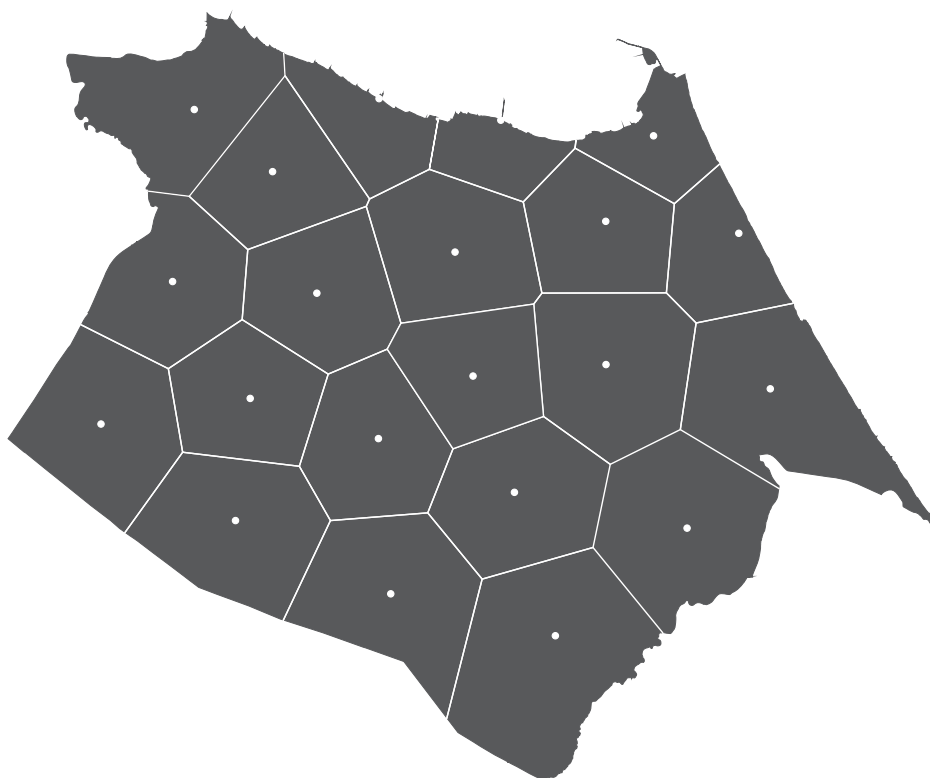
_Segundo Adrian Pitts, em *Planning Design Strategies*, o raio de influência indicado para equipamentos culturais genéricos seria 2500m, como já apontado. Esses dados estipulados por Pitts, são utilizados, por exemplo, para a determinação dos índices urbanísticos dos equipamentos comunitários pela Prefeitura de Goiânia.

_A distribuição equilibrada no tecido da cidade se considerou fundamental para

sustentabilidade da proposta e como forma de levar um equipamento cultural como o proposto à lugares da cidade desassistido de equipamentos como ele, remetendo à proposta original dos primeiros circos itinerantes americanos de levar o espetáculo aonde quer que houvesse usuários em potencial, não importando o tamanho dos aglomerados humanos que teriam de visitar.

_Ao todo são vinte e uma localizações distribuídas de forma homogênea na malha urbana da cidade.

6_ÁREAS DE INFLUÊNCIA



_mapa áreas de influência

○ LOCALIZAÇÕES PROPOSTAS
● LIMITES DO MUNICÍPIO DE FORTALEZA



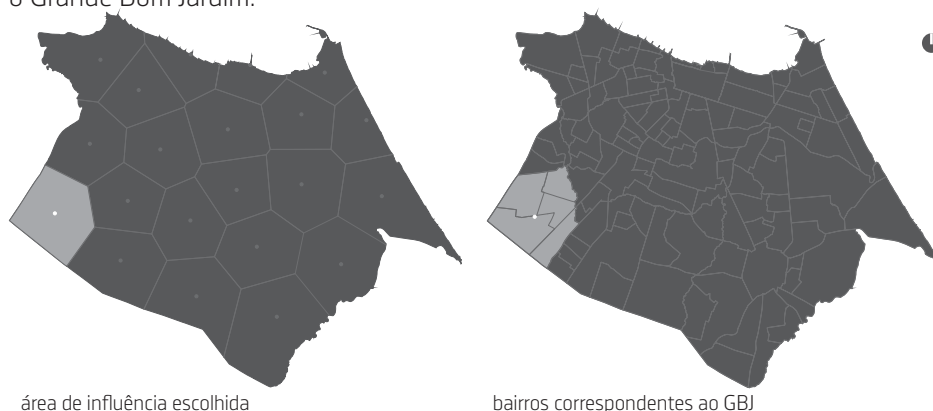
_O diagrama de voronoi apresentado, elaborado com as localizações estipuladas no mapa anterior, espacializa de forma mais aproximada as áreas de influência dos equipamentos propostos e como elas se distribuiriam pelo espaço da cidade.

_A distribuição espacial da proposta é visivelmente mais homogênea que a do primeiro mapa apresentado (Distribuição espacial de equipamentos culturais em Fortaleza) o que, conseqüentemente denota uma maior abrangência espacial da proposta na malha urbana de Fortaleza.

7_ÁREA DE INTERVENÇÃO ESPECÍFICA

_Após delimitação das áreas de influência a partir do diagrama de voronoi, notou-se que uma delas abrangia a quase totalidade de uma área sem identificação ou

delimitações oficiais pela Prefeitura de Fortaleza, mas que, no entanto, já se apresentava estabelecida no imaginário das comunidades locais e demais moradores de Fortaleza, e que além disso já possui certa tradição no universo circense local, o Grande Bom Jardim.



O Grande Bom Jardim

O Grande Bom Jardim é uma região formada pela confluência dos bairros Bom Jardim, Canindezinho, Granja Lisboa, Granja Portugal e Siqueira, pertencentes à Regional V. É uma região densamente povoada, com características urbanas e rurais, heranças de seu processo de ocupação. Sua população está estimada, segundo dados mais atuais da prefeitura, em mais de 200.000 pessoas, número equivalente ao do município de Maracanaú e superior aos dos municípios do Crato e Sobral.

Sua população predominante é de mulheres e de jovens. É grande o número de adultos e jovens em idade produtiva que não se encontram inseridos no mercado de trabalho.

A ausência de políticas públicas eficientes na região implica em serviços inexistentes e / ou deficientes relacionados à falta de infraestrutura e espaços urbanos públicos de qualidade. Ao mesmo tempo em que é possível encontrar ruas sendo bem servidas pelos serviços regulares de coleta de lixo, energia elétrica, saneamento básico, segurança e etc., a maioria está exposta completamente à ausência de serviços básicos de infraestrutura urbana.

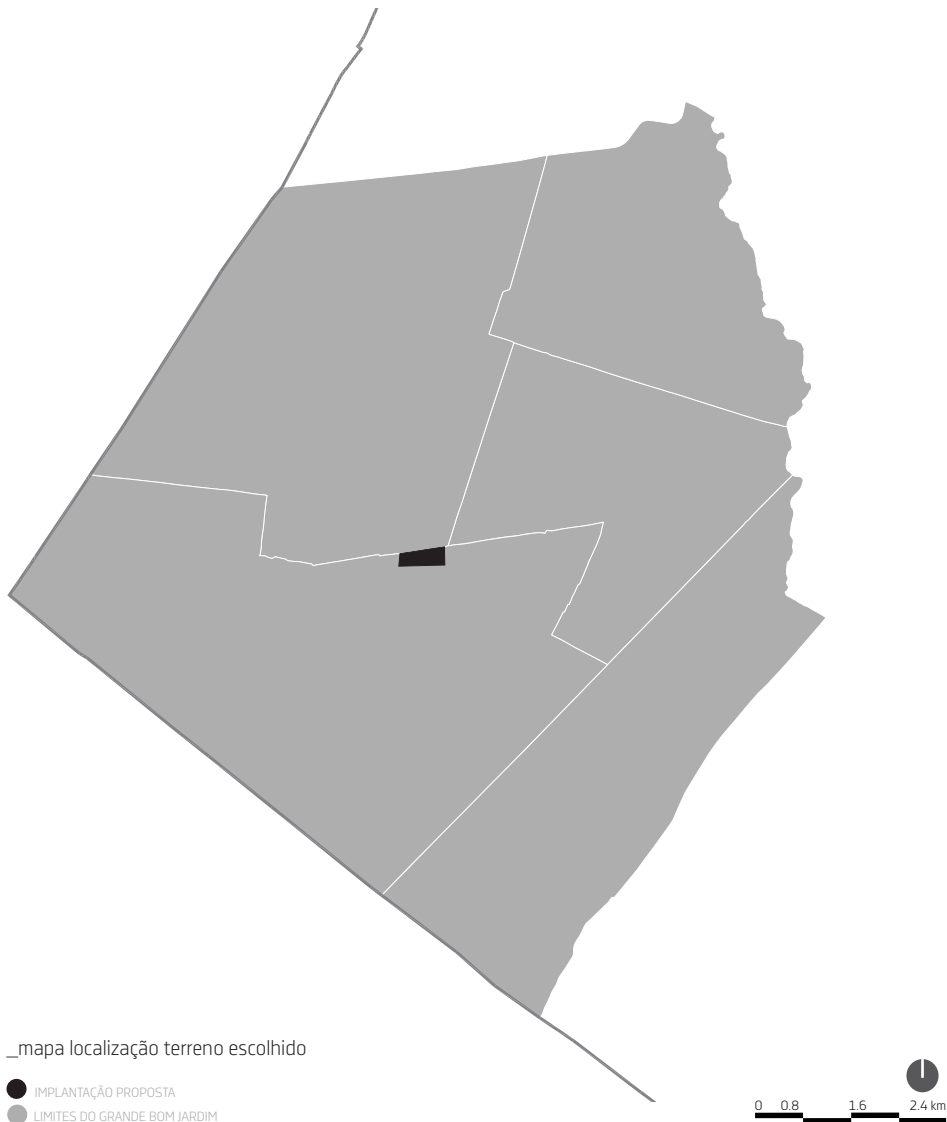
Segundo apontado pelos próprios moradores, em um diagnóstico sócio-participativo realizado pelo *Grupo de Gestão Pública e Desenvolvimento Urbano - UECE* e *Centro de Defesa da Vida Herbert de Souza*, as principais potencialidades dessa região, no que diz respeito ao seu capital cultural, desportivo e social, são a existência de talentos voltados para as artes cênicas, circense, danças, música, futebol, capoeira, entre outros. Interessante observar também a vocação das comunidades para se organizar de forma associativa, em organizações comunitárias, cooperativas e ONG's que, no entanto, em sua maioria, não possuem localizações fixas. Como principais problemas, foram apontados na mesma pesquisa, a falta de oportunidades, de recursos, de qualificação e a "distância" que os separa das zonas de maior centralidade de equipamentos.

fonte: Prefeitura de Fortaleza

_dados

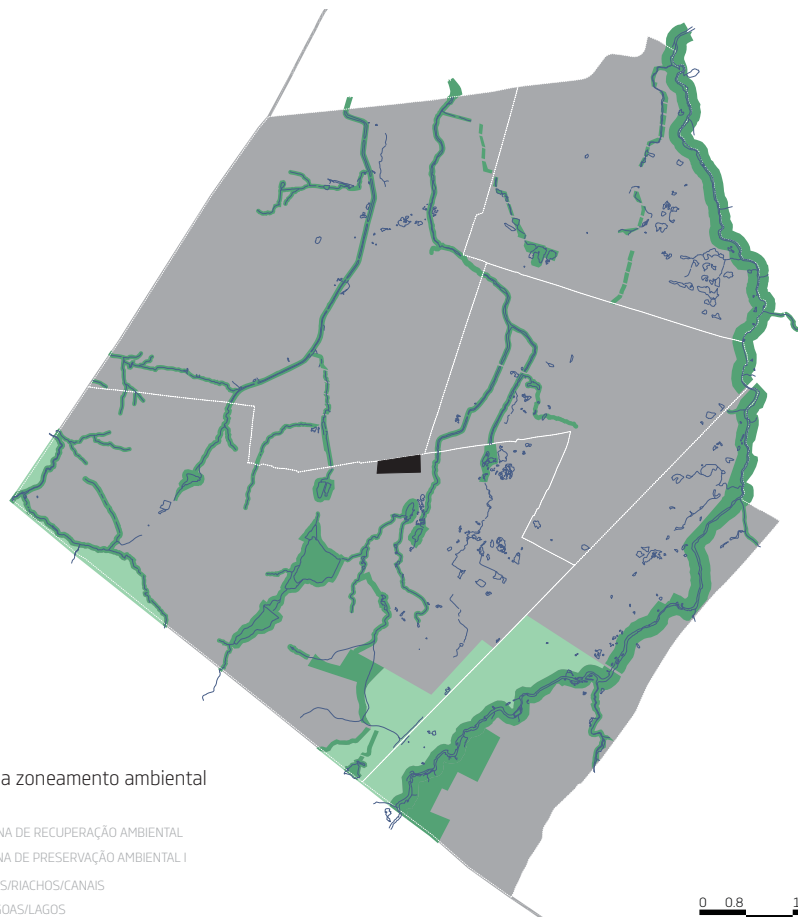
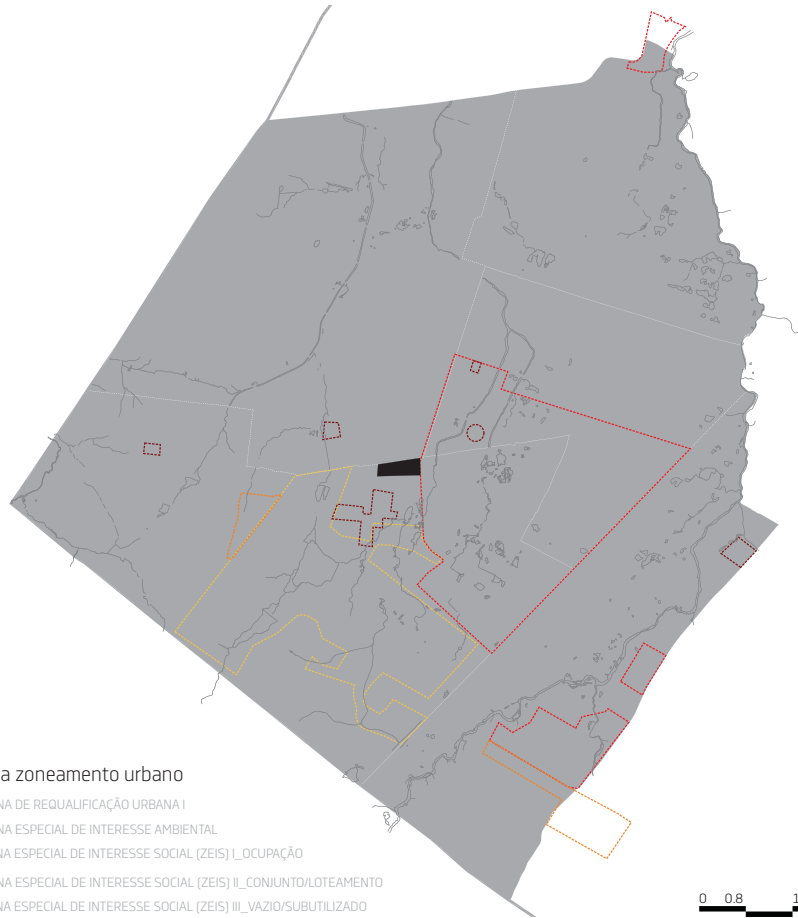
BOM JARDIM	2,53 km ²
37.758 habitantes	IDH: 0,403
CANINDEZINHO	3,38 km ²
41.202 habitantes	IDH: 0,404
GRANJA LISBOA	6,19 km ²
52.042 h	IDH: 0,404
GRANJA PORTUGAL	3,62 km ²
39.651 habitantes	IDH: 0,394
SIQUEIRA	2,98 km ²
39.628 habitantes	IDH: 0,377

O terreno escolhido



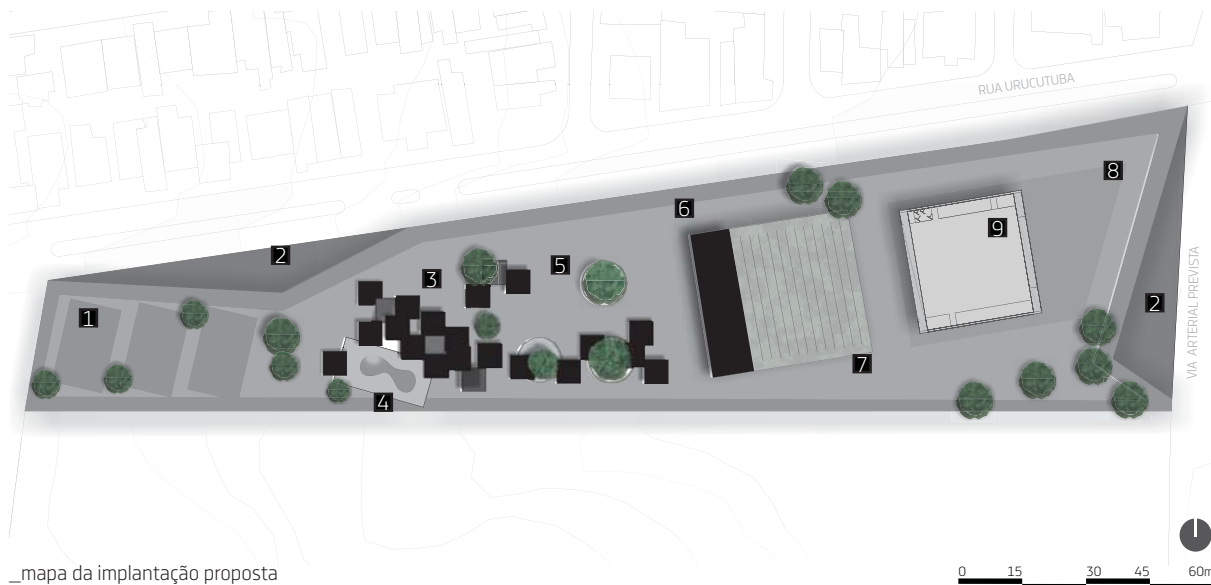
O terreno encontra-se em uma área de confluência entre os limites administrativos de três dos cinco bairros componentes do GBJ, na porção central da região. Localizado especificamente no Bairro Siqueira, limita-se ao norte com uma via arterial que recebe a denominação de Rua Urucutuba; ao sul, com áreas classificadas como ZEIS II - Zona Especial de Interesse Social II (Conjunto e Loteamento); a leste, com agrupamento de habitações em zona definida como ZEIS I - Zona de Interesse Social de Ocupação; e a oeste, com via local e, mais adiante, com Zona de Interesse Ambiental.

Por encontrar-se na porção central de uma área entre ZEIS onde vêm acontecendo uma série de projetos habitacionais, ligados inclusive ao reassentamento de comunidades que vêm sendo retiradas das margens do Rio Maranguapinho, mas quase que completamente desassistida que espaços e equipamentos públicos de lazer e cultura, optou-se por escolher o dado terreno como uma potencial localização do equipamento aqui proposto e utilizá-lo como primeira experiência de implantação no desenvolvimento específico deste trabalho.



mapas fonte:
Prefeitura de Fortaleza

Implantação básica proposta



_mapa da implantação proposta

- 1** quadras poliesportivas
- 2** bolsões de estacionamento
- 3** estar sombra
- 4** pista de skate
- 5** playground infantil
- 2** previsão de espaços fixos para organizações de cunho comunitário e cultural
- 3** anfiteatro
- 4** espaço de apoio para manifestações de caráter efêmero
- 5** o objeto proposto

[DEFINIÇÃO DO PROGRAMA]

DEMANDAS LOCAIS

No já citado Diagnóstico Sócio-Participativo do Bom Jardim, elaborado pelo *Grupo de Gestão Pública e Desenvolvimento Urbano - UECE e Centro de Defesa da vlda Herbert de Souza*, os moradores foram levados a apontar suas percepções acerca das potencialidades, aspirações e principais problemas da Região.

Como já apontado, acerca das principais potencialidades dessa região, no que diz respeito ao seu capital cultural, desportivo e social, foi apontada a existência de talentos voltados para as artes cênicas, circense, danças, música, futebol, capoeira, entre outros. Como principais problemas, os mais apontados em todos os bairros foram a falta de oportunidades, de recursos, de qualificação e a “distância” que os separa das zonas de maior centralidade de equipamentos.

Tais percepções ajudaram a moldar o programa arquitetônico da proposta aqui apresentada. Levando isso em consideração, segue uma listagem das principais percepções e aspirações da população de cada bairro componente do GBJ, no que diz respeito ao desenvolvimento de atividades de cunho cultural, esportivo e social. As aspirações correspondem a atividades que os moradores gostariam de desenvolver.

_legenda ícones:



artes



artes marciais



artesanato



canto



circo



costura



cozinha



dança



desenho



esportes



informática



música



teatro

BOM JARDIM

_talentos do bairro:



_talentos individuais:



_aspirações:



CANINDEZINHO

_talentos do bairro:



_talentos individuais:



_aspirações:



GRANJA LISBOA

_talentos do bairro:



_talentos individuais:



_aspirações:



GRANJA PORTUGAL

_talentos do bairro:



_talentos individuais:



_aspirações:



SIQUEIRA

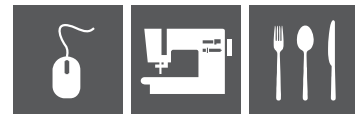
_talentos do bairro:



_talentos individuais:



_aspirações:



ABORDAGEM PEDAGÓGICA

OBJETIVOS DA PROPOSTA

- _promover e compartilhar os métodos de ensino da arte circense;
- _estimular a prática mais segura desta atividade;
- _elevar o nível de experiência dos artistas profissionais;
- _estimular o intercâmbio entre profissionais e amadores;
- _estimular o intercâmbio entre professores e alunos;
- _promover intercâmbios culturais;
- _criar *network* durável entre os atuantes nessa área;
- _promover o trabalho de jovens artistas;
- _incentivar o contato entre associações e organizações que trabalhem nos campos da arte, educação, esporte, economia e no setor social e o equipamento proposto;
- _contribuir para melhorar a educação dos futuros artistas circenses tanto quantitativamente quanto qualitativamente.
- _articular qualificação com atividade laboral;
- _contribuir para o melhor reconhecimento da arte circense e a afirmação do lugar significativo que essa arte ocupa.

METODOLOGIA

- _abordagem das técnicas circenses como uma disciplina artística;
- _além de focar nas disciplinas específicas, deverá explorar a intuição, percepção e as várias relações fundamentais das artes circenses (a relação do artista com seus parceiros, os aparatos, o espaço e a audiência e outras expressões artísticas);
- _estimular-se-á o desenvolvimento de metodologias que integrem as considerações artísticas em um programa holístico de treinamento, sempre visando a sustentabilidade profissional da ação.

PROPOSTA CURRICULAR

Levando-se em consideração os programas acadêmicos referenciais, bem como as orientações dos manuais da FEDEC, propôs-se a seguinte proposta curricular como base das atividades a serem desenvolvidas no equipamento aqui proposto. Tendo em vista que certas atividades necessitam de equipamentos e espaços específicos para o desenvolvimento seguro das mesmas, essa proposta de atividades já direciona a definição do programa arquitetônico do equipamento. A fase seguin-

te passou pelo necessário pré-dimensionamento das dimensões dos aparelhos e dos espaços de segurança necessários para o bom desenrolar das atividades.

Optou-se por dividir as atividades em três grupos temáticos:

1. CONHECIMENTOS GERAIS

Nesse módulo, se procuram oferecer atividades complementares necessárias a formação de um profissional completo.

atividades desenvolvidas:

- _línguas;
- _história do circo;
- _noções de nutrição e saúde;
- _noções de primeiros socorros;
- _informática.

2. CONHECIMENTOS ARTÍSTICOS

Nesse módulo se desenvolvem as aptidões artísticas dos participantes através do intercâmbio de técnicas com outras formas de expressão artística.

atividades desenvolvidas:

- _música;
- _dança;
- _interpretação;
- _criação.

3. TÉCNICAS CIRCENSES

Nesse módulo se desenvolvem as técnicas do treinamento acrobático e físico específicas do universo circense.

atividades desenvolvidas:

- _técnicas de manipulação: malabares/ diaboló/ bolas/ clave/ aro/ bastões chineses;
- _técnicas de equilíbrio: apoio/ bola/ cadeira/ perna de pau/ escada/ monociclo/ rola-bola/ arame;
- _técnicas acrobáticas: apoio/ contorção/ aro/ cadeira/ escada/ trampolim/ bicicleta/ gangorra/ roda cyr/ roda alemã/ jogos de Ícaro/ pista acrobática;

_técnicas aéreas: trapézio/ lira/ tecido/ corda/ argolas/ rede espanhola¹.

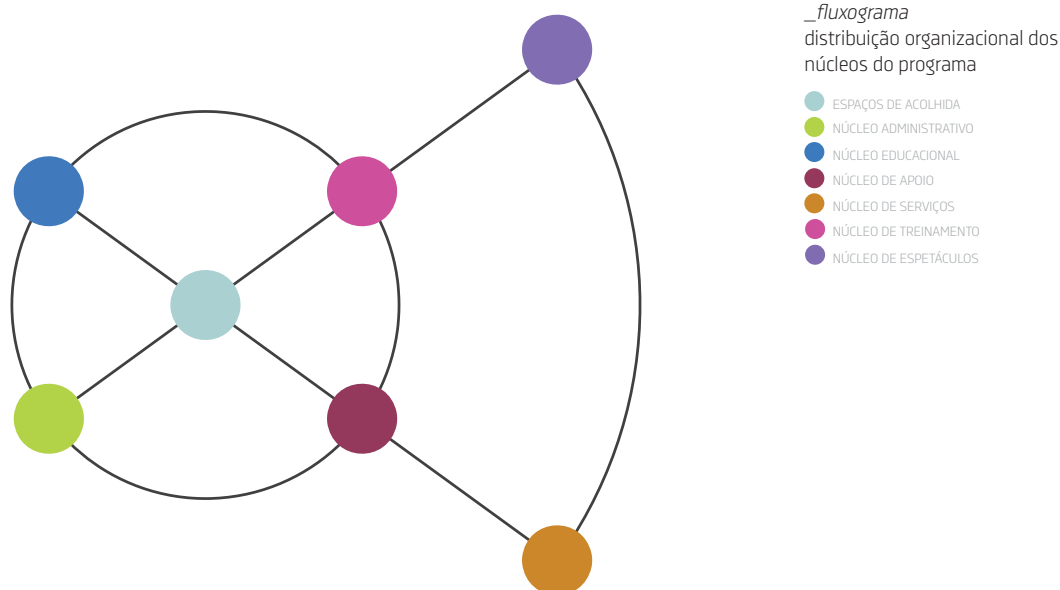
_técnicas de cômico (“palhaçaria”);

_técnicas do espetáculo (treinamento profissional): montagem/ iluminação/ segurança/ cenografia/ orientação profissional.

PROGRAMA ARQUITETÔNICO PROPOSTO

A partir da proposta curricular anteriormente apresentada e levando-se em consideração as demandas locais das comunidades pertencentes ao Grande Bom Jardim, propôs-se um programa abrangente no qual se procurou articular da melhor maneira possível essas aspirações.

Após a ponderação das necessidades programáticas decorridas dessas aspirações, optou-se pela criação de diferentes núcleos que congregassem as atividades de cunho semelhante. Esses núcleos de funcionalidade se dividiram em espaços de acolhida, espaços educacionais, setor administrativo, área técnica, núcleo treinamento/espetáculo.



Após a adoção dessas centralidades funcionais foram poderadas as necessidades espaciais e características qualitativas desejadas para cada núcleo de atividades.

DEFINIÇÃO DAS QUALIDADES ESPACIAIS DOS AMBIENTES

_Áreas de Acolhida: espaços de caráter semi-público que favoreçam a integração do edifício com seu entorno imediato. Busca-se favorecer a acessibilidade em todos os sentidos, livrando-o de barreiras arquitetônicas e tornando-o aberto e permeável à ação popular. Características importantes acerca do espaço: convidativo, permeável, transparente, ponto nodal da distribuição programática das atividades,

¹ Sublinhados aparecem aquelas técnicas circenses que necessitam de equipamentos e espaços particulares.

_Núcleo de Apoio e Serviços: congrega os espaços de apoio às atividades desenvolvidas pelos núcleos programáticos principais: são banheiros, sala técnica e vestiários. O núcleo de serviços é composto pelos espaços de serviços comerciais integrados no programa do equipamento de forma a auxiliar a sustentabilidade financeira do mesmo e como apoio das atividades desenvolvidas nos núcleos Educacional e Espetáculo. Pensou-se a possibilidade, já descrita anteriormente, de que esses serviços pudessem também funcionar em horários diferenciados daqueles dos espaços educacionais, de treino ou de espetáculo, de modo que, quando nenhuma atividade nesses espaços estiver sendo realizada, ainda assim esses serviços possam estar abertos à comunidade.

[DO PROTÓTIPO_memória do processo]

LINGUAGEM PROPOSTA

Buscou-se explorar uma linguagem arquitetônica que desse a adequada expressão de simplicidade, praticidade e eficiência buscadas. Para isso, optou-se pela exploração formal de ideias que pudessem ser apreendidas facilmente pelos usuários e tornar mais fácil sua identificação e estruturação visual (legibilidade). O cubo surgiu então, enquanto forma geométrica pura e simples que representaria todos os ideais buscados.

Enquanto objeto de caráter efêmero, sua chegada em uma determinada localização é causa de estranheza e desconfiança por si só. Poderia se ter optado por tomar total partido desse fenômeno e projetar um objeto completamente descontextualizado, aleatório, talvez até com a exploração de uma configuração formal que guardasse mais surpresas mas esse objeto seria, entretanto, extremamente mais agressivo. A proposta é, no entanto, criar a identificação através da elementaridade formal, visual e construtiva que parte de ideia de estabelecer uma conexão direta com a capacidade individual, mesmo que inconsciente, que todos possuem de fazer arquitetura, ao encerrar, de forma mais imediata, o ato principal de construir.

“As temporary structures were the first forms of architecture to be erected, they have the potential to make a direct connection with every person’s ability to make

architecture in a way that more complex forms cannot".
 (KRONENBURG, 1988, p.04)¹

*_imagens
 exploração conceitual da lin-
 guagem arquitetônica do cubo
 © Yannick Martin (The Box)*

A maioria dos arquitetos se sentiria ofendida caso alguém, ao criticar seus projetos, proferisse aquela frase que já soa com tão ruim conotação: "Até eu poderia ter feito isso!". Entretanto, foi exatamente para suscitar esse pensamento (sem o peso das más conotações) nos fruidores desse objeto-espaco que aqui se propõe, que todo esse projeto foi estruturado. Ao vislumbrar a possibilidade de que aquele edifício pudesse ser fruto de seu próprio trabalho e esforço intelectual, se cria um laço indissolúvel entre projeto e usuário, no qual a obra deixa de ser de autoria exclusiva de quem a projetou e passa a pertencer um pouquinho a todos os que fazem daquele espaco um acontecimento social.

A partir de tais considerações, identificar o projeto como CUBO, tornou-se uma opção óbvia. Além disso, existe um certo cariz lúdico em tal proposição, ao ser feita uma referência a um jogo de ideias entre o nome circo e a forma mais convencional e marcante em sua planta, o círculo: se quando é um círculo, o nome que recebe é Circo, quando for um quadrado, se chamará Cubo!

ESTRUTURA E MATERIALIDADE

Exigências Colocadas

_Identificação de estratégias de intervenção que permitissem obter respostas qualificadas equacionando sistemas construtivos, materiais e soluções que pudessem responder a vários contextos;

_Desenvolver o princípio da reversibilidade do sistema proposto de modo a dar uma resposta rápida através da conjugação de técnicas, sistemas construtivos e materiais que evidenciem ainda a proposta poética da intervenção;

_Operacionalizar um quadro que responda a diversos contextos e suas adversidades assim como a necessidade de expressividade visual e do caráter lúdico da proposta;

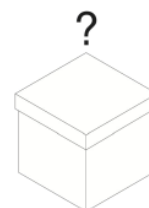
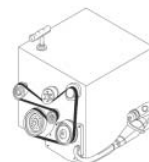
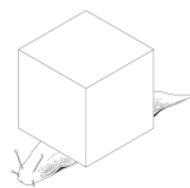
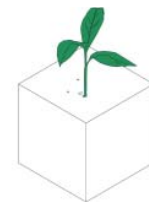
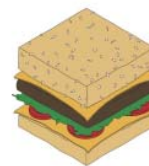
_Características buscadas: rapidez de montagem, reversibilidade da intervenção, possibilidade de transporte, espacos eficientes e flexíveis, minimização de custos, expressiva visualidade.

Conceitos Explorados

RACIONALIZAÇÃO

Economia de espaco e materiais a fim de estabelecer os espacos mínimos necessários ao desenvolvimento das atividades essenciais propostas

MODULAÇÃO



¹ KRONENBURG, Robert. Ephemeral Architecture. IN: ARCHITECTURAL DESIGN MAGAZINE. Ephemeral/Portable Architecture. Volume 68, n° 9/10. Setembro/Outubro, 1988. Pág.4.



A modulação aplicada à construção auxilia a otimização na utilização dos materiais. Possibilita também uma maior mobilidade espacial do protótipo ao facilitar a evolução e mutação de seus ambientes internos.

FLEXIBILIDADE



Através da possibilidade de remodelação da “casca” envoltória do protótipo, as possibilidades de utilização e particionamento de seus espaços internos podem ser conformadas livremente. Também possibilita-se a expansão da unidade conforme as demandas do projeto cultural e dependendo das necessidades específicas de cada situação, a fim de melhor se adaptar ao seu contexto de utilização, podendo ser modificado ao longo da vida útil do protótipo e, conseqüentemente, mudando a conformação de seus ambientes.

MÍNIMO IMPACTO AO AMBIENTE



A possibilidade de utilização de materiais reciclados e/ou reutilizados no fabrico do protótipo, assim como a possibilidade de os materiais empregados serem passíveis de reciclagem e/ou reuso, além de reduzirem os danos causados ao meio ambiente, quando da produção e descarte do protótipo, ainda minimizaria os custos de sua produção.



Através de seu sistema de base elevada por sapatas mecânicas de altura regulável, os distúrbios causados ao meio ambiente circundante quando da implantação do protótipo são reduzidos ao mínimo possível, também auxiliando para conferir a maior adaptabilidade dos modelos a quaisquer situações topográficas, conferindo a ele versatilidade e otimizando seus sistemas de reversibilidade.

—diagrama

A ideia de kit, explorada ao longo do trabalho, impõe ao modelo necessárias características de facilidade de produção, transporte e montagem.

Advinda dessa ideia e objetivando a flexibilidade espacial do edifício e garantindo que a organização espacial do objeto ficasse aberta à possibilidade de novas configurações de forma a atender da melhor forma possível diferentes situações, todo o objeto foi pensado levando-se em consideração uma lógica construtiva sistêmica composta por elementos modulados leves e facilmente manipulados, por até mesmo um único indivíduo, que são montados *in loco*, como peças de um quebra-cabeça, formando uma composição que pode em seguida ser desmontada e ainda assim preservar a integridade dos elementos constitutivos iniciais, facilmente “empacotados” e transportados à próxima localização.

MOBILIDADE

A preocupação com os modos de transportes e implantação da unidade atuam como limitantes no que diz respeito ao dimensionamento e peso das peças do protótipo, já que a facilidade e rapidez de resposta deveriam ser atendidas. As peças estruturais componentes do protótipo foram todas moduladas para se adequarem às dimensões padronizadas que as possibilitassem de ser facilmente transportada em qualquer via urbana por veículos urbanos de carga. Ao todo, ao final do desenvolvimento do projeto, se estimou que apenas 5 caminhões urbanos (medidas padrão do baú: 6096x2370x2591mm) seriam suficientes para o transporte de todos os elementos esbeltos componentes da malha estrutural, com exceção das treliças de maior dimensão que foram utilizadas.

A poética

O CUBO explora o reuso de elementos da “natureza artificial” da paisagem urbana contemporânea e se apropria de uma resignificação sobre elementos indissociáveis do ciclo da construção civil, facilmente disponíveis e prontos para uso, as escoras.

Esses elementos de suporte, geralmente utilizados para erguer estruturas e dis-

pensados após estas adquirirem uma certa rigidez e relativa estabilidade, elementos secundários derivados dos processos industriais e construtivos, são reutilizados e revitalizados neste projeto, apoiando-se em sua capacidade de funcionar como elementos arquitetônicos.

Para Henri Lefévre, as bases da cidade são os seus usos momentâneos, as feiras, os jogos e a festa, os eventos e suas arquiteturas transitórias atuando como uma forma de escora da cidade contemporânea. Assim sendo, nada mais condizente com essa condição que se pensar um edifício temporário onde escoras assumissem a importância principal da materialidade do objeto, subvertendo a lógica construtiva corrente:

“Livres da pretensão da permanência e da estabilidade, os eventos se estruturam por ágeis sistemas de montar que beiram a precariedade. Entram, saem, vestem-se e se despem em público, sem o pudor que a arquitetura tradicionalmente imprime. Não é de estranhar, então, que as cidades estruturadas nos eventos apresentem arquiteturas feitas de semelhante matriz” (ÉVORA, 2012)²

O edifício, composto da matéria de outros edifícios, carregado de expressividade e de materialidade desafiante convida a repensar os papéis da arquitetura enquanto agente cultural e sua relação com a sociedade.

Partido estrutural

O protótipo consiste em um quase cubo sobre uma base apoiada em sapatas metálicas de altura regulável, de forma a interferir minimamente nos locais de implantação. O cubo, uma malha metálica reticulada composta por elementos esbeltos, revestido por uma malha de tecido metálico, comporta espaços otimizados destinados ao bom desenvolvimento das atividades propostas em seu programa, relacionadas ao treinamento circense.

De maneira a ampliar as possibilidades de utilização do modelo, o protótipo foi pensado enquanto uma malha estrutural que envolveriam uma composição espacial livre e flexível em seu interior.

Segundo consulta à classificação feita por Heino Engel, e, seu livro *Sistemas Estruturais*, o protótipo melhor pode ser classificado enquanto um sistema estrutural de altura-ativa de vão livre, sistema estrutural cuja função principal é o de agrupar cargas de planos horizontais colocados uns sobre os outros, e transmiti-las verticalmente à base, através de pontos de apoio dispostos perifericamente.

A proposta consiste em uma caixa estrutural cujas paredes, dispostas perifericamente, seriam compostas por uma malha espacial de elementos reticulados com armação metálica (aço). Com a finalidade de proporcionar condições adequadas



_imagem
Nó Allround © Layher

para uma planta flexível e boa possibilidade de reorganização posterior, a proposta estrutural tem como meta a maior redução possível de elementos verticais de transmissão de carga na porção central da planta. Também para otimizar o uso de área em planta, todos os elementos que configuram espaços de circulação vertical são seções estruturais em potencial.

Além das quatro paredes estruturais periféricas, uma a mais foi disposta no interior da planta de forma a compor, em conjunto com uma das paredes perimetrais, os apoios para a definição dos patamares que irão abrigar as atividades do CUBO. As treliças que suportam os andares de atividades, agem também como contraventamento da estrutura, conferindo maior rigidez a todo o sistema. A área destinada ao núcleo de atividades Treino/Espetáculo, ao requerer um vão e espaços livres de grandes dimensões, para o bom desenvolvimento das técnicas acrobáticas circenses que requeiram grandes alturas e generosos espaços em planta, foi deixada completamente livre até a laje de cobertura. A boa configuração dessa área foi o motivo principal de ter-se optado por esse sistema estrutural perimetral de absorção de cargas.

Elemento elemental do sistema

_Sistema multidirecional Allround (® LAYHER) para montagem de andaimes e estruturas auxiliares, em aço.

A tecnologia do sistema confere o objeto de extrema versatilidade, um rápido sistema de montagem e uma ampla gama de peças. O sistema, em seu conjunto, abrange múltiplas funções que permitem em todos os casos uma grande capacidade de carga dos elementos. O diferencial do sistema, o nó Allround, ponto de junção das peças do sistema, permite uma solução mais prática e segura de união entre os tubos e confere versatilidade ao projeto ao permitir que até 8 conexões, em

_tabela
Cargas admissíveis em postes reforçados
© Layher

CARGAS ADMISSÍVEIS EM POSTES REFORÇADOS												
h(m)	d(m)	s1=s2(cm)	V (kN)	V* (kN) Minoração de carga vertical admissível conforme carga horizontal								
			H1	1.6	3.2	4.0	4.8	5.6	6.4	7.2	8.0	8.8
4.0	1.0	25	655.2	592.0	510.4		420.0		317.6		188.0	-
		5	757.6	750.4	659.2		556.8		447.2		329.6	263.2
	0.5	25	681.6	604.8	524.0		433.6		330.4		207.0	-
		5	892.8	797.6	699.2		596.0		484.0		364.0	301.6
6.0	1.0	25	580.0	495.2	406.4		299.2		161.6	-	-	-
		5	709.6	612.0	511.2		407.2		285.6	205.6	-	-
	0.5	25	592.8	507.2	417.6		310.4		180.0	-	-	-
		5	751.2	650.4	546.4		440.0		319.2	239.2	149.6	-
8.0	1.0	25	472.8	382.4	268.0	200.8	-	-	-	-	-	-
		5	576.0	476.0	372.8	311.2	232.0	142.4	-	-	-	-
	0.5	25	478.4	386.4	272.8	207.2	-	-	-	-	-	-
		5	604.8	501.6	396.0	339.8	257.6	180.0	-	-	-	-

h = altura livre de postes

d = distância entre cabeça dupla

s1 = s2 = regulagem barras roscadas

O hífen indica que o valor não é permitido no sistema

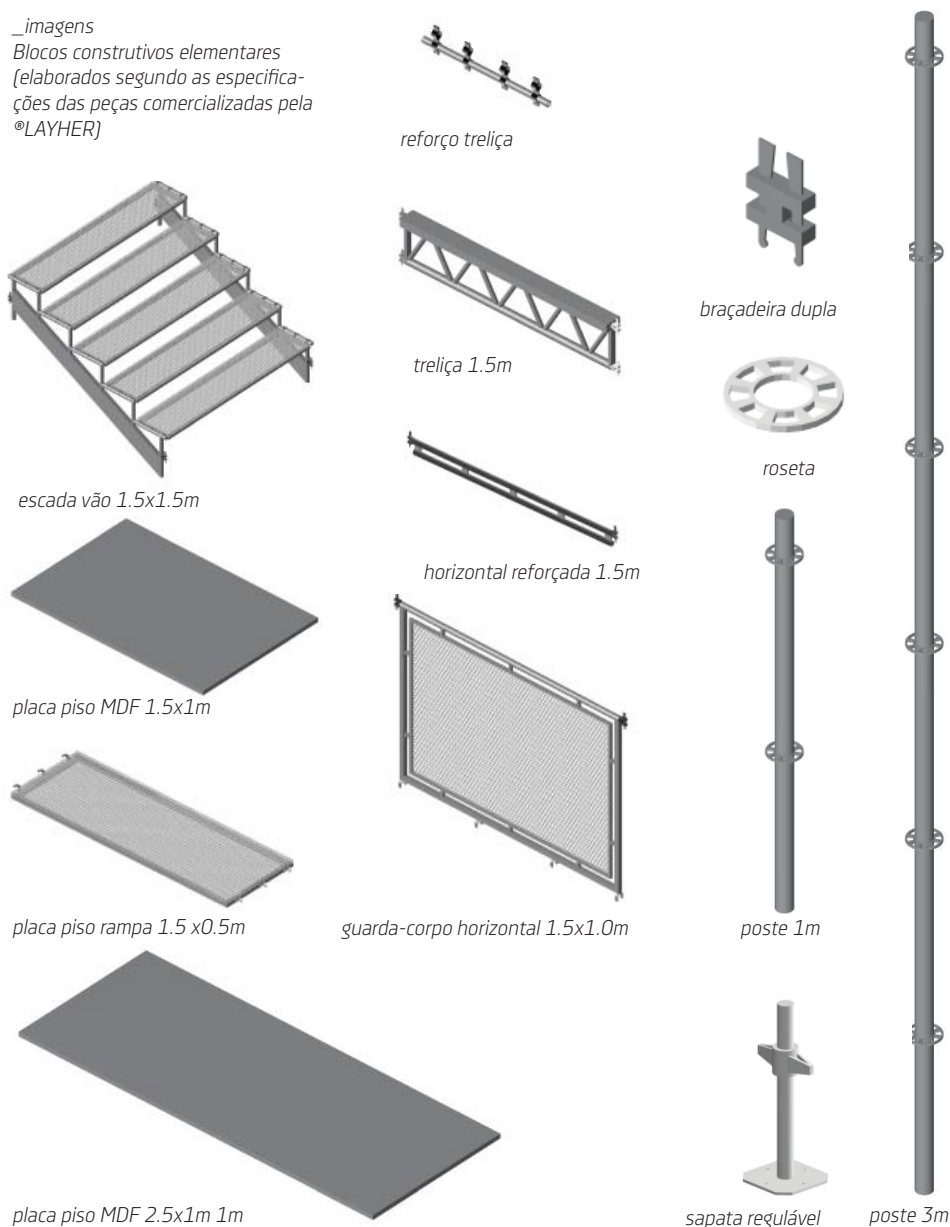
diferentes angulações possam ser feitas em um mesmo plano, além de aumentar a capacidade de carga do sistema, aumentando em 50% o valor do momento fletor da junção e em 113% o esforço axial na diagonal, tornando o sistema mais rígido e seguro.

Componentes básicos utilizados

A seguir apresentam-se alguns dos componentes básicos que foram utilizados para elaboração do protótipo. A grande maioria dos componentes são todos peças moduladas e catalogadas seguindo os padrões da fabricante [®]LAYHER, estando mesmo disponíveis nos catálogos da empresa³. Os poucos componentes que não estão disponíveis prontos pela fabricante, poderiam facilmente ser encomendados, uma vez que continuaram a seguir os padrões de modulação e encaixes do *Sistema Allround*.

_imagens

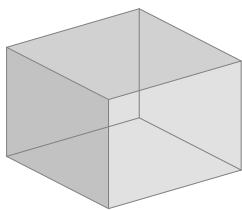
*Blocos construtivos elementares
(elaborados segundo as especificações das peças comercializadas pela [®]LAYHER)*



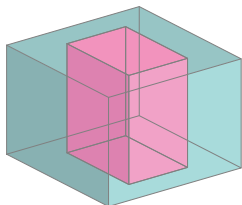


_imagem
modelo 3d do CUBO

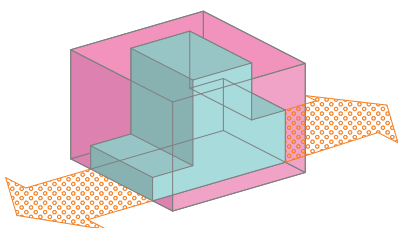
Estratégia de ação



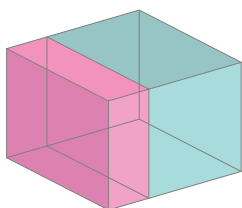
_bloco conceitual inicial



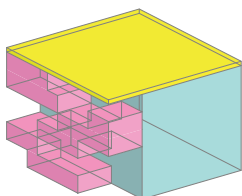
_subtração do interior do bloco de forma a liberar mais espaço no interior da planta para o desenvolvimento das atividades programáticas principais do equipamento



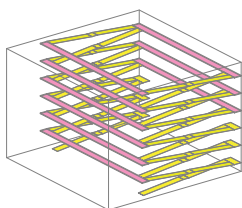
_criando acessos de forma a permitir a total abertura do equipamento ao seu entorno e incentivando a participação popular.



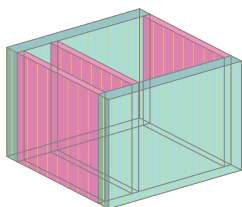
_definindo os volumes destinados às atividades do núcleo Educativo. A área perimetral é usada para definir as atividades de suporte do equipamento, liberando maior área em planta para as atividades principais do programa, as desenvolvidas no núcleo Treino e Espetáculos.



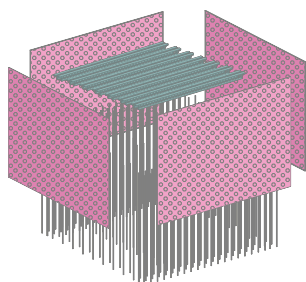
_fragmentando o volume destinado ao núcleo educativo. Uma vez determinado o programa mínimo de tais ambientes, se tornou possível fragmentar os blocos construídos dos pavimentos, de forma a dinamizar os espaços criados e a criar aberturas que conversassem com o exterior e possibilitassem a entrada de ventilação e luz natural.



_definindo os eixos de circulação destinados à interligar as diferentes atividades que se distribuem no bloco com variados pavimentos. Estruturalmente esses equipamentos também agem como seções estruturais em potencial.

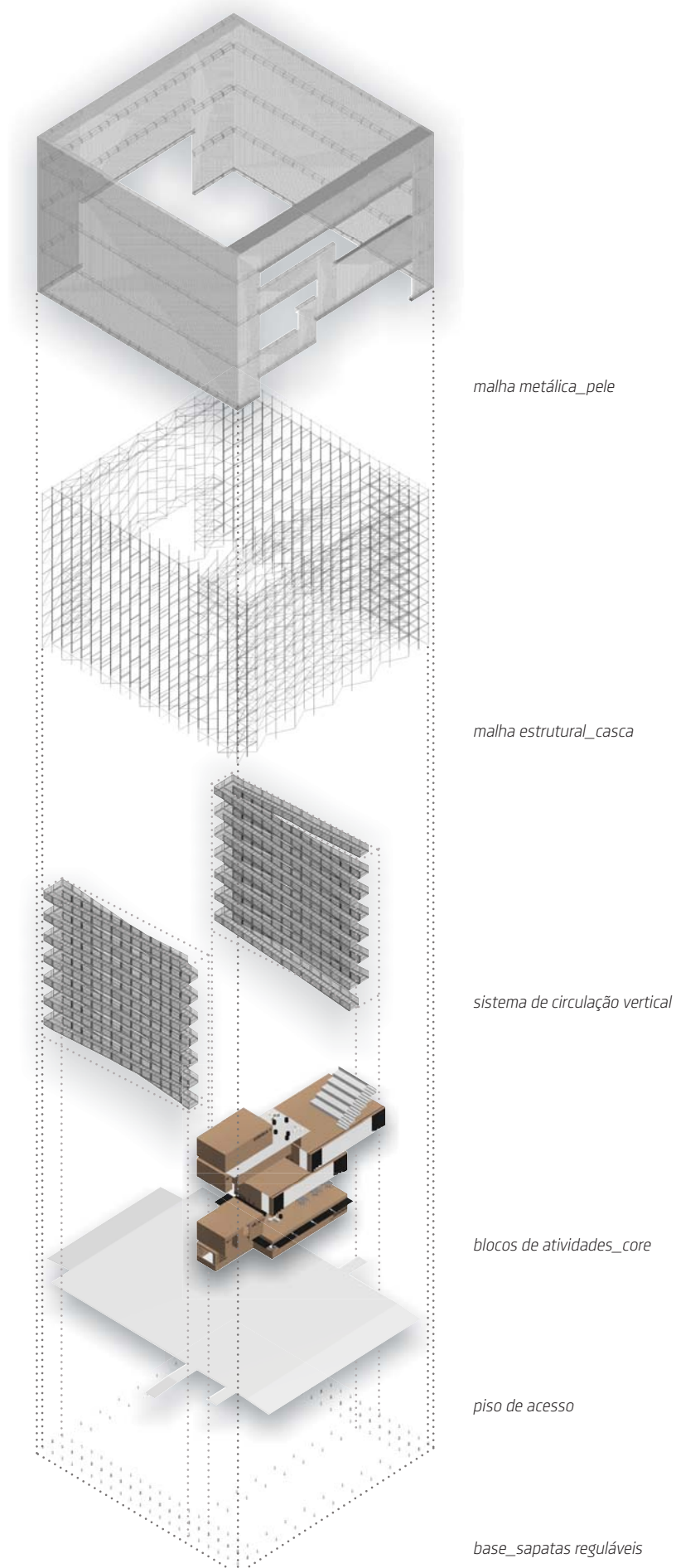


_definindo o suporte. Duas paredes estruturais duplas formadas por andaimes modulares de 1.5x3m, que recebem as rampas da circulação vertical, contraventadas por outras três paredes (módulo simples) que suportam a estrutura da cobertura, duas delas sendo responsáveis pelo suporte dos pavimentos intermediários.



_definindo o fechamento. De forma a dar maior unidade ao conjunto de peças esbeltas e resguardar o público das intempéries, optou-se pela adoção de uma pele que envolveria todo o modelo. A pele, uma malha de tecido metálico, continua permitindo uma grande permeabilidade visual, sendo ainda mais permeável à circulação de ar e luz que as malhas têxteis convencionais.

A instanciação final



_perspectiva explodida do modelo

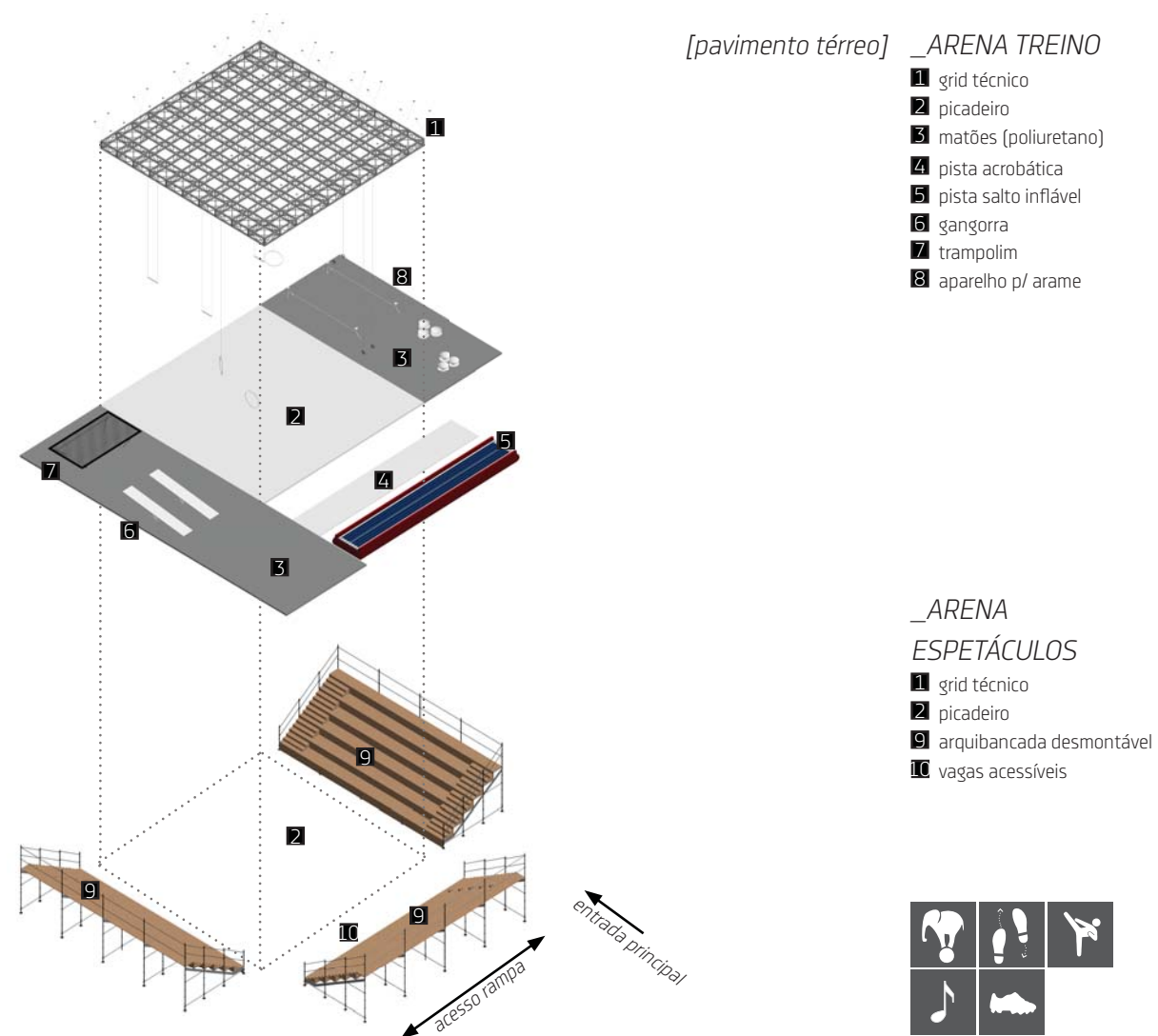
Organização espacial

No centro do edifício encontram-se os ambientes programáticos mais importantes; na periferia, os equipamentos acessórios: circulações e ambientes que desenvolvem atividades de caráter programático complementar.

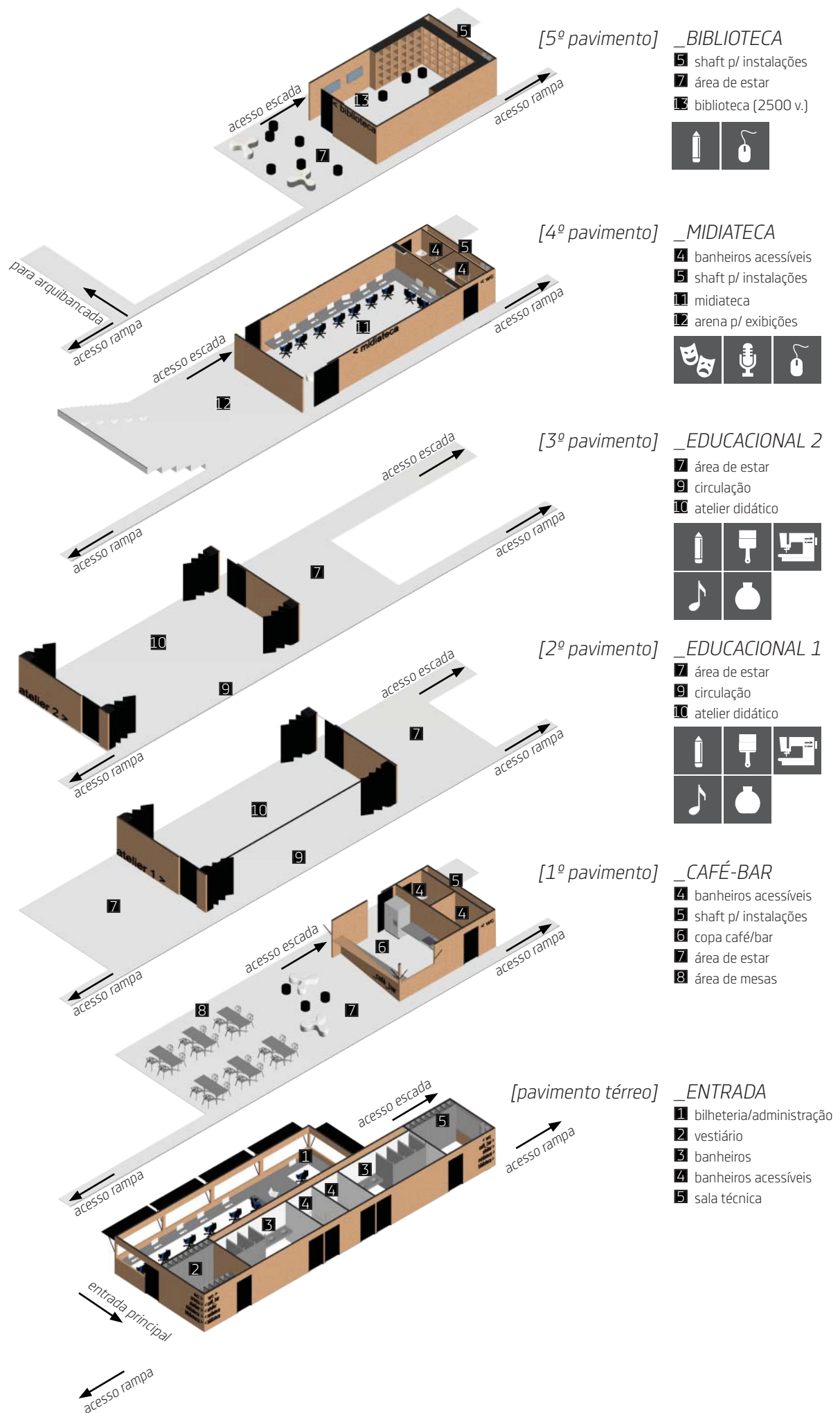
Mas, ao invés de o objeto se fechar em si mesmo, configurando uma solução espacial centrípeta, procurou-se entretanto criar um espaço centrífugo que, a exemplo de um vórtice, possuísse um ponto central interior a partir do qual se distribuiriam de forma dinâmica outros serviços e espaços sempre em contínuo contato com seu entorno imediato. Procurando se conformar como um sinônimo arquitetônico das dinâmicas de mudanças de um turbilhão aonde quer que aporte.

"Design architecture is an act of generating vortexes[...]"
(Toyo Ito)¹

AMBIENTES ESPECÍFICOS

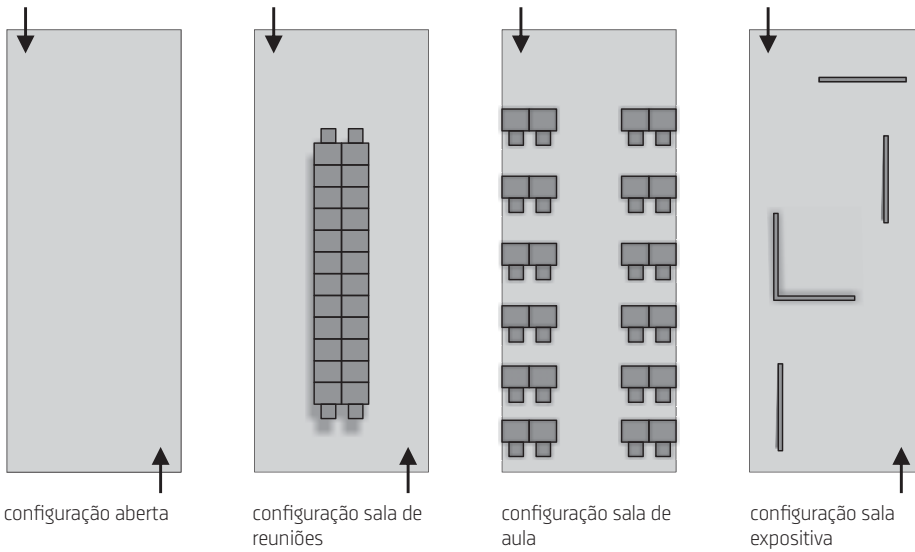


1 Ito, Toyo. Vortex and Current - An Architecture of Phenomenalism. IN: KRSTIC, Vladimir. Constructing the Ephemeral - the Notions of Binding and Portability in Japanese Architecture. IN: ARCHITECTURAL DESIGN MAGAZINE. Ephemeral/Portable Architecture. Volume 68, n° 9/10. Setembro/Outubro, 1988. Pág. 15.

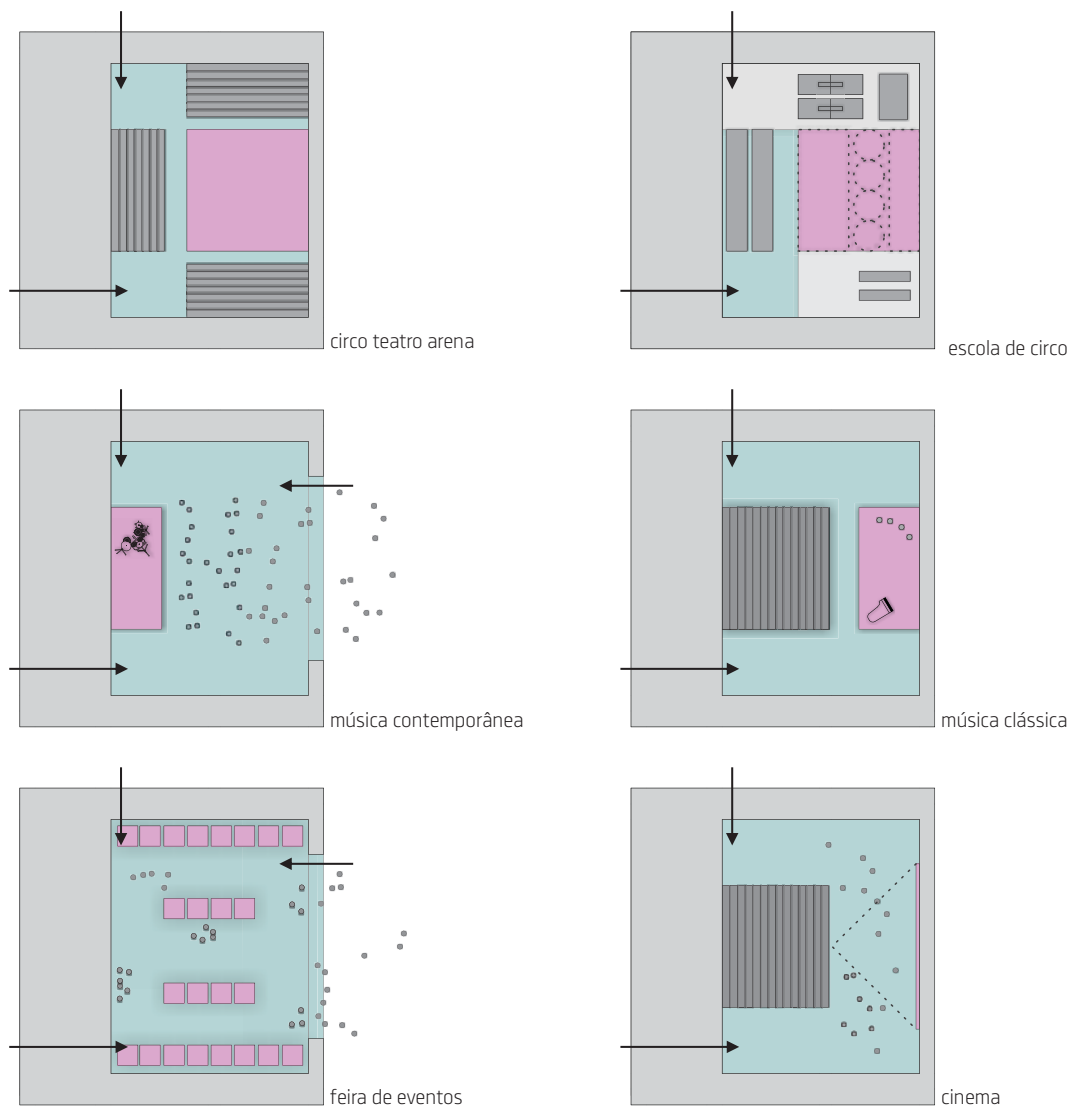


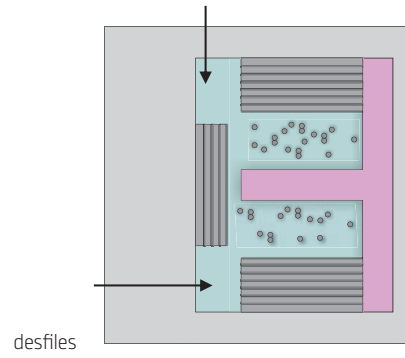
POSSIBILIDADES DE UTILIZAÇÃO

_Ateliers didáticos multifuncionais

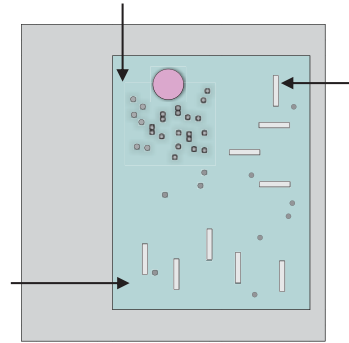


_Arena multifuncional

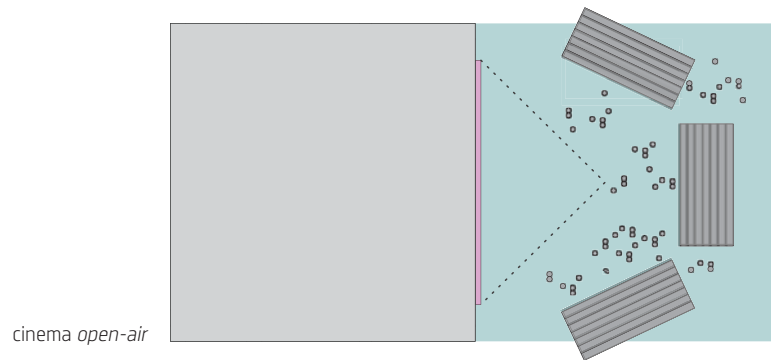




desfiles



exposições

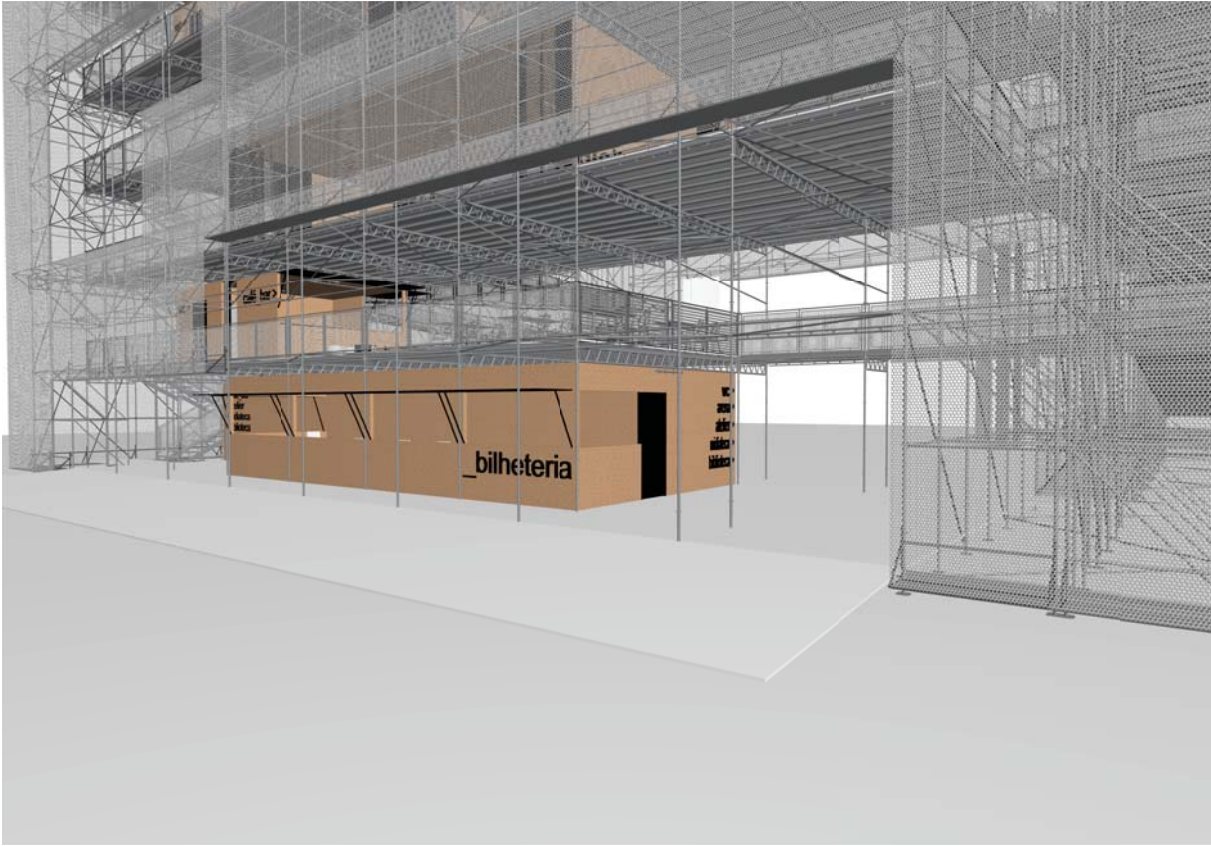


cinema *open-air*

[150]

cubo - escola itinerante de circo

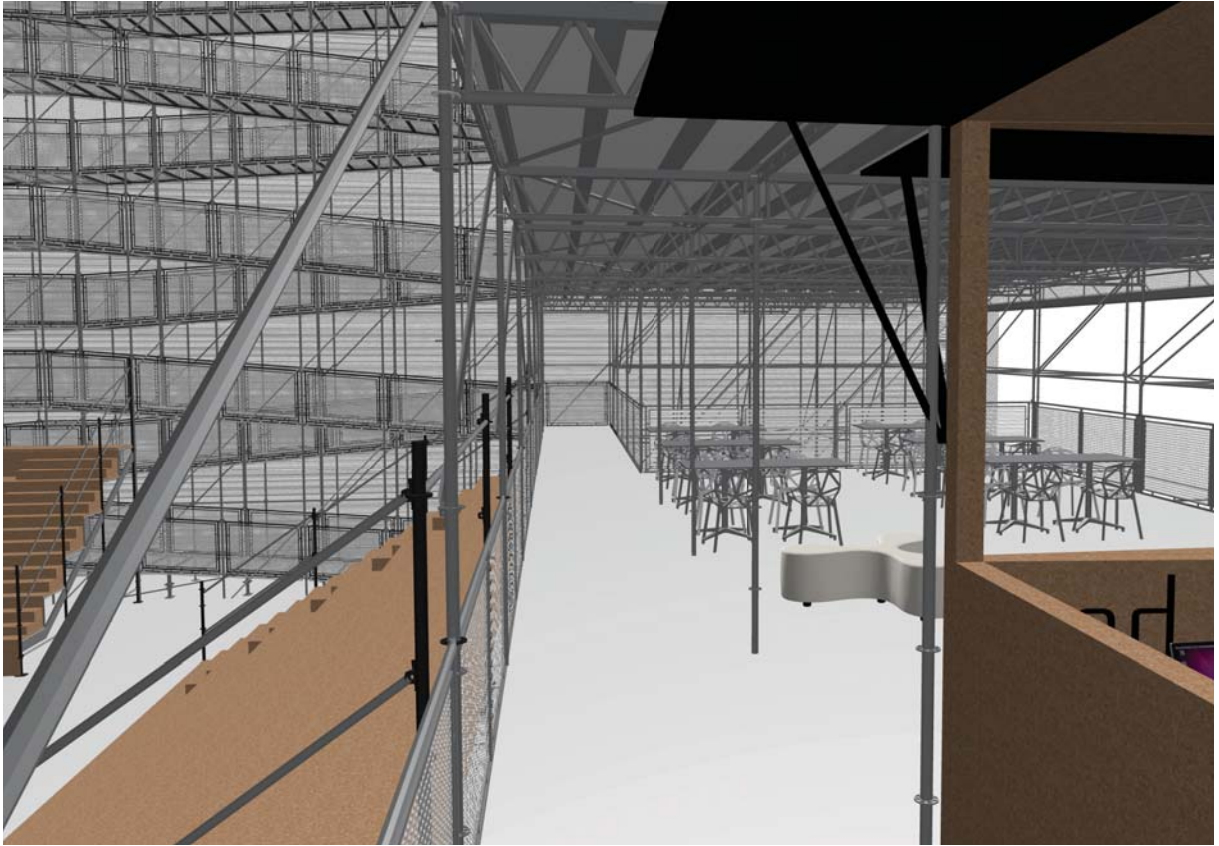
Perspectivas gerais_CUBO



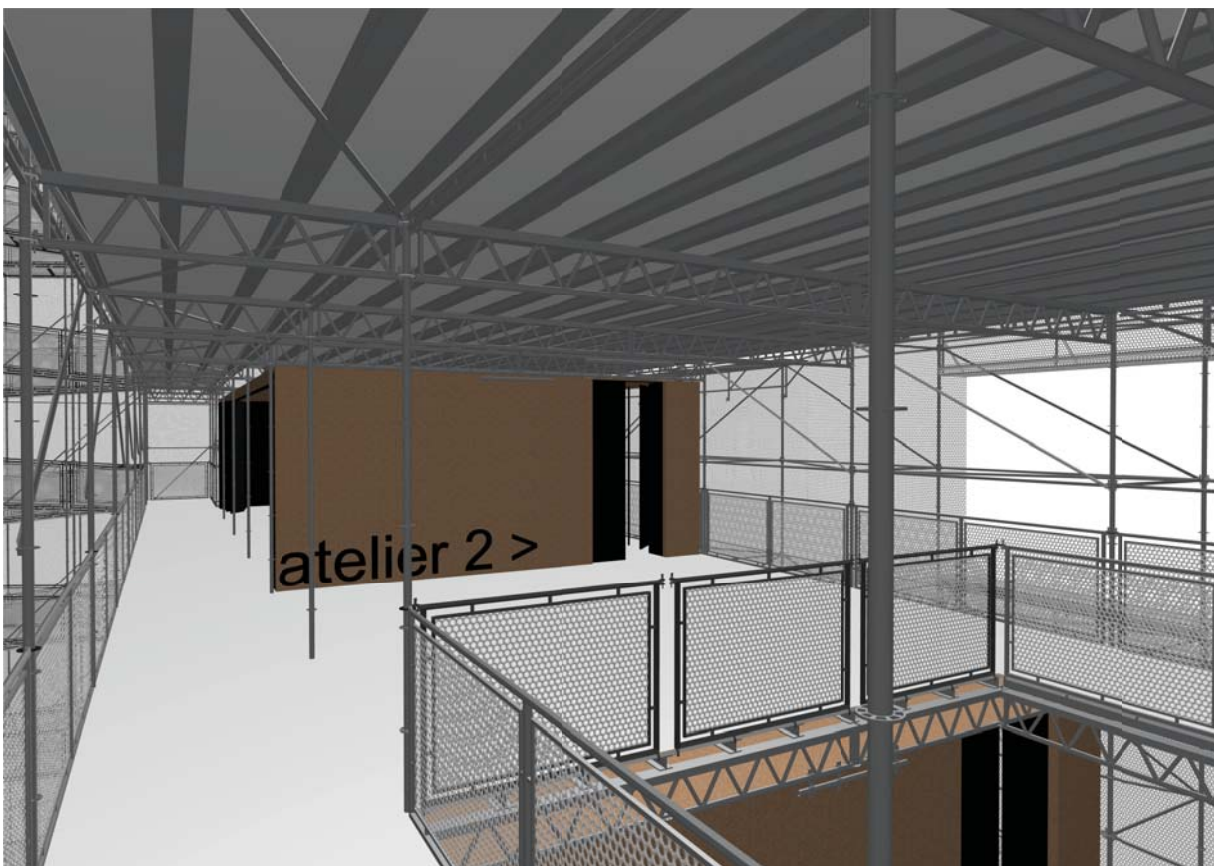
ACESSO PRINCIPAL



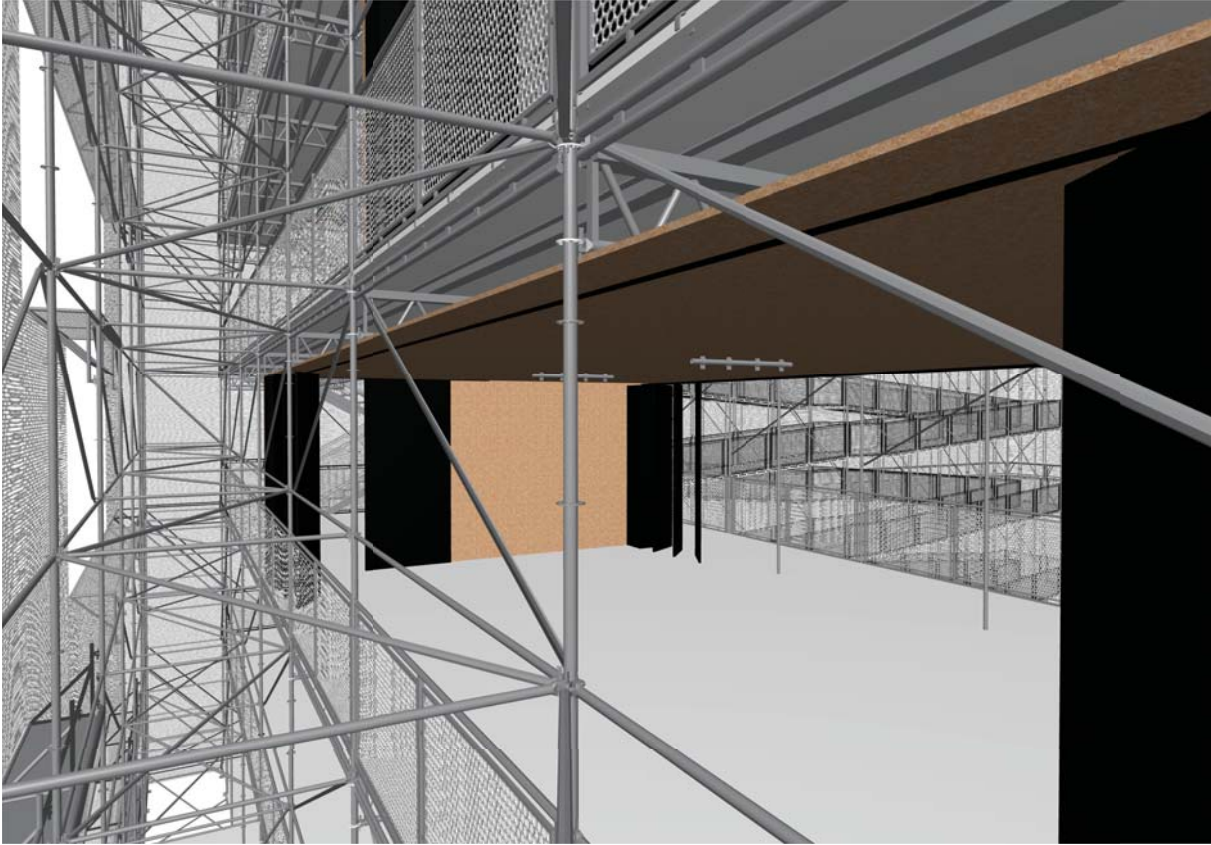
1º PAVIMENTO_CAFÉ/BAR



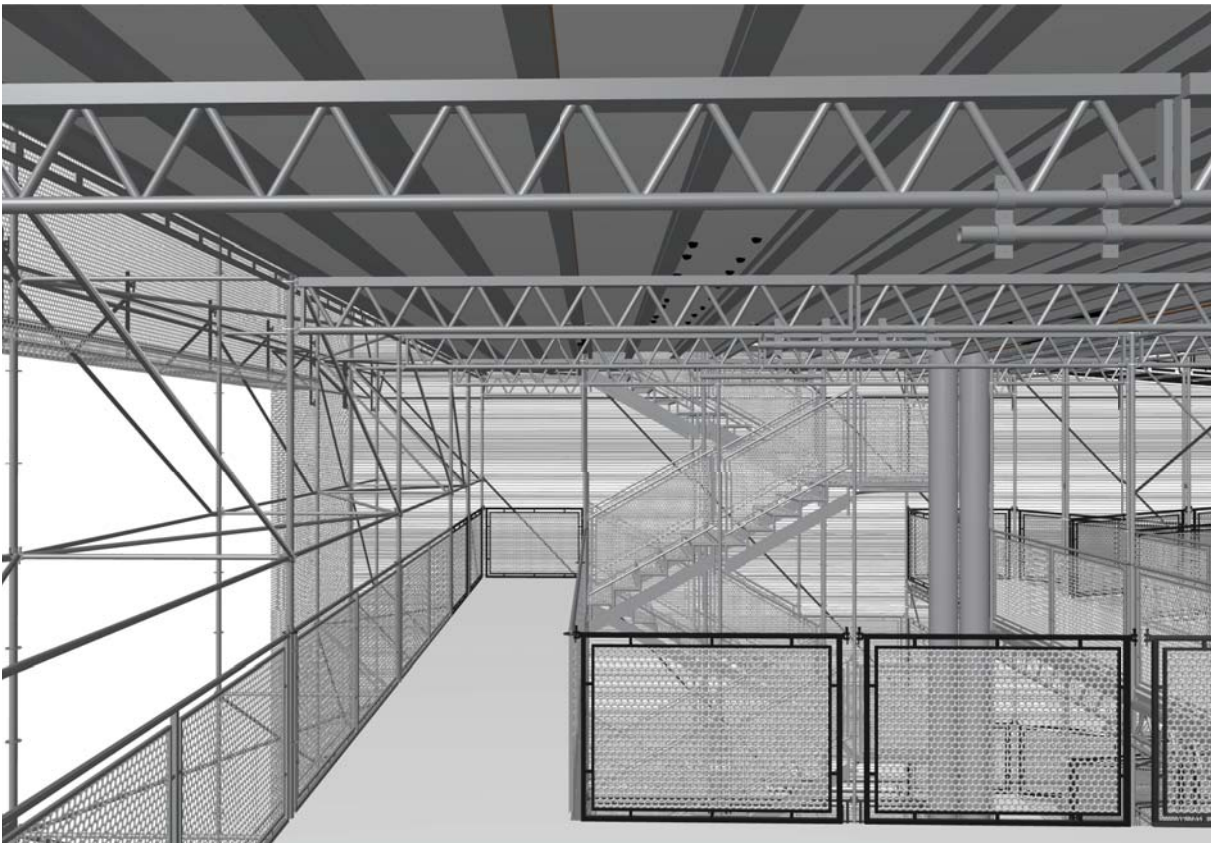
1º PAVIMENTO CAFÉ/BAR



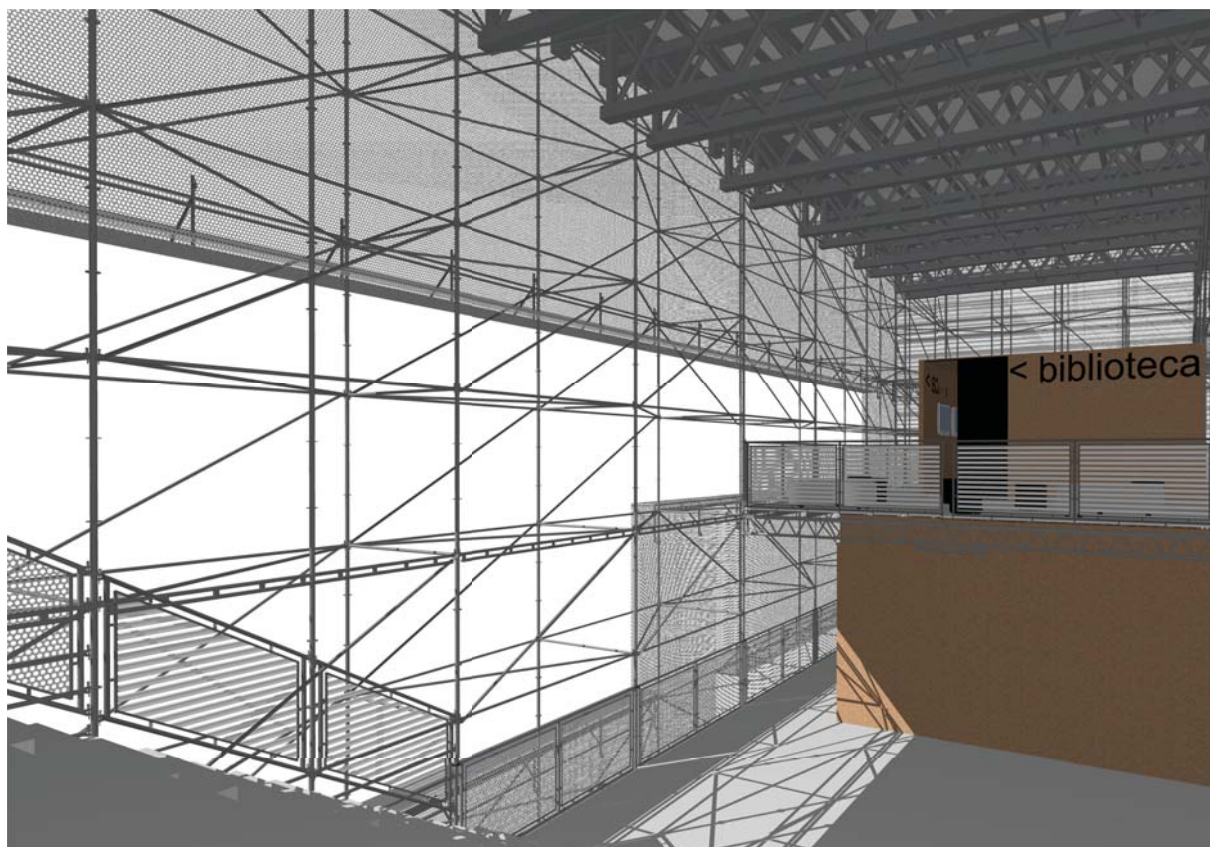
3º PAVIMENTO_ATELIER DIDÁTICO 2



2º PAVIMENTO_INTERIOR DO ATELIER DIDÁTICO 1 E AS RAMPAS AO FUNDO



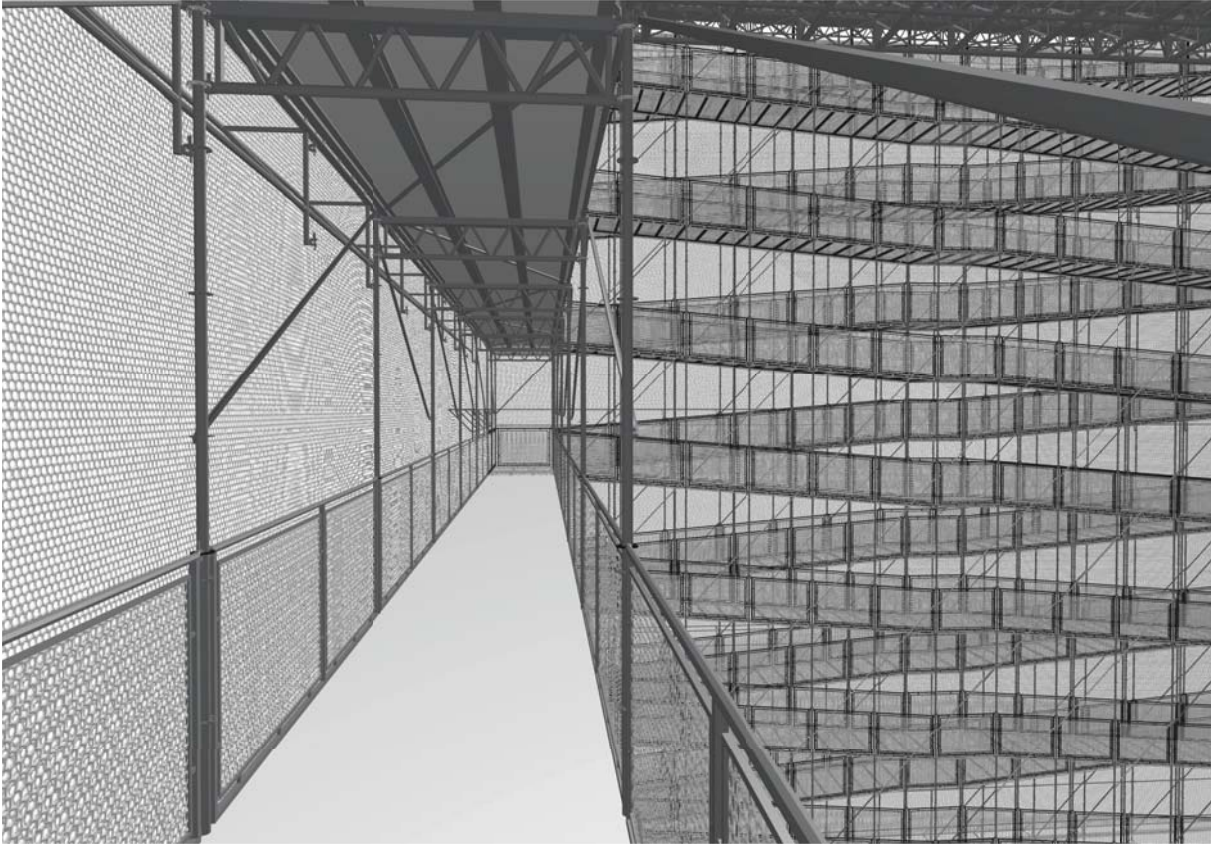
3º PAVIMENTO_VISTA A PARTIR DO ATELIER DIDÁTICO 2 EM DIREÇÃO À ESCADA



5º PAVIMENTO_VISTA DA BIBLIOTECA E DA PAREDE DE PROJEÇÃO DA ÁREA PARA EXIBIÇÕES A PARTIR DA ARQUIBANCADA



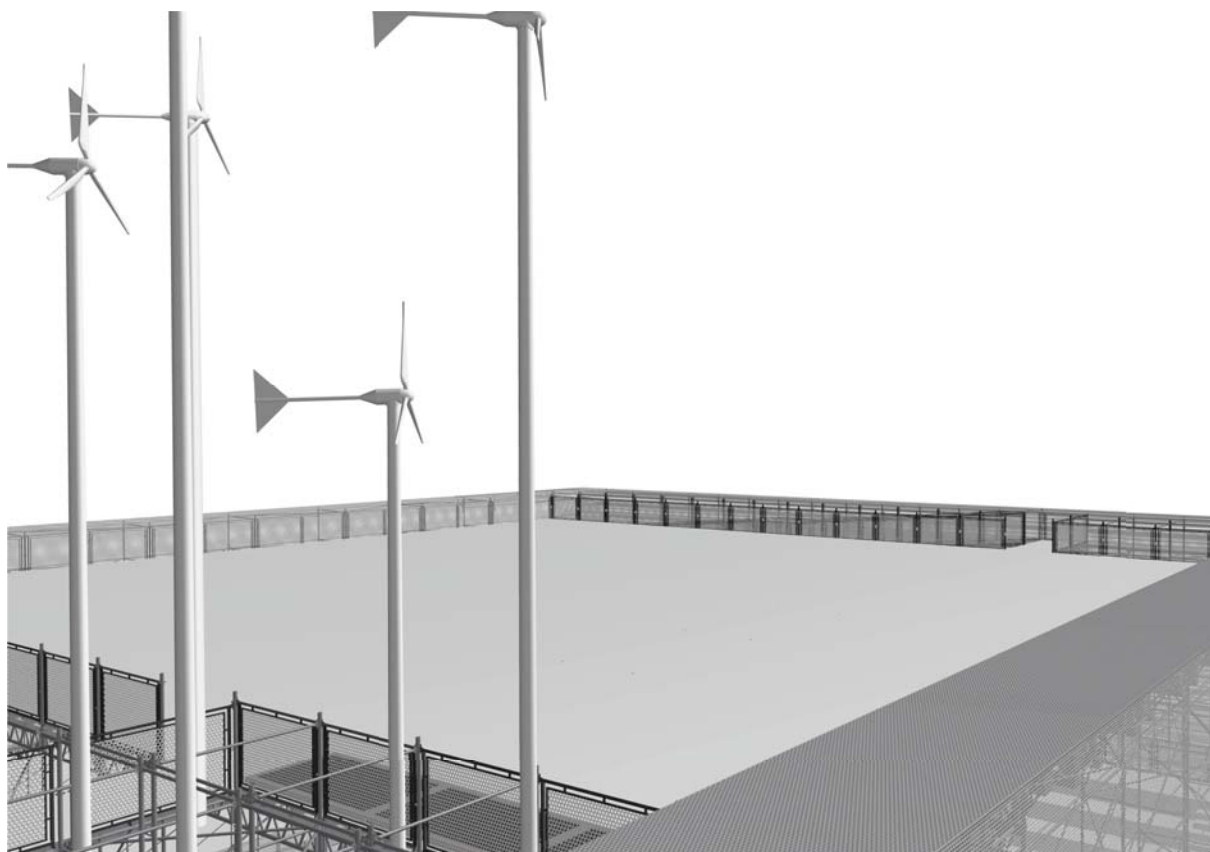
5º PAVIMENTO_VISTA DA ÁREA DE ESTAR DA BIBLIOTECA E ARQUIBANDACA DA ÁREA DE EXIBIÇÃO AO FUNDO



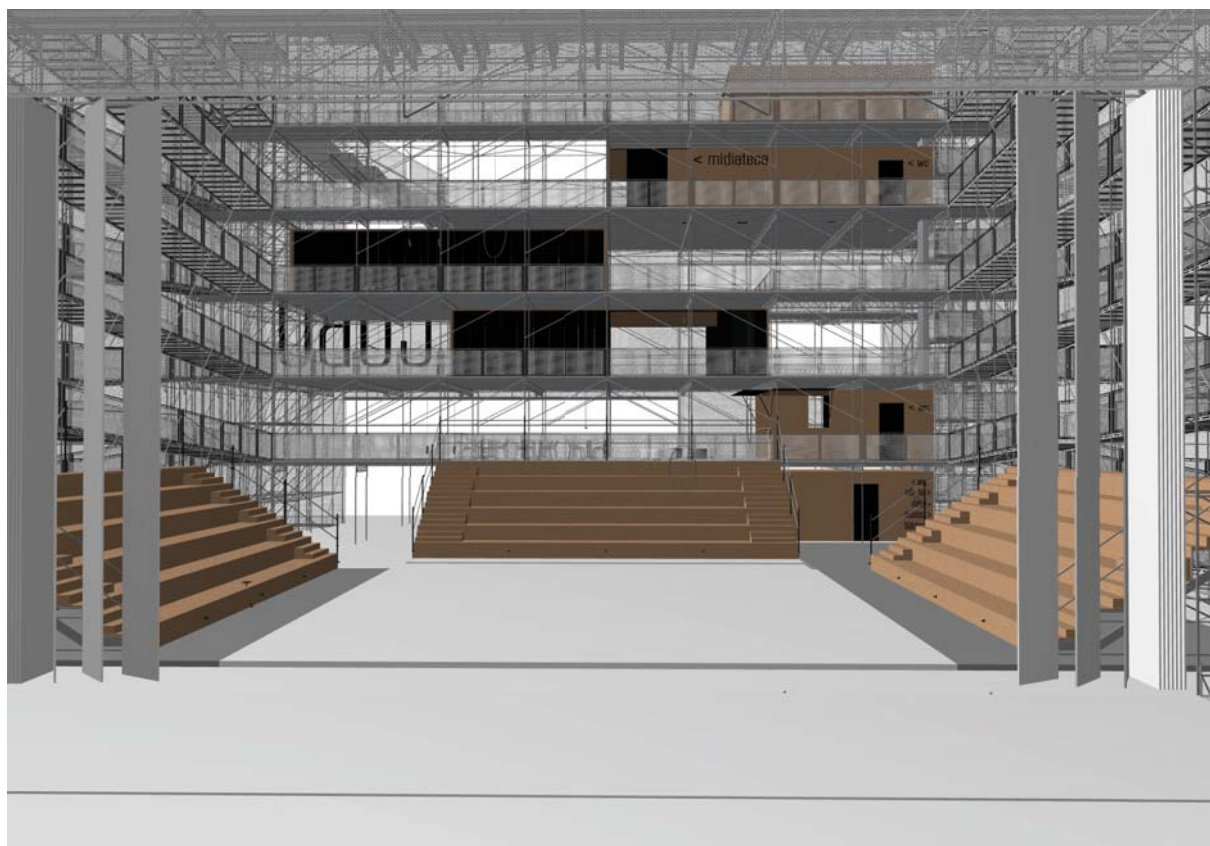
4º PAVIMENTO_VISTA PASSARELAS TÉCNICAS, NÚCLEO DE CIRCULAÇÃO VERTICAL AO FUNDO



6º PAVIMENTO_VISTA INTERIOR DO CONJUNTO DE RAMPAS



COBERTURA_VISTA DO TERRAÇO/MIRANTE



PAVIMENTO TÉRREO_VISTA, A PARTIR DO EXTERIOR, DA ABERTURA POSTERIOR DO EDIFÍCIO

6

CONSIDERAÇÕES FINAIS



O projeto aqui apresentado, na qualidade de experiência síntese da formação do aluno, procurou expressar e pôr em prática o conhecimento, método e mecanismo conceituais adquiridos ao longo dos últimos anos.

Porque o ambiente urbano não é um organismo estático, mas sim dinâmico, onde dicotomias tendem a fundir-se e relacionar-se dialeticamente, o projeto, tangendo à temática do universo circense, pretendeu surgir como a epítome arquitetônica dessas relações em constante mutação, onde categorias reflexivas como mudança e permanência, efemeridade e perenidade, movimento e repouso, cotidiano e extraordinário pudessem se implicar mútua e constantemente.

Fruto dos mecanismos conceituais e escolhas que norteiam minha visão de mundo, o projeto aqui apresentado carrega, para além do meu nome, um pouco de mim em cada uma das escolhas feitas, desfeitas, só pensadas, representadas...



REFERÊNCIAS

ANTUNES, J. **Circo: eterno tráfego de vida e sonho**. Fortaleza: Expressão gráfica Editora, 2009.

ARCHITECTURAL DESIGN MAGAZINE. **Ephemeral/Portable Architecture**. Volume 68, Nº 9/10. Setembro/Outubro, 1998.

ARCHITECTURE DESIGN MAGAZINE. **Tensile Structures**. Volume 65, nº 9/10, Setembro/Outubro, 1995.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BECHTHOLD, M. **Innovative Surface Structures - Technologies and Applications**. New York: Taylor & Francis, 2008.

BOCAYUVA, I. **Sobre a cartase na tragédia grega**. Artigo publicado na Revista Ethica, vol. 15, n. 1, 2008.

BOGEÁ, M. V. **Cidade-errante**. Tese de doutoramento. São Paulo: FAU USP, 2006.

BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CAIUBY, S.; ET AL. **Habitações Indígenas**. São Paulo: Nobel, 1983.

CARDOSO, R. **Design para um Mundo Complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CASTELO, R. M. **Arquitetura e Sociedade**. Texto elaborado para os alunos da disciplina de Projeto – 6 (semestre 2001.2) do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará.

CASTRO, A. V. **Elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CORDEIRO, A. V. **Egocosmos: Arquitetura Seminal e Abrigo Cinético para o Indivíduo do Século XXI**. Trabalho Final de Graduação. Universidade Federal do Ceará, Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Fortaleza, 2009.

DANIEL, N. **The Circus – 1870's-1950's**. Colônia: Taschen, 2012.

DUARTE, R. B. **A Arquitetura do Efêmero**. Dissertação para Doutorado. Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura. Lisboa, 1992.

DUARTE, R. H. **Noites Circences: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Tese de doutoramento. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) UNICAMP, 1993. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>.

ENGEL, H. **Sistemas Estruturais**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

ÉVORA, P. **Quando a escora vira Arquitetura**. Revista AU, Nº221. Ano 27. Agosto, 2012. Pág. 46

FEDEC - European Federation of Professional Circus Schools. **Theory, Guidance & Good Practice for Training**. 2010. Disponível em: <http://www.fedec.eu/>

FOUCAULT, M. **Of Other Spaces, Heterotopias**. 1984. Disponível em: <http://www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>

FULLER, R. B. **Big Picture Thinking**. Disponível em: <http://bfi.org/about-bucky/resources/articles-transcripts/big-picture-thinking>

GUIMARÃES, T. T. **Assentamento Humano para Situações Transitórias**. Trabalho Final de Graduação. Universidade Federal do Ceará, Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Fortaleza, 2004.

GUSA, M. **Repensando la movilidad**. IN: Topografias Operativas, Gausa Quaderns, nº 220, 1998. Disponível em: http://issuu.com/a02issuu/docs/repensando_la_movilidad/

HALL, E.T. **A Dimensão Oculta**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.

HARVEY, D. **A Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

JENCKS, C. **Architecture 2000 - Predictions and Methods**. Londres: Studio Vista, 1973.

_____. **Movimentos Modernos em Arquitectura**. Lisboa: Edições 70, 1992.

JODIDIO, P. **Architecture Now! Temporary**. Köln: Taschen, 2011.

KLOTZ, H. **Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe**. *Architektur-Wettbewerb*. Oktagon-Verlag, Stuttgart-München, 1990. IN: zkm.de

KONDER, L. **O que é Dialética**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

KRONENBURG, R. **Ephemeral Architecture**. IN: ARCHITECTURAL DESIGN MAGAZINE. Ephemeral/Portable Architecture. Volume 68, nº 9/10. Setembro/Outubro, 1988.

_____. **LOT-EK: Mobility, Materiality, Identity**. IN: SCOATES, Christopher; ET AL. LOT-EK: Mobile Dwelling Unit. Minneapolis: DAP, 2003.

_____. **Portable Architecture**. Oxford: Elsevier/ Architectural Press, 2003.

_____. **Tensile Architecture**. IN: ARCHITECTURE DESIGN MAGAZINE.

Tensile Structures. Volume 65, nº 9/10, Setembro/Outubro, 1995.

LEFEBVRE, H. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Moraes, 1991.

LEVÍTICO 23:33-43. Disponível em: <http://www.ensinandodesiao.org.br/artigos-e-estudos/a-festa-dos-tabernaculos-sucot-ou-cabanas/>

MENESES, N.M.N. **Arquitecturas Nômadas: Paisagens em Constante Mutação**. Trabalho Final de Graduação. Universidade de Coimbra, Faculdade de Arquitectura. Coimbra, 2007.

MORIN, E. **Da Necessidade de um Pensamento Complexo**. IN: MARTINS, F.M.; SILVA, J.M. Para Navegar no século XXI - Tecnologias do Imaginário e Cibercultura. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003. Disponível em: <http://www.uesb.br/labtece/artigos/da%20necessidade%20de%20um%20pensamento%20complexo.pdf>.

_____. **Diário da Califórnia**. Paris: Editions Du seuil, 1970. Tradução livre Nurimar Falci. São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.universodoconhecimento.com.br/content/view/331/59/>

MUMFORD, L. **A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

OTTO, F.; et al. **Anpassungsfähig Bauen**. Alemanha: Institut für leichte Flächentragwerke (IL), 1975.

OTTO, F; RASCH, B. **Finding Form - Towards an Architectural of the Mininal**. Stuttgart: Edition Axel Menges, 2001.

PAPANEK, V. **Design for a Real World**. 1971. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/138859766/Victor-j-Papanek-Design-for-the-Real-World>

PONCE, A. R. **Pensar e Habitar**. Artigo publicado na revista eletrônica Vitruvius. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/780>.

RIKWERT, J. **A Casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RYBCZYNSKI, W. **La Casa: Historia de uma Ideia**. Madrid: Nerea, 1990.

SADLER, S. **Archigram: Architecture without Architecture**. Londres: MIT Press, 2005.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Huitec, 1999. Pág. 262.

SCOATES, C. **LOT-EK: Mobile Dwelling Unit**. Minneapolis: DAP, 2003.

SCHULZ, C.N. **Los Principios de la Arquitectura Moderna**. Barcelona: Reverté, 2005.

SOMBRA, P.L. **SHEL: Proposta de Criação de um Sistema de Espaços Móveis**. Trabalho Final de Graduação. Universidade Federal do Ceará, Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Fortaleza, 2009.

TSCHUMI, B. **Architecture and Disjunction**. Cambridge: The MIT Press, 1996. Fragmento disponível em: <http://famuso.net/achin/courses/tschumi/6concepts.pdf>

uusg

