

Lendoprojetos

Uma experimentação
paradidática com
Jorge O. Caron

Roberto Rampazzo Gambarato*

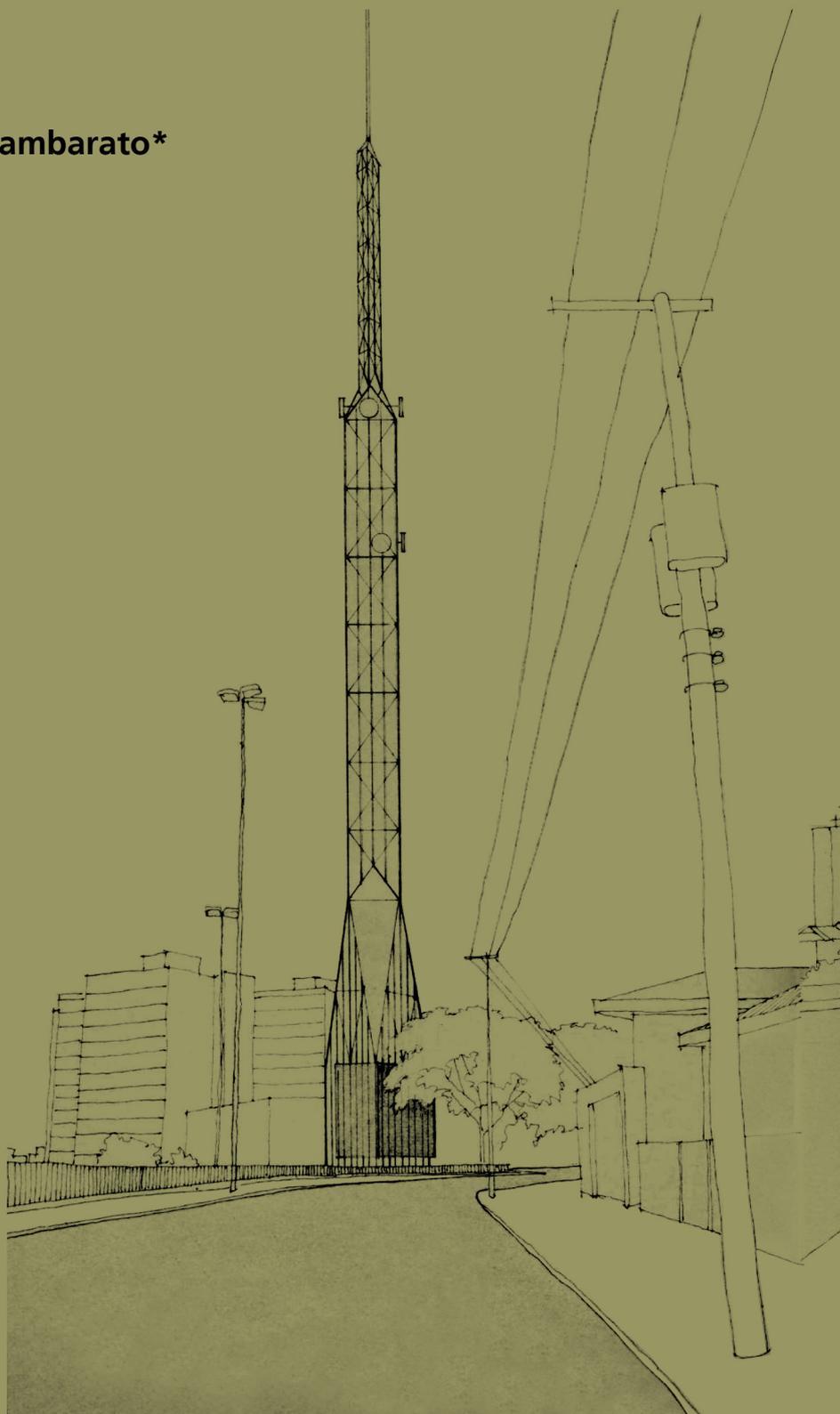


Figura da página anterior:

Arquitetura Torre da TV Cultura - SP, desenho de Jorge O. Caron.
 Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

Resumo *Jorge O. Caron – lendoprojetos* (1995) é uma apostila paradidática desenvolvida a partir da transcrição de aulas e acrescida de textos do professor Caron. Foi produto de meu trabalho de monitoria junto às disciplinas práticas de atelier por ele ministradas no primeiro semestre de 1994. Seu processo de concepção e produção é o objeto deste relato contextualizado, ainda, a um período seminal de consolidação do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos (atual IAU-USP). A partir da editoração não publicada do original da apostila, um excerto fac-similar do texto sobre a Torre da TV Cultura apresenta-se, agora, nesta edição especial da Revista Risco dedicada ao mestre. Concomitantemente, derivamos desta experiência reflexões e interpretações acerca de seu conteúdo específico, bem como, do legado de Caron em nossa formação como arquitetos e urbanistas.

Palavras-chave: leitura de projetos, arquiteto Jorge Caron, *homo-ludens*, movimento.

***Leyendoprojetos* - un experimento paradidático con Jorge O. Caron**

Resumen *Jorge O. Caron – leyendoproyectos* (1995) es un libro de texto desarrollado a partir de la transcripción de clases y otros escritos del profesor Caron. El trabajo que se presenta a continuación, es producto de mi actuación como monitor de enseñanza en las disciplinas prácticas del taller dado por él en el primer semestre de 1994. Su proceso de concepción y producción es objeto de este artículo contextualizado, aún, a un período inicial de consolidación del pregrado en Arquitectura y Urbanismo de la Escuela de Ingeniería de São Carlos (actualmente IAU-USP). De la edición inédita del original del cuadernillo, ahora se presenta en este número especial de la Revista Risco dedicado al maestro, un extracto facsímil del texto sobre la Torre de la TV Cultura. Concomitantemente, derivamos de esta experiencia reflexiones e interpretaciones sobre su contenido específico, así como del legado de Caron en nuestra formación como arquitectos y urbanistas.

Palabras clave: lectura de proyectos, arquitecto Jorge Caron, *homo-ludens*, movimiento.

***Readingprojects* - a paradidactic experiment with Jorge O. Caron**

Abstract *Jorge O. Caron – readingprojects* (1995) is a textbook developed from the transcript of classes and added texts by Professor Caron. It was the product of my work as student monitor within the studio classes taught by him in the first semester of 1994. It's process of conception and production is the object of this report also contextualized to a seminal period of consolidation of the undergraduate course in Architecture and Urbanism of the School of Engineering of São Carlos (currently IAU-USP). From the unpublished edition of the original paperback, a fac-similar excerpt from the text about the TV Cultura's Tower is now presented in this special issue of Revista Risco dedicated to the master. Ultimately, we derive from this experience reflections and interpretations about its specific content, as well as Caron's legacy in our training as architects and urban planners.

Keywords: reading projects, architect Jorge Caron, *homo-ludens*, movement.

Contextualização

No período de concepção e produção da apostila *lendo projetos*, do professor Jorge O. Caron, estávamos no limiar da primeira década de existência do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo em São Carlos. Momento este em que a quinta turma (a de 1989), na qual ingressei, havia se graduado e da qual Caron fora paraninfo. Compúnhamos o fechamento de um primeiro ciclo de turmas. Fomos os estudantes que veriam, ao primeiro ano de seu ingresso, o advento da primeira turma (a de 1985) passando pelo ano final de sua formação ministrado pela primeira vez em São Carlos.

Por outro lado, já vislumbrávamos o início de um segundo ciclo após a chegada de novos professores, da saída de outros e da ocorrência de sucessivas reestruturações. Algumas em função da proposta frustrada de Caron em implementar no curso sua concepção de “Atelier Integrado”. Não cabe aqui detalhar, mas a proposta era imbuída de um forte espírito interdisciplinar dedicado ao desenvolvimento dos Exercícios de Projeto. O período marcou uma ebulição de potencialidades que todo começo enseja. Junto a isso, inseríamos-nos no contexto de uma transição entre a matriz gráfica analógica e a incipiente era digital. O Departamento de Arquitetura, dentro da Escola de Engenharia de São Carlos, caminhava para uma sonhada autonomia, acompanhada de sua transferência de espaço físico para uma nova sede igualmente sonhada, a qual veio se concretizar, tão somente, no ciclo seguinte.

Ao trabalhar como monitor nas disciplinas do professor enquanto decorria o semestre final da minha graduação, levei-lhe a questão da apostila como possibilidade de enfatizar análises de projeto em aula e registrá-la com meu auxílio.

O trabalho em si consistiria na transcrição das gravações em áudio durante suas explicações, bem como da editoração da apostila para municiar futuras reedições das mesmas disciplinas dentre outras potencialidades. Em aula, os alunos seriam estimulados a desenvolver suas próprias análises crítico/reflexivas como forma de instrumentalizar suas percepções para observação de sítio e suas argumentações propositivas no decorrer do exercício principal de projeto. Mantinha-se, portanto, a atividade fim como inteiramente projetual e não como produção de texto.

Prevíamos inicialmente abranger, ao menos, 4 projetos analisados em 3 aulas de turmas distintas, de 3º e 4º anos e unificá-los na apostila. Contudo, no decorrer do processo, perdemos muitos trechos de gravações pela precariedade de recursos de que dispúnhamos; além de que o quarto projeto fora descartado para não comprometer o tempo de desenvolvimento dos trabalhos em aula. A saber: O *Cemitério de Iguallada* do arquiteto Enric Miralles.

* Roberto Rampazzo Gambarato é Arquiteto e Urbanista, Arquiteto autônomo, ORCID <<https://orcid.org/0009-0008-6975-8238>>.

Conseguimos transcrever apenas uma aula na íntegra correspondente ao 1º texto da apostila: *O Museu do Mar* de Hiroshi Naito. O segundo texto é resultado de gravações muito ruins, que levaram Caron a reeditá-la recuperando esse mesmo processo oral. Gravou sozinho falando ao microfone de seu gravador portátil e depois o redigiu, método este habitualmente adotado por ele quando da produção de seus textos. Este segundo texto analisa em paralelo duas experiências distintas em teatros itinerantes, intitulado *O Desenho do Diálogo*: uma análise do Teatro del Mondo de Aldo Rossi e do Teatro Kara-za de Tadao Ando. No entanto, sentíamos falta de mais conteúdo em função da ausência do material previsto.

Diante da demora que implicaria uma reinvestida na produção de novos textos (foi um período concomitante à conclusão de sua tese de doutorado e conclusão de meu trabalho de graduação), cogitamos a inclusão na apostila de seu projeto da Torre da TV Cultura. Fora aceito, porém, não sem antes haver uma certa reticência por parte do próprio Caron, ponderando se seria pertinente ou não se valer de um objeto fora do contexto original planejado para as disciplinas, sendo ainda de sua própria autoria. Contudo, avaliou que seria uma oportunidade de revisitar o texto original escrito para uma publicação na revista Projeto (CARON, 1992) quando da inauguração da obra da Torre. Conforme descrito por Caron (1995), a edição deste texto não respeitara sua estruturação propositalmente fragmentária, a qual, em forma de aforismos e reflexões dialógicas derivadas dos mesmos encontra-se, em *lendoprojetos*, fielmente editada e acrescida segundo a concepção integral de Caron. Foi, por fim, despretensiosamente, um dos significativos méritos desta nossa empreitada. E sua reedição facsimilar disponibiliza-se agora nesta edição especial da Revista Risco dedicada ao mestre.

Finalizada apenas em março de 1995, a intenção era de que fosse publicada pela gráfica da Escola com apoio do CETEPE. Tradicionalmente, era habitual o uso desta via de edição de apostilas por diversos professores de toda a Escola. Contudo eram produzidas de forma rudimentar. Com a maior profusão de recursos gráficos digitais desta primeira metade da década de 1990, vislumbrava-se a requalificação dessas publicações para atingir um novo patamar de edição.

Foi criado nesta época o Conselho Editorial do curso junto aos Serviços Gráficos da Escola com participação rotativa de professores e uma representação dos alunos, conselho este do qual Caron fizera parte. Ensejávamos, dentro deste “espírito novo”, criar um material, ao âmbito da graduação, que fosse representativo daquilo que ali se promovia e se produzia.

Uma influência particularmente determinante para o surgimento da ideia da apostila foi dada pelo livreto *Aulas* (1992) de Roti Nielba Turim, um trabalho de transcrição de uma série de aulas ministradas pela professora Roti em 1989, gravadas por Tereza Matsumoto, da Secretaria de Educação de Curitiba, realizado pelo colega Fábio Duarte (com capa do também aluno Dorival Rossi) e impresso pelo Serviço Gráfico da EESC-USP. Mais tarde, viria a se tornar a base do livro *Aulas – Introdução ao Estudo das Linguagens* (TURIN, 2007).

Infelizmente, por alguns impeditivos da ocasião, *lendoprojetos* não chegou a ser publicada. Estava além das possibilidades técnicas e/ou financeiras disponíveis à época. Sabíamos tratar-se de um documento relevante e era sensível a satisfação de Caron em tê-la realizado. Por isso, empenhou-se ainda em viabilizar a publicação, incluindo hipóteses fora dos meios intrínsecos à Escola.

Contudo, apesar de “engavetada” por tanto tempo, vem hoje ressurgir, por meio da Revista Risco e da aquisição do acervo de Caron pelo IAU-USP, como mais um registro da influência deste grande mestre em nossa formação, bem como de sua notável fluência interpretativa, reflexiva e autorreflexiva acerca da produção contemporânea e universal da Arquitetura.

Título

Por meio de uma montagem utilizando desenhos e fotos de cada projeto, buscávamos evidenciar, desde a capa, algumas analogias formais entre as obras analisadas. Porém, o espírito desta nossa abordagem seria, concomitantemente, indicado por outro componente visual associado ao título. Ao ser escrito com fonte (*Dauphin*) em estilo cursivo-italico e com a letra inicial minúscula: **lendoprojetos**, remetemo-nos aqui a uma letra escrita à bico de pena como que retirada de uma carta antiga – uma paleografia estilizada. No estudo de paleografia, existe um ramo exclusivamente dedicado à junção de palavras, o que, por sua vez, representa também uma aproximação entre a oralidade e a escrita. O neologismo do título é, desta forma, um indicativo de fluidez, de movimento e de ato contínuo infundável no labor do arquiteto e também da intenção original de registrar/transcrever em texto certa espontaneidade da fala – algo que lembrasse a simultaneidade espaço-temporal da fala naturalmente destituída pela escrita.

Dedicatória

Além de constar a colaboração da professora Akemi Ino e do professor João Xavier, Caron dedica especialmente este trabalho à professora Mayumi, sua colega de sala de aula recém falecida no ano de 1994.

Mayumi Watanabe Souza Lima foi outra grande professora e arquiteta que muito contribuiu para o engrandecimento do curso desde seus tenros primórdios. Dotada de grande experiência e sabedoria oriental, era provedora de um certo caráter equilibradamente “humano”, o qual reverberava em sua didática e contagiava alunos e colegas.

Não deixa de ser muito simbólica a deferência em função da presença significativa de orientalismo na apostila especificamente e no universo caroniano como um todo. Universo este, amplamente apresentado em todo seu espectro por Amanda Ruggiero (2016) em *Retratos e memórias do arquiteto Jorge O. Caron*.

Prólogo

Uma sucinta aula à parte.

Caron nomeia seu prefácio de prólogo. Prefere a nomenclatura oriunda da dramaturgia, os diálogos com o Teatro e com o Cinema estão habitualmente nas entrelinhas, quando não explicitamente citados.

A metalinguagem é uma das ferramentas usadas por ele para envolver o leitor convidando-o a atuar junto. Enfatiza, astutamente, sua própria atitude decifradora como leitor da linguagem não verbal da arquitetura, seu meta-texto, colocando-nos, desde já, em cena, como ao apagar das luzes e ao abrir das cortinas...

Provocar no aluno uma sensibilização perceptiva parece-me ser uma das grandes lições do mestre.

“Reconhecer materiais, temperaturas, brilhos, estruturas. Penetrar as aberturas, abran-ger os desníveis com a vista. Se fosse o caso sentar no chão da imagem desenhada, no oitavo degrau da escada. Vê-la construir-se ou construída”. (CARON, 1995, p.02)

Depois acrescenta, de forma progressiva, outros fatores propostos de forma igualmente convidativa, imaginativa e lúdica: “questionar o autor dessa arquitetura, [...]. Visitar seu tempo, [...]. Mesmo perguntar-se a certa altura: o que tem a ver a cara do arquiteto com o espaço que ele criou?” (Caron, 1995, p.02).

Caron sempre tinha na ponta da língua a célebre frase do educador Edouard Claparède (1873- 1940), também imortalizada por Julio Cortázar (1914-1984) em sua última entrevista ao jornal Clarin: “Ninguém é mais sério do que um menino quando está brincando” (CORTAZAR, 1983 apud SOUZA, [2022]).

Cabe aqui um parêntesis, pois tenho em mente uma aproximação de Caron às premissas do historiador e filósofo holandês Johan Huizinga (1872-1945).

Caron havia nos apresentado a obra *Homo Ludens* (Huizinga, 2000) como bibliografia de apoio à disciplina de Projeto em nosso 6º semestre, cuja temática era um Centro Desportivo. Nesta obra, o autor trata do “jogo” como elemento essencial da cultura e defende a inclusão, senão a prevalência, desta terminologia dentre as de Homo Faber (fabrico de objetos) e Homo Sapiens (raciocínio) ao designar a fundamental importância dos processos lúdicos para o desenvolvimento da cultura tanto quanto para o estabelecimento da civilização.

O termo “jogo”, contudo, é em português sempre uma tradução precária do conceito mais amplo de “lúdico” como uma totalidade – “uma unidade terminológica” – nas palavras do tradutor João Paulo Monteiro (apud HUIZINGA, 2000, p.03 n. 01), abarcando, tanto os sentidos principais de jogar e de brincar, quanto outras nuances específicas conforme longa análise etimológica e linguística apresentada nesta obra. Considerando a palavra inglesa *play*, por exemplo (também presente no título das conferências internacionais de Huizinga em 1933, prévias à 1ª edição de *Homo Ludens* de 1938: *The Play Element of Culture*) temos que ela designa (entre outros significados e sentidos) a atuação do ator numa peça teatral. Falamos aqui daquele momento mágico e envolvente de suspensão da realidade objetiva, sobre o qual Caron tanto se debruçou, ademais, estruturando a invisibilidade arquitetônica que permite tal suspensão.

Podemos, ainda, identificar vários aspectos da função lúdica apontados por Huizinga (2000), os quais se aplicariam ao procedimento de Caron e em sua maneira de interpretar a Arquitetura, como por exemplo: **a)** sua função significativa, a de conferir sentido a uma ação que transcende as necessidades imediatas da vida; ou ainda, de prover uma integração de sentidos por meio de determinada expressividade; **b)** sua intensidade, ao provocar tensão, emoções, envolvimento, exercendo um poder de fascinação; **c)** sua ritualidade, como um *dromenon*, algo feito para exprimir uma ação dramática; **d)** sua instigação decifratória, algo provocativa ou desafiadora, que coloca o “jogo” em movimento; e **e)** sua primordialidade poética. Identificando nesta a essência da função lúdica presente “sobretudo nas culturas arcaicas, desempenhando uma função vital

que é social e litúrgica ao mesmo tempo” (Huizinga, 2000, p. 134), Huizinga a situa no cerne da atividade lúdica por excelência. Rejeita uma acepção da poética limitada a uma função apenas estética. Ou seja, restabelece seu lugar, não como algo que surge como refinamento de um desenvolvimento cultural, mas como condição primeva e genuína deste desenvolvimento por meio da qual se alcança uma fonte geradora e/ou agregadora de sentido. Assim, Huizinga responde à questão colocada por Caron: “de que forma problemas objetivos se transferem a uma poética” (CARON, 1995 p. 04), evidenciando a necessária inversão dos fatores para uma plena compreensão.

Corroborando a visão de Huizinga em sua experiência lúdica, o ato de leitura, para Caron, é “como ato criativo, algo que nos modifica à medida que acontece” (Caron, 1995, p.04). Estabelece-se como jogo de recriação sobre os indícios “sherloquianamente” identificados no material de referência, galgando assim, interativamente, um “ir além” das próprias intenções criadoras dos respectivos autores. É o ato de adentrar numa experiência imaginária, o “trazer a obra para si”, no bom sentido: apropriar-se. Torná-la algo própria, “expropriada”, como diz, ironicamente: “Sendo tarefa permanente, toda ocasião é boa, como para o ladrão” (Caron, 1995, p.04).

Talvez, a arte da leitura que Caron nos ensina, seja a de como fazê-la nascer do que é mais próprio ao leitor: seu ponto de vista único – sua genuinidade. A qual surge de um olhar que, de um lado perscruta, vê e apreende, e, de outro, projeta-se de dentro para fora, estabelecendo aí um jogo dialógico, por meio do qual se lê arquitetura como poesia.

3 atos

Interpreto os textos de *lendoprojetos* como 3 atos de leitura projetual. Eles determinam tramas distintas de uma só urdidura, a qual se estabelece transversalmente aos textos em si. Caron permite-nos perceber essa tecitura à semelhança de *leitmotivs* que hora subjazem numa pauta implícita, hora materializam-se, evidenciam-se em recorrências temáticas em meio às semelhanças e dissemelhanças entre as obras.

Representam, em síntese, uma aproximação ao universo projetual de Caron, como por exemplo: **a)** a familiaridade com a integração estrutural entre uma gama múltipla de materiais e suas respectivas “linguagens arquitetônicas”; **b)** a efemeridade e a memória (ou a dialética entre permanência e impermanência) na relação da arquitetura com o teatro; **c)** o raciocínio de montagem; **d)** a produção da arquitetura como cidade e sua ambientação em paisagens geográficas e culturais.

A partir dessa temática, procurarei, pela brevidade, me ater a dois aspectos de sua transversalidade: **1)** o espaço-temporal, cuja síntese são movimentos; e **2)** sua relativa correspondência conceitual na imagética de Caron. Aspectos estes, que, sem a dinâmica subjacente da função lúdica, talvez permanecessem dissociados.

Assim dizia Caron:

_ “O arquiteto realiza em toda sua vida um único Projeto”.

Podemos, assim, dizer que os objetos analisados aqui são, de fato, “a sua cara”.

Primeiro ato

De início, estamos nos domínios da água; da mater-matéria por excelência; da polaridade yin do Tao; e, espacialmente, da horizontalidade.

O Museu do Mar é um museu de história natural da antiga aldeia de pescadores localizada na baía da cidade de Toba no Japão. O projeto é de 1988, concluído em 1992, mesmo ano de inauguração da Torre de Caron.

Num texto sugestivamente intitulado *Return to Forever* (Naito, 1994), o próprio autor do projeto busca exprimir sua ação projetiva como exploração do valor arquitetônico de um “space designing” dentro de um “time designing”. Conceito este proposto como um “sistema invisível” de “embate” com o tempo histórico. A temática museográfica do projeto é específica sendo, também inerente a isto, o equacionamento de uma determinada relação com o tempo e com o lugar. Coloca-se assim, numa tensão entre “continuidade e extinção” das relações espaciais, vivenciais e construtivas desta cultura local. Sua atitude poética vem, contudo, imbuída de uma aposta na reinterpretação dessas relações em tecnologias industrializadas: concreto pré-fabricado, madeira laminada e componentes metálicos, além de uma forte presença da pedra natural, da água e do vidro. Toda essa diversidade estrutural e matéria é também evidenciada como relação espaço-temporal entre passado, presente e futuro:

“I wish to seek a possibility and hope that, within this passage of time, architecture, going hand in hand with the uninterrupted lives of people, can still maintain its beauty.

I try to consider that the act of designing is the program for placing the materials such as wood, metal, and concrete, in the time between the creation of architecture and its extinction.” (Naito, 1994, p.109)

Contudo, Caron também destaca a relação desta arquitetura com a paisagem. O acesso ao museu se dá pela estrada vinda da serra. Seu primeiro avistamento permite confrontar, desde uma cota alta na paisagem, o jogo dos telhados do conjunto ante o mar ao fundo. Todos os telhados são cobertos com uma telha que reporta ao tipo tradicional *hon-gawara* (“telha verdadeira”, de acordo com Morse, 1990 p.100), que tem formato ondulante com um canal longo emendado a uma capa estreita e protuberante na junção entre 2 peças. Lembra uma onda com sua quebração. Nos pavilhões de exposição, a cumeeira é substituída por uma crista de telhado em forma de prisma triangular de vidro, a qual remete às antigas cristas de telhado de colmo (palha), os quais possuíam nas extremidades as janelas triangulares de ventilação para saída da fumaça das casas. Essas coberturas antigas, quer fossem de colmo ou de telha, eram altamente inflamáveis e, ainda de acordo com Morse, frequentemente possuíam desenhos decorativos representando a água ao longo da crista ou mesmo o ideograma que significa água:

“E este costume, segundo me informaram, originou-se na superstição de que o caráter significativo de água dava proteção contra o fogo”. (Morse, 1990, p.97)

“Um dos assuntos preferidos nesses desenhos é o das ondas fortes e espumantes”. (Morse, 1990, p. 96)

A crista de telhado em Naito passa a assumir a função de um lanternim prismático de iluminação zenital. E lembremos aqui desta mesma predileção pelo prisma zenital contínuo que Caron utiliza como um grande elemento axial de articulação dos espaços em seu projeto dos estúdios *Frame* (CARON; SABBAG, 1990).

Porém, como bem decifrado por Caron, simbolicamente a crista faz as vezes de uma quilha de barco pois, internamente, toda a estrutura em arco da cobertura até o chão representa uma ossatura de barco invertida cuja quilha é a própria cumeeira do telhado. A representação tipológica da antiga crista transmuta-se em vidro qual prisma refratário que dá cor a esta interioridade ancestral. Luz triangular: simbologia do elemento fogo. Simultaneamente, e ao inverso, a quilha é colocada na linha da água. Dentro desta complexidade do elemento vítreo – matéria em estado híbrido entre o líquido e o sólido – intrinsecamente dependente do fogo em sua formação, representa, desde o avistamento ao longe, a quebração da espumante água do mar:

“Esse conjunto de referências, quase que estamos relendo no projeto de Naito. Ele não é mimético, não está copiando, nem imitando o Mar, mas está trabalhando uma série de linguagens arquitetônicas que nos levam a entender a questão do Mar no projeto.

Assim, esses elementos sólidos, mas como que transparentes, aparecendo, somente duas, três vezes, notem que são uma série de linhas numa direção que, de repente, geram uma outra que se desvia. Há uma intencionalidade muito grande nesse desenho, ele consegue a cada visão de uma série sucessiva de linhas (paralelizadas), uma que escapa, dando exatamente uma impressão de onda do mar”. (Caron, 1995, p. 05)

Neste sentido “não mimético” conforme aceção dada por Caron, o posicionamento relativo das linhas de cumeeira permite um efeito de paralaxe a partir do ponto de vista em movimento pela estrada. Estamos aqui não limitados por uma qualidade exclusivamente formal alusiva ao telhado tradicional que traz a representação da água no perfil da telha, mas diante de uma complexidade maior de desenho que tira partido da qualidade material dos elementos e de sua disposição no espaço. Parafraseando Argan quando polemiza a temática do tipo em

arquitetura, temos que: “se de algum modo o conceito de tipologia pode ser reconduzido ao de tectônica” (Argan, 2001 p. 69), é possível ser este, em alguma medida, aplicável à relação entre inventividade e continuidade histórica em Naito.

“Conclui-se, portanto, reconhecendo a fundamental unidade ou continuidade, no processo ideativo, do momento da tipologia e do momento da invenção, este último sendo apenas o momento da resposta às exigências da situação histórica atual, através da crítica e da superação das soluções passadas, sedimentadas e sintetizadas na esquematicidade do tipo.” (Argan, 2002, p. 70)

“Esse tipo de invenção é justamente o ofício misterioso do arquiteto. Porque um lugar é diferente do outro, porque um ambiente nos envolve em figuras poéticas distintas das de outro ambiente? Observando com emoção vemos que esse lugar nos fala de outro aspecto do Mar”. (CARON, 1995, p.13)

É neste texto que Caron melhor nos instiga à sensibilização de se produzir determinada expressividade agregando múltiplos sentidos e múltiplas funções a um só elemento, bem como à de relacionar entre si uma gama de elementos estruturalmente muito distintos.

Esse jogo complexo de equilíbrio dinâmico, muito atado à experiência sensorial e sua presentificação na memória remete-nos, literariamente, à descrição repleta de nuances, contraposições e movimentos feita pela escritora, dramaturga e cineasta Marguerite Duras:

“Sobre as ripas da ponte, sobre os adros do barco, sobre o mar, com o percurso do sol no céu e com o barco, se esboça, se esboça e se destrói, com a mesma lentidão, uma escritura, ilegível e dilacerante de sombras, de arestas, de traços de luz entrecortada e refratada nos ângulos, nos triângulos de uma geometria fugaz, que se escoia ao sabor das sombras das vagas do mar. Para em seguida, mais uma vez, incansavelmente, continuar a existir”. (DURAS, 1991, p. 218- 219 apud GUATARRI, 1992, p. 10)

Segundo ato

Entre o domínio da horizontalidade que dialoga com a paisagem natural e o da verticalidade monumental que dialoga com a topografia e o ritmo da metrópole caótica no terceiro ato, passamos pela transição fluida dos teatros itinerantes de Aldo Rossi e Tadao Ando neste segundo. Semelhantemente prismáticos em sua essência geométrica, divergem, por um lado, em sua forma de relação contextual com o lugar e convergem, por outro, no sentido de estabelecerem diálogos com suas tradições culturais, bem como enfatizarem a grande temática de Caron: a “simetria” entre arquitetura e teatro na articulação entre suas temporalidades próprias.

“No contato cultural entre teatro e arquitetura não há uma contaminação, nem esta se teatraliza, nem aquele se adere ao tempo da recorrência. Há, no entanto, uma articulação em que ambos respondem, desde seu ambiente, às questões colocadas pelo outro. [...] A arquitetura em seus próprios termos vai perseguir a eventualidade fugaz do teatro. Este, por sua vez, vai incorporar sua permanência como quem a desfaz.” (CARON, 1995, p. 16)

O teatro de Rossi é flutuante, realizado para a Bienal de Veneza em 1980, guardando relação com a itinerância circense das feiras da tradição seiscentista e representando uma dinâmica de recomposição mnemônica da própria paisagem citadina barroca. Por meio da representação de uma memória recomposta metonimicamente em seu corpo quase cênico, vai simultaneamente fragmentando e desfragmentando a cidade enquanto deambula por seu entorno. Esta deambulação, contudo, é contínua. Aparece e desaparece entremeio a cenários urbanos, porém se dá por seu rastro flutuante.

Este é o ponto em que se contrapõe fundamentalmente ao teatro de Ando. O Kara-za “atendia o programa de um grupo de vanguarda liderado por Kara Jurô” (Caron, 1995 p. 23), inspirado na essência do Kabuki. “Terminou estabelecendo um conceito diferente de mobilidade” (CARON, 1995, p. 23), sua concepção não era de mobilidade contínua como a do Teatro del Mondo, nem mesmo de desmontagem e remontagem com traslado ao modelo circense.

“O emprego de ferramentas tecnológicas avançadas criou um novo conceito para a fundamental itinerância do teatro: o moderm e o fax. Sendo realizado com estruturas locadas, ele passa a não ser mais transportável. Ele é desmontado, devolvido e reconstruído em outra locação com os mesmos materiais. Quem viaja é o projeto enquanto desenho e indicações, não o volume físico. Tal como no teatro, no ponto mais profundo da simetria, quem se desloca é a ideia, a coisa imaginada.” (CARON, 1995 p.25)

Tadao Ando também explora referências da arquitetura tradicional japonesa por meio de uma representação prismática e de abstração geométrica como em Rossi e nas cores emblemáticas do Kabuki: o vermelho e o preto. O acesso ao interior se dá por uma passarela curva que leva ao alto da arquibancada. À imagem das antigas pontes tradicionais, sua estrutura de andaime metálico faz as vezes da técnica do bambu (*takeyarai*). O volume do teatro é escalonado “telescopicamente” (mesma descrição associada à concepção estrutural da Torre); já sua base (primeiro estágio do volume que abriga a platéia) tem suas faces inclinadas por fora. Assim como na obra de Naito de forma mais literal, “Isso também se refere à tradição dos castelos, que se formam sobre uma base de pedra acima da qual você tem uma construção levíssima de madeira” (CARON, 1995, p. 07).

Uma certa dialética na direção vertical entre embasamento e ascensão será uma das tônicas de Caron no texto da Torre. Observamos neste segundo ato, não apenas, uma transição simples entre horizontalidade e verticalidade, mas a percepção de movimentos horizontais e verticais envolvendo a compreensão espaço-temporal da arquitetura. A aparição/desaparição telescópica e vertical do Kara-za contrapõe-se ao deslocamento hídrico e horizontal do Teatro del Mondo.

Ao apontar em determinada direção (tanto metafórica, quanto dimensionalmente falando), o olhar de Caron nunca deixa de dirigir-se dinamicamente, integrando sentidos opostos. Assim, é também percebida por ele uma transição volumétrica de rebatimento e contraposição passando pelo eixo vertical do Teatro del Mondo:

“Tudo nele é impermanência e movimento ao mesmo tempo que é estabilidade e continuidade. Internamente, a transformação do quadrado em octógono, como passagem para o círculo (que vai ser externamente representado pela esfera) é uma relação entre o que é estável e o que desliza, entre o particular e o universal, entre o periférico e o centro. Esse centro, que se visualiza internamente no vértice da pirâmide, se rebate na arena central como uma nova estabilidade.” (Caron, 1995 p. 19)

Terceiro ato

Vejo este último Ato como ápice de um caminho que buscamos aqui retrazar. Ou, ainda, como síntese de um raciocínio que opera dialogicamente em bases de múltiplos espelhamentos e se recupera imagetivamente na figura do cristal prismático, conforme apontado por Caron na genealogia de seu Projeto. Ao contrário de uma rigidez totêmica, utiliza poeticamente esta figura como forma de reinterpretar a dinâmica de constituição da paisagem urbana de São Paulo:

“Tenho uma visão de cristais grandes e pequenos muito recentes, que recobrem a paisagem ondulada. Minha referência são as marginais nos vales, a velocidade. São os centros múltiplos e o casario fazendo um desenho de cubinhos na topografia. [...]”

A cidade mudou diante de meus olhos. De uma paisagem de edifícios-marcos passou para outra de massas cristalinas que arrancam do chão cobrindo a topografia de encostas e vales. [...]

Minha referência na arquitetura é a mudança. É a ordem que expressa essas transformações.” (CARON, 1995, p. 33)

Caron faz aqui um chamamento à ordem, porém associando à imagem do cristal um princípio de organicidade, cuja ênfase é o dinamismo e não a rigidez. Literariamente, a precisão desta imagem poética é bem explicada por Ítalo Calvino (1993) no capítulo intitulado Exatidão em suas Seis Propostas para o Próximo Milênio, a qual podemos transpor adequadamente ao nosso caso:

“É nesse quadro que se inscreve a revalorização dos processos lógico-geométrico-metafísicos que se impôs nas artes figurativas dos primeiros decênios do século, antes de atingir a literatura: o cristal poderia servir de emblema a uma constelação de poetas e escritores muito diversos entre si como Paul Valéry na França, Wallace Stevens nos Estados Unidos, Gottfried Benn na Alemanha, Fernando Pessoa em Portugal, Ramón Gomez de La Serna na Espanha, Massimo Bontempelli na Itália, Jorge Luís Borges na Argentina.

O cristal, com seu facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz, é o modelo de perfeição que sempre teve por emblema, e essa predileção se torna ainda mais significativa quando se sabe que certas propriedades da formação e do crescimento dos cristais se assemelham às dos seres biológicos mais elementares, constituindo quase uma ponte entre o mundo mineral e a matéria viva.” (CALVINO, 1993, p. 84)

À semelhança de Calvino, poderíamos fazer figurar a persona de Caron num hall emblemático de arquitetos “cristalográficos”. Mas, para além desta interpretação metafórica, a vivacidade poético-tectônica da Torre se estabelece pelo dinamismo espaço-temporal de sua relação concreta com a cidade.

“Isso nos leva à definição daquilo que se poderia chamar de imaginabilidade: a característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado. [...] Também poderíamos chamá-la de legibilidade ou, talvez, de visibilidade num sentido mais profundo, em que os objetos não são apenas passíveis de serem vistos, mas também nítida e intensamente presentes aos sentidos.” (LYNCH, 1997, p. 11)

Em conformidade com as conceituações de Kevin Lynch (1997) em A Imagem da Cidade corroboradas por Caron (1995), nós e os objetos urbanos estamos sempre em determinada relação com a torre a partir de sua condição de marco. Desde muito perto ela se assume robusta e achatada pela perspectiva; já de longe, torna-se mais esguia e parametriza a escala dos edifícios e a topologia urbana. E sua “legibilidade” de instrumento de aferição dessa dinâmica é também realçada pela diferença de aspecto de seu perfil conforme o lado de que a observemos.

“A Torre da Cultura de São Paulo tira de seu desenho de triângulos inscritos uma multiplicidade de simetrias. O deslocamento do observador arma imagens que se articulam, desarticulam, se renovam e reproduzem. A cidade está em movimento, assim

resulta a imagem da torre em movimento. O observador altera a forma com seu corpo". (CARON, 1995, p. 32)

Alterna-se, então, de uma condição de ver **o** movimento, como no caso do Teatro del Mondo, para outra de ver **em** movimento. Caron valia-se muito de sua visão cinematográfica, tanto para pensar a concepção do projeto quanto como instrumento de leitura e descrição de "cenas" e espacialidades. Podemos sentir isso em várias passagens de *lendoprojetos*, porém aqui ele a explicita:

"Torres são o discurso da verticalidade. [...] Perspectivamente, forçam nosso olhar na procura de um ponto de fuga nas nuvens. [...] Subimos nós acompanhando a imagem.

Subimos, também, pela torre. Ao galgar descortinamos perspectivas infrequentes no labiríntico desenho dos chãos urbanos. A visão, então, desce, desmistificando o labirinto. [...]

Olhar para o alto, olhar para baixo. Para o ponto de fuga no zênite, contrário à naturalidade do olhar horizontal, para a visão plongée, curiosa, bisbilhoteira do labirinto. (CARON, 1995, p. 29)

Plongée significa "megulho", enquadramento de um plano da câmera em movimento de cima para baixo. *Contra-plongée*, de baixo para cima. Já na horizontal, como num *travelling* cinematográfico, Caron também procurou retratar a movimentação urbana do observador em algumas ilustrações que produziu. Desenhou à mão com traços rápidos sobre fotografias tiradas por ele do ponto de vista do automóvel em vários pontos da cidade.

Essa mesma ideia foi explorada pelo cineasta japonês Heinosuke Gosho no filme *De Onde se Avistam as Chaminés* (1953). Tive oportunidade de assisti-lo em película, ainda em São Carlos, numa mostra do Cineclube do CAASO (Centro Acadêmico Armando Sales de Oliveira) exibido no antigo prédio do Instituto de Física. O filme pauta sua narrativa em função da diferença de visão dos personagens a partir de diversos deslocamentos entre setores da cidade, dos quais se observam 4 torres próximas entre si de chaminés fabris. De cada ângulo as chaminés parecem não serem mais 4, vão estranhamente diminuindo de quantidade conforme o seu alinhamento na paralaxe, o que cria a graça do enredo com os personagens.

"As torres da minha infância eram as gigantescas chaminés fabris com seus penachos de poluição incipiente e sua cuidadosa alvenaria de tijolos. Cresci vendo subir as torres de transmissão de energia e estender-se as grandes avenidas. [...]

A cidade tornou-se veloz. O que era povo virou massa, hoje são povos. O que era marco fundiu-se em aglomerados verticalizantes." (Caron, 1995 p. 33)

Uma clássica dinâmica

Podemos, por fim, identificar nas observações carregadas de dialogismos e dialéticas espaço- temporais de Caron, um questionamento remissivo a uma noção clássica de dimensionalidade dinâmica.

O *Cânone* de Polyclito "codificou a representação do movimento por séculos adiante" (Tzonis, 1999 p.224). Contudo, para além do campo da estatuária grega de onde provém

o cânone e a noção de equilíbrio dinâmico para a representação do “aspecto vivo” da imagem, a noção de beleza clássica se calca numa relação de proporcionalidade que não pode ser reduzida a padrões estáticos de referência (D’AGOSTINO, 1995). Bem aprendemos com este outro saudoso professor da “velha guarda” de São Carlos, Mário Henrique Simão D’Agostino, o Maique, que vem daí a importância da noção relacional de *paralaxe* e de *contraposição* para a concepção arquitetônica. Isto tanto na relação entre seus componentes volumétricos (intercolúnio e corpo principal por exemplo) como dos edifícios entre si a partir de um observador em movimento. O que, em termos de linguagem arquitetônica e de sua representação, se dá também para Vitruvius:

*“O entendimento entre Música e Arquitetura, no qual se assenta o **De Arquitetura**, não se faz de imediato, e ainda menos o de nela arraigar a reflexão antiga sobre a “matemática das formas visuais”. Para a compreensão deste parentesco entre as artes, manifesto ao espírito antigo, cumpre restabelecer a concretude própria da ‘grafia’ (graph) clássica, na qual espaço, tempo e movimento são realidades indissociáveis no domínio da percepção formal. (D’AGOSTINO, 1995, p.24)*

Ainda de acordo com D’Agostino, a própria noção clássica de dimensão, presente tanto em Platão quanto em Aristóteles, caracteriza-se por 3 pares dimensionais vinculados à referência de um corpo sensorial, quais sejam: ALTO x BAIXO; FRENTE x TRÁS; DIREITA x ESQUERDA. Portanto trata-se de dimensionalidades relacionais e dinâmicas, pois “para nós, de fato, elas não são sempre a mesma coisa, mas mudam de posição conforme nos movemos” (ARISTÓTELES, apud D’AGOSTINO, 1995, p.35, nota 29). A dimensionalidade clássica de “um espaço aporético (...) um espaço móvel” (DETIENNE, apud D’AGOSTINO, 1995, p. 31) contrapõe-se à noção dissociada entre espaço e movimento que se estabeleceria definitivamente apenas no Renascimento com a unificação métrica do espaço e com o cartesianismo. Francastel (1982) também expõe que o problema fundamental das dimensões do espaço colocado por Descartes em suas *Regulae ad directionem ingenii* provém de uma grande unificação dimensional, na qual todas se equivalem indistintamente à noção unívoca de “comprimento”. Absoluta, mensurável, numérica. Portanto dissociada de qualquer necessidade corporal, sensorial ou subjetiva.

De fato, a certa altura, Caron reafirma:

“A Torre da Cultura de São Paulo busca a linguagem dos cristais. Clara, transparente e reflexiva. Algo que cresce, se articula e associa. Permanentemente desigual, talvez incerta. Não Descartes, mas Hegel. E Heisenberg. Metódica, no entanto tensionada.” (CARON, 1995, p. 35)

Epílogo inexistente

Mais ao final do texto, Caron aborda a importância da iluminação dentro do ideário comunicativo simbólico e concreto desta arquitetura. A visão apoteótica da torre se dá somente à noite.

Ali a imagética orgânico-cristalográfica de Caron se plenifica e **acontece** reiteradamente assumindo a dinâmica própria de um espetáculo. Um evento. Segundo Caron: um “rito” (Caron, 1995, p. 38).

A luz artificial solidifica e materializa o prisma que, diurnamente, é vazado em sua ossatura exposta. A imagem diurna da Torre é seu “negativo” dialético, como a estrutura rendada em pedra dos vitrais das antigas catedrais - uma miríade de aço e fragmentos de céu aceso durante o dia. Miríade vibrante também vivificada pela paralaxe entre suas faces prismáticas.

A imagem luminosa da Torre foi usada em diversas ocasiões como emblema da emissora ao longo do tempo em sua programação. De outro lado, a captação em tempo real de uma imagem da cidade direcionada à Avenida Paulista a partir da ponta da Torre é veiculada diariamente como pano de fundo no cenário do principal produto jornalístico da emissora: O Jornal da Cultura. O “muezzin cyborg” de Caron (1995, p. 38), sai então do plano conceitual e passa a exercer concretamente sua visão do alto sobre a cidade.

Telematicamente, assumimos agora um novo ponto de vista, um aspecto da visão antes somente imaginada por Caron.

A Torre mutante apresenta-se como uma espécie de estela cibernética – tão instigadora e misteriosa quanto assertiva – reafirma-se sobre toda a complexidade que interrogava desde sua concepção.

A seu modo (extensivo à toda sua atuação como arquiteto e professor), Caron parece ter respondido a uma indagação de seu antigo mestre Vilanova Artigas (1915-1985), com quem também atuou profissionalmente. Direcionada primordialmente aos alunos ingressantes da FAU-USP e parodiando o grande lexicógrafo da língua portuguesa Padre Rafael Bluteau (1638-1734), Artigas assim registra em seu antológico ensaio *O Desenho*:

“Que catedrais tendes no pensamento? Aqui aprenderéis a construí-las duas vezes: aprenderéis da nova técnica e ajudareis na criação de novos símbolos. Uma síntese que só ela é criação. A ‘obra do homem com sua longa vida histórica é uma obra de arte’.” (ARTIGAS, 1995, p. 81)

Para além da Torre, a genuína Catedral de Caron é sua Escola.

Fim

Vimos das reinvenções de referência vernacular e da horizontalidade dos prismas dançantes do Museu do Mar, passando pela mobilidade literal do Teatro del Mondo, pela aparição/desaparição do zigurat Kara-za, até chegarmos à tensionada perenidade vertical e monumental da Torre da Cultura. Procurei aqui alinhar alguns aspectos essenciais entre os referidos eixos espaço-temporais e imagético-conceituais, como parte dos fios condutores de uma certa unidade em *lendoprojetos*. A que se efetiva a partir de um vínculo entre senso e sensibilidade muito presente na dinâmica essência do pensamento de Caron; a qual, para mim, é “seriamente” lúdica.

Da consequente inserção da Torre na apostila, resultou uma importante complementaridade em relação a nossa intencionalidade inicial. Representa, do ponto de vista do estudante, a aplicabilidade do exercício de leitura em sua própria produção – finalidade última deste paradidatismo.

Referências bibliográficas

- ARGAN, G. C. *Projeto e Destino*, São Paulo: Atica, 2001.
- ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*, São Paulo: Cosac Naif, 1995.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARON, J. O. *lendoprojetos*, São Carlos: EESC-USP, 1995.
- _____, J. O. A Torre da TV Cultura, *Projeto*, São Paulo, n.151, p. 58-59, 1992.
- _____, J. O.; SABBAG, H. Y. Frame: Caixa de Imagens, *A.U.*, São Paulo, n. 32, p. 76-81, 1990.
- D'AGOSTINO, M. H. S. *Geometrias Simbólicas: espaço, cultura e tradição clássica*. 1995. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- ESPECULAR. In: *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. 5 ed. São Paulo. Positivo Soluções Didáticas LTDA. 2010. Disponível em: <<https://editorapositivoaurelio.page.link/?apn=br.com.editorapositivo.aurelio&ibi=https://editorapositivoaurelio.page.link&link=https://editorapositivoaurelio.page.link%2Fentry%2F56688>>. Acesso em 20 de junho de 2022.
- FRANCASTEL, P. *A Realidade Figurativa*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- LINCH, K. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MORSE, E. S. *Lares Japoneses Seus Jardins e Arredores*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1990. NAITO, H. Return to Forever, *Japan Architect*, Tokyo, n....-2, p. 108-110, 1994.
- RUGGIERO, A. Retratos e memórias do arquiteto Jorge Caron, *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo* (on line), São Carlos, n.22 2|2015, p. 08-21, 2016.
- SOUZA, W. at al. *Julio Cortázar: Brasil Escola*. [2022]. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/julio-cortazar.htm>. Acesso em 25 de maio de 2022. TURIN, R. N. *Aulas: Introdução ao estudo das linguagens*. São Paulo: Anablume, 2007.
- TZONIS, A. *Santiago Calatrava: The Poetics of Movement*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

Filmografia de referência

- DE Onde Se Avistam as Chaminés. Direção: Heinosuke Gosho. Produtor: Yoshishige Uchiyama. Tokyo: Shintocho, 1953. Película.

Recebido [Set. 26, 2022]

Aprovado [Nov. 10, 2022]