

# **Arquitetura como exercício crítico**

e outros escritos sobre moradia, cidade, heteronomia

Grupo MOM

**Silke Kapp**

Moradia e contradições do projeto moderno. *Interpretar Arquitetura*,  
v. 6, 2005 (online).

O presente texto sofreu pequenas revisões de forma e linguagem.

## Moradia e contradições do projeto moderno

[2005]

### Projeto

A ideia de que toda construção deva ser precedida de projetos técnicos é relativamente recente na cultura ocidental. Mesmo depois do Renascimento, quando surge a figura de um arquiteto que concebe e desenha o que será realizado no canteiro e que entende seu próprio trabalho como atividade intelectual, superior ao trabalho braçal de construção, a maior parte do espaço humano continua sendo produzida sem esse conhecimento especializado. O projeto é considerado um instrumento pertinente a objetos excepcionais, *extra-ordinários*, mas não a ambientes e construções comuns ou, nesse sentido, *ordinários*. A configuração dos espaços onde se desenrola a vida cotidiana, com moradia, trabalho, comércio e outros usos, mais ou menos triviais e frequentemente mesclados entre si, resulta de um conjunto de iniciativas individuais e se guia por saberes compartilhados mas nunca formalizados. A tratadística do Renascimento ao século XVIII raramente aborda esse tipo de espaço; ele é pano de fundo do trabalho do arquiteto, não seu objeto.

Apenas com o advento da cidade industrial, a expansão da economia capitalista e uma avançada divisão social do trabalho, o espaço comum ou ordinário passa a integrar as preocupações de profissionais de projeto. Institui-se, ao longo do século XIX, a convicção de que especialistas devem decidir sobre a configuração do ambiente urbano como um todo, supostamente garantindo padrões de eficiência e certa ideia de salubridade (física e moral). Em contrapartida, perde legitimidade a produção informal, na qual as coisas são decididas pelos construtores, usuários ou construtores-usuários (chamo aqui de construtor quem constrói, não quem administra o trabalho de construção dos outros). Embora essa produção continue existindo em grande quantidade, ela é marginalizada em termos financeiros, legais e técnicos. Ao contrário da produção realizada diretamente pelo capital ou por mediação do Estado, ela não tem a proteção do aparato jurídico nem se favorece de subsídios e arranjos institucionais.

Não discutirei os motivos históricos e sociais dessa transformação. O que importa aqui é que a produção capitalista do espaço não afeta apenas a estrutura demográfica, a paisagem urbana ou os locais de trabalho, mas também, e de modo muito incisivo, as condições de moradia. Em todas as grandes cidades, a crise habitacional se instala juntamente com a indústria. Se num primeiro momento ela parece um fenômeno passageiro, logo se torna evidente que a falta ou a precariedade de moradias é uma condição estrutural do sistema econômico: por um lado, a carência favorece o capital industrial por pressionar as classes mais pobres à venda contínua de sua força de trabalho no mercado; por outro lado, o capital da construção civil tem

dificuldade em inserir a produção habitacional em ciclos regulares de valorização. O limite dessa situação nefasta é a sobrevivência física das classes pobres que, por sua vez, ameaça a sobrevivência política e financeira das mais ricas.

Eis o contexto em que a moradia popular se torna objeto de projeto, por iniciativa de industriais, médicos, higienistas e engenheiros, interessados em contornar os problemas mais prementes. Em outras palavras, o projeto da moradia surge como instrumento de disciplina e controle da população. Não se trata de adequar a moradia ao seu usuário real e sim de moldar uma classe, pois ao diagnóstico da degeneração dos trabalhadores pelo ambiente insalubre e imoral corresponde o tratamento de regeneração pelo ambiente bem projetado. O projeto permite a intrusão dos especialistas no espaço doméstico, nas formas de coabitação, nos movimentos do corpo, nos graus de privacidade, nas relações com a coletividade e na organização do chamado tempo livre. Até hoje, esse viés fundamentalmente autoritário da produção formal de moradias populares pouco se alterou.

A atuação dos arquitetos nesse cenário se torna expressiva apenas depois da primeira grande crise do capitalismo industrial (Guerra de 1914-1918 e Revolução Russa). Ao assumirem para si a tarefa de projetar habitações de massa, os grupos do chamado Movimento Moderno reestruturam vários dos procedimentos tradicionais de projeto. Assim, por exemplo, fabricação seriada, interação com a indústria, equipamentos, condições de conforto ou articulações funcionais ganham um peso inédito, enquanto aspectos como repertório simbólico, ornamentação, trabalho artesanal e decisões de canteiro perdem importância.

Todavia, e com isso chegamos ao que mais especificamente interessa aqui, a prática arquitetônica do Movimento Moderno também mantém intacta uma série de concepções tradicionais de projeto, cunhadas historicamente pela produção do espaço extraordinário. Isso vale particularmente para a vertente de maior influência no Brasil, liderada por Le Corbusier e que aqui se combinou a uma formação acadêmica nos moldes da *Beaux Arts*.

Farei em seguida uma breve análise crítica de três dessas concepções tradicionais de projeto que persistiram no Movimento Moderno europeu e no modernismo arquitetônico brasileiro, para depois indicar algumas hipóteses de trabalho. É importante acentuar que se trata de discutir o processo de projeto e não a construção ou a gestão, pois se é fato que as metrópoles brasileiras têm uma trajetória longa e nem sempre bem sucedida de autoconstrução de moradias, assim como uma trajetória mais recente e mais interessante de autogestão, é fato também que há poucos indícios do que poderíamos chamar de ‘autoprojeto’ ou de autonomia dos usuários no projeto.

### **Obra (de arte)**

Das concepções que o Movimento Moderno herdou da tradição renascentista dos projetos excepcionais e aplicou aos projetos do espaço comum e doméstico, figura, em primeiro lugar, a noção de *obra* ou de *obra de arquitetura*. Trata-se de uma ideia arraigada na história da arte, que chega ao ápice no século XIX, quando da institucionalização burguesa de uma arte livre de funções utilitárias e religiosas, mas venerada quase que religiosamente e utilizada como contraponto à seriação industrial. A clássica

obra (de arte ou de arquitetura) deve ser um objeto completo, acabado, fechado sobre si mesmo e consistente em sua própria lógica, do qual, nas palavras de Alberti, “nada se possa acrescentar, retirar ou alterar sem torná-lo pior”.<sup>1</sup>

Walter Benjamin descreveu essa obra de arte como aurática ou provida de aura, remetendo justamente à sua recepção concentrada, contemplativa e quase religiosa pelo público culto do século XIX.<sup>2</sup> Benjamin constata que, com a possibilidade de reprodução técnica das obras, esse modo de recepção perde lugar para um modo mais disperso, em certo sentido banalizado, mas também mais democrático. Assim, pintura, escultura, música, teatro ou dança tiveram de enfrentar novas condições de produção e recepção, não mais centradas na autenticidade.

Já as obras de arquitetura têm uma inserção paradoxal nesse contexto de mudanças. Benjamin as considera exemplares para a nova modalidade de recepção, pois mantiveram usos e apropriações cotidianas, banais, mesmo depois de se tornarem objetos da apreciação especializada. Por outro lado, se a recepção especializada das obras de arquitetura sempre conviveu com as apropriações dispersas do dia a dia, essa mesma recepção especializada pouco se abalou com a emergência de uma nova cultura de massa. Em outras palavras, casas prototípicas, conjuntos habitacionais ou traçados urbanos puderam ser apreciados pelos especialistas no mesmo registro das ‘grandes obras’ do passado, de catedrais, palácios ou vilas. E, conseqüentemente, os projetos de casas, conjuntos ou bairros continuaram a ser produzidos como obras (de arte). Isso não quer dizer que não tenha havido exceções, houve várias, mas nos projetos mais célebres persistiu o critério da

composição fechada, completa, perfeita.

No Brasil, essa tendência me parece evidente. O Pedregulho ou o conjunto JK são tidos por obras na acepção forte do termo; tanto que a maioria dos especialistas os entende segundo o princípio de Alberti: o que neles foi acrescentado, retirado ou alterado ao longo do tempo os teria tornado de fato piores, como que ferindo sua integridade e autenticidade.

O problema em generalizar a concepção de obra de arquitetura está no fato de que o espaço comum não é nem deve ser perene como os monumentos, em cuja elaboração os arquitetos se especializaram historicamente. Monumentos são por definição portadores de uma representação de eternidade contrastante com a instabilidade do que está à sua volta. Nesse aspecto a proposição de Sant'Elia, de cidades inteiramente demolidas e refeitas a cada geração, faz mais sentido do que monumentalizar o espaço vivido, como se isso solucionasse a vida de uma vez por todas. A proposição de Sant'Elia nos soa absurda, porque contraria o mais simples cálculo de recursos ambientais e financeiros, mas ela leva em conta uma realidade em movimento. Então resta perguntar que espécie de projeto caberia à mutabilidade real do espaço que está além dos monumentos arquitetônicos.

No caso das moradias, a ideia de obra impede que elas sejam vistas de antemão como objetos nos quais os moradores podem intervir conforme a modificação de suas necessidades, desejos e recursos. É verdade que vários arquitetos do Movimento Moderno introduziram dispositivos de flexibilização nas suas propostas para as moradias populares. A exposição de Stuttgart, em 1927, no bairro de



Weissenhof mostra isso. Os apartamentos ali projetados por Mies van der Rohe, por exemplo, permitem diferentes distribuições de painéis, gerando, no mesmo espaço, apartamentos com diferentes números de quartos. O projeto de casas geminadas de Le Corbusier tem uma versão noturna e outra diurna, deixando o espaço relativamente livre a adaptações. A casa Schroeder de Rietveld é outro exemplo com dispositivos que alteram a configuração do espaço para diferentes atividades.

No entanto, todos esses exemplos são de flexibilizações predeterminadas. Elas equivalem aos mecanismos de múltipla escolha ou aos mecanismos das nossas eleições de massa: ou fica-se com uma das opções ou não há nada a fazer. Esse tipo de flexibilidade, por outro lado, não abala a noção de obra; aliás, a casa Schroeder, verdadeiro fetiche de gerações de arquitetos, demonstra isso perfeitamente bem.

### **Autoria**

Uma segunda concepção tradicional que paradoxalmente se manteve nos projetos do espaço comum e doméstico é a autoria. O conceito de autoria está intimamente ligado ao de obra, mas não é idêntico a ele. Nos moldes da historiografia oitocentista das artes, a catedral de Notre Dame é uma obra, sem que exista um autor individual. Autoria significa que um indivíduo, um sujeito singular, cria o objeto com originalidade e sabe, melhor do que qualquer outra pessoa, o que convém ou não àquele objeto.

O trabalho autoral se contrapõe, por um lado, ao trabalho coletivo anônimo, incluindo o trabalho na indústria mecanizada, e, por outro, ao artesanato que replica técni-

cas e formas da tradição sem almejar originalidade ou inovação. Na figura do autor se projetam todas aquelas qualidades individuais que o ideário iluminista conferiu potencialmente a qualquer ser humano, mas que a formação socioeconômica moderna interdita a cada um nós.

Mais até do que nas artes plásticas, tal projeção se tornou parte da ideologia da arquitetura enquanto profissão. Sua crítica e sua historiografia ainda se ocupam predominantemente de autores, e o arquiteto é socialmente cultuado como autor. O psicólogo Donald MacKinnon, por exemplo, falando dos arquitetos, se diz impressionado por “sua abertura à experiência, sua liberdade em relação a restrições mesquinhas e inibições empobrecedoras, sua sensibilidade estética, sua flexibilidade cognitiva, sua independência de pensamento e ação, sua grande energia, seu inquestionável compromisso com a criatividade”.<sup>3</sup>

A contradição da noção de autoria na arquitetura está no fato de que construir um edifício, como diz Martin Pawley,

[...] não é como escrever um livro ou pintar um quadro. É mais como ganhar uma eleição, depois de passar por um processo de imensa e indecifrável complexidade que envolve muitas personalidades, produtos, consultorias, cronogramas, empreiteiros, burocracias, estatutos, regulações, orçamentos, comitês, examinadores, grupos de protesto, etc. Mesmo uma construção pequena pode envolver um elenco de milhares de pessoas, dentre as quais apenas uma – o arquiteto – está tentando criar alguma coisa original.<sup>4</sup>

Na prática, o arquiteto-autor ou frustra a si mesmo ou tiraniza os outros, pois para que todas essas qualidades de liberdade e criatividade se manifestem nele, não poderão

se manifestar em mais ninguém envolvido com a produção de sua obra.

Um aspecto particularmente curioso nesse contexto, relacionado à ideia de autoria, é o desprezo pelo projeto coletivo, como se lhe faltasse sempre consistência. Segundo um chiste bem conhecido entre os arquitetos, um camelo seria um cavalo projetado por uma equipe. Vale a pena pensar por que isso nos faz rir. O cavalo é um animal tradicionalmente considerado belo e elegante, além de associado ao lazer de elite. Já o camelo é rústico, desajeitado, porém resistente e adaptado ao seu meio. Nesse sentido, ele seria um 'projeto' pelo menos tão bom quanto o do cavalo, ainda que menos fotogênico. *Mutadis mutandis*, se a autoria individual de fato leva mais facilmente a certa harmonia formal, isso não quer dizer que ela gere espaços melhores.

### **Usuários**

Uma terceira concepção persistente no Movimento Moderno e que faz muito pouco sentido quando aplicada aos espaços comuns e domésticos é a forma de inserção do chamado usuário ou habitante. Também aqui há uma relação direta com as duas ideias mencionadas anteriormente: obras íntegras e autores singulares correspondem a habitantes que não interferem no projeto (ou na autoria) e nem no objeto construído (ou na obra).

Contudo, além de ser complementar às ideias de obra e de autoria, a concepção modernista do habitante envolve ainda outros aspectos, em parte herdados da tradição e em parte exacerbados na conjunção de ciência e indústria: *o usuário é um personagem da obra na mão do autor*. Assim como

Palladio procurou representar a vida e o poder de Paolo Almerico na Villa Rotonda, o arquiteto moderno representa a vida dos moradores nos seus projetos. Mas Palladio tinha a representar também princípios físicos e metafísicos, coisa que já em fins do século XIX se tornara tão problemática que toda a energia gasta pelo arquiteto parece concentrar-se no cotidiano de seus personagens, a ponto de Van de Velde projetar-lhes o vestuário e Frank Lloyd conviver com seus clientes por meses para lhes decifrar a vida.

Sobre isso, Adolf Loos escreve em 1900 a irônica história “De um pobre homem rico”, mostrando como a atenção absoluta ao usuário só é compatível com o pressuposto de sua total passividade em relação às definições do arquiteto. Incluo uma paráfrase resumida e alguns extratos dessa história, porque ela ilustra bem os argumentos anteriores.

Um homem rico havia procurado um arquiteto para “pôr mais arte em sua vida”. O arquiteto, animado com a tarefa, primeiro solicitou que ele se desfizesse de todos os seus pertences e então recompôs o ambiente da nova casa com muita arte e um trabalho psicológico cuidadoso, de maneira que “em cada forma, em cada prego se expressava a individualidade do dono”.<sup>5</sup> O homem rico ficou satisfeito, foi invejado pelos amigos e passou a dedicar boa parte de seu tempo ao estudo da casa, cuja bela ordem não era fácil manter, já que o arquiteto pensara em tudo. “Para a menor das caixinhas havia um lugar determinado, feito especialmente com essa finalidade.”<sup>6</sup> Durante as primeiras semanas, o arquiteto supervisionou os moradores, para que não incorressem em erros. Quando necessário, abria seus desenhos para se certificar do lugar correto de cada objeto

de uso. O desfecho se dá depois do aniversário do homem rico: feliz com os presentes que recebe, ele chama o arquiteto para acomodá-los na casa.

Ele entra na sala. O homem o recebe alegremente, pois tem muito o que lhe contar. Mas o arquiteto não vê sua alegria. Ele percebe outra coisa e, pálido, gagueja,

– Que sapatos são esses?

O homem olha para seus sapatos bordados e respira aliviado. Desta vez tem a consciência tranquila, pois os sapatos haviam sido feitos de acordo com o projeto original do arquiteto. Por isso responde triunfante,

– Mas senhor arquiteto! Já se esqueceu? Foi o senhor que desenhou esses sapatos.

– Certamente! – troveja o arquiteto – Mas são para o quarto. O senhor está destruindo a harmonia com essas horrendas manchas coloridas. Será que não percebe?

O homem percebe. Tira rapidamente os sapatos e reza para que o arquiteto não censure suas meias. Eles vão até o quarto, onde lhe é permitido calçar os sapatos novamente.

– Ontem – ele sussurra tímido – comemorei meu aniversário. Meus queridos me encheram de presentes. Mandeí chamá-lo, caro senhor arquiteto, para que nos aconselhe sobre sua melhor disposição.

A expressão do arquiteto se fecha a olhos vistos, até que ele explode,

– Como o senhor pôde deixar que lhe dessem presentes? Não desenhei tudo? Não tomei todos os cuidados? O senhor não precisa de mais nada. O senhor está completo!

– Mas – o homem rico se arrisca a revidar – posso comprar alguma coisa para mim se eu quiser...

– Não, o senhor não pode! Nunca, jamais! Era só o que faltava. Coisas que não foram desenhadas por mim? [...] Não, o senhor não pode comprar mais nada! [...]

O felizardo de repente se sente profundamente infeliz. Ele vê sua vida futura. Ninguém poderá lhe fazer nenhum agrado. Terá de passar sem desejos pelas vitrines dessa cidade. Nada do que se fabrica é para ele. [...] Dalí para frente estará desligado da vida, dos afazeres, das ambições, dos desejos. Ele sente que agora precisa aprender a conviver com seu próprio cadáver. Sim! Está acabado! Ele está completo!<sup>7</sup>

Nas circunstâncias da produção em massa de moradias, o morador caricaturado por Loos deixa de ser um indivíduo real, em cujas idiossincrasias o arquiteto pode inspirar sua obra, e se torna um modelo genérico, cujo perfil é definido pela renda e cujos hábitos e ações são imaginados pelo arquiteto. Dada a escassez de recursos, a afinação entre esse usuário imaginário e o espaço projetado deixa de ter o caráter artístico dos projetos para a alta burguesia e adquire o caráter obsessivo da perfeição taylorista; em prol da ciência, da produtividade e da redução de área, determina-se meticulosamente cada movimento do futuro morador (uma tendência que, aliás, vem recuperando prestígio com a transposição da ergonomia do trabalho para os projetos habitacionais). Mas, num caso como noutro, o usuário é objeto do projeto, não o seu sujeito. Nesse sentido a abordagem dos arquitetos não se opõe à abordagem dos primeiros industriais, engenheiros ou médicos que se ocuparam da organização do espaço doméstico das classes pobres. Embora possa haver diferenças qualitativas nas necessidades imputadas ao usuário-padrão, a estrutura fundamental de agenciamento e predeterminação da vida alheia é a mesma.

Não creio que as concepções de projeto com obra íntegra, autor criativo e usuário passivo tenham se

modificado substancialmente na produção formal de moradias que ainda predomina no Brasil. Tampouco houve críticas que chegassem a abalar realmente a valoração positiva dessas concepções pela maioria dos profissionais. No imaginário da profissão, a situação ideal para o projeto de moradia continua sendo a de um arquiteto-autor que interpreta à sua maneira os desejos de seus clientes ou usuários (individuais ou anônimos) e os traduz numa obra de certa integridade formal, que não deverá ser modificada pelo uso.

### **Autonomia**

Numa democracia real, como diz Yona Friedman, “qualquer sistema que não dá o direito de escolha a quem deve suportar as consequências de uma escolha ruim é um sistema imoral.”<sup>8</sup> Eis exatamente o caso da situação de projeto de moradias descrita acima. Um sistema de produção do espaço que não o fosse imoral teria que dar direito de decisão às pessoas diretamente afetadas, o que, no caso das moradias, significa dar autonomia aos usuários e construtores.

Uma modalidade de produção em que isso acontece parcialmente são os mutirões autogestionários. Mas autogestão significa que o grupo de futuros usuários gere os recursos da construção, não necessariamente que decide sobre a configuração do espaço. Embora não possa haver autonomia sem autogestão, a recíproca não é verdadeira; tanto que nos empreendimentos autogestionários reais, os usuários raramente têm a oportunidade de criar, eles próprios, alternativas espaciais particularizadas. Os projetos são elaborados pelas assessorias técnicas e

discutidos com as comunidades até que se estabeleça um consenso em torno de um projeto-padrão. O problema é a inviabilidade quantitativa (de dinheiro e tempo) de atender a todos nos moldes tradicionais do arquiteto que decifra cuidadosamente hábitos e gostos de cada família e depois elabora um projeto singular. Recorre-se então à repetição a partir de um consenso, perpetuando um paradoxo da produção seriada convencional: *o projeto para as necessidades específicas de um usuário inespecífico*. Os processos de autogestão avançaram significativamente em muitos sentidos, mas os usuários individuais continuam sem autonomia no projeto, de modo que a assessoria e a coletividade decidem sobre o espaço privado num nível que na realidade não diz respeito a essa coletividade e que não a afeta.

A mesma coisa não vale para a outra forma de produção de moradias em que há alguma autonomia de usuário e construtores nas metrópoles brasileiras hoje: a chamada produção informal. Com todos os seus problemas, ela tem a vantagem de possibilitar que cada grupo ou família configure o espaço do modo como lhe parece mais adequado. Isso acontece não apenas num momento inicial, mas em todo o período de uso, pois não há separação rígida entre as fases de definição, construção e uso do espaço. Construção e uso levam a múltiplas redefinições; o uso pode começar antes do término da construção e não precisa ser interrompido em função de acréscimos ou alterações. Assim, recomposição do grupo, crescimento dos filhos, novos interesses, atividades ou relações íntimas podem ser absorvidos num espaço exíguo, que (ao contrário do que Aldo Rossi tanto



preconizou para os edifícios monumentais) suporta poucas mudanças de uso sem mudanças físicas.

Por ser fruto de necessidades elementares de sobrevivência, resultantes da má distribuição de renda e de terra urbana, essa produção informal convive com muitas precariedades. Mas importa perceber, em primeiro lugar, que as precariedades não se devem à sua relativa autonomia e sim às distorções socioeconômicas que nela se tenta remediar. A autonomia dos produtores informais é a sua vantagem, não o seu problema. Problema é a falta de acesso aos recursos financeiros, técnicos e jurídicos.

Em segundo lugar, a autonomia de decisões pode mas não precisa coincidir com a autoconstrução, definida pelo simples fato de o construtor ser também usuário. Certamente ela não é cativa da autoconstrução sedimentada na história das metrópoles brasileiras: o trabalho não pago ou sobretrabalho, que aumenta o grau exploração das classes pobres por reduzir o custo de reprodução da força de trabalho contemplado nos salários.<sup>9</sup> Assim como é perfeitamente possível haver autoconstrução sem nenhuma autonomia (por exemplo, se o futuro habitante simplesmente executa decisões tomadas por um especialista de projeto), pode haver autonomia sem autoconstrução (se os habitantes contratarem construtores e, juntos, decidirem sobre a configuração e a execução do espaço, sem que os habitantes sejam construtores ou vice-versa).

Autonomia é, em princípio, autogoverno (*auto-nomos*, normas ou leis próprias; *hetero-nomos*, normas ou leis do outro, do *heteros*). Isso se refere, por um lado, ao já indicado direito de dar a si mesmo suas próprias normas e, por outro, a capacidade para fazer isso. Há uma diferença

clara entre as duas coisas: a autonomia enquanto direito de autodeterminação é algo concedido e reconhecido pelas forças externas em jogo, ao passo que, como capacidade de autodeterminação, ela pode ocorrer à revelia dessas forças. Uma comunidade, por exemplo, pode ter a capacidade de gerar suas próprias normas, mas continuar submetida a normas alheias até conseguir seu reconhecimento ou sua autonomia de direito. Inversamente, o direito de autogovernar-se pode promover o desenvolvimento da autonomia enquanto capacidade.

No caso da produção informal de moradias há uma autonomia enquanto capacidade (pois bem ou mal ela dá conta de uma carência de que a produção formal nunca resolveu), que não é reconhecida enquanto direito e muito menos promovida como parte de uma sociedade democrática. A ausência de reconhecimento ou a ausência do direito de autodeterminação acaba dificultando muito o avanço enquanto capacidade. Até agora, os processos autogestionários reverteram a situação parcialmente, conquistando o reconhecimento da autonomia na gestão, mas às custas da autonomia na (re)configuração contínua do espaço. Então, é necessário imaginarmos outros procedimentos, essencialmente diferentes dos convencionais, para que o conhecimento especializado de arquitetura se torne útil a uma gama ampla da população, sem desembocar na tradicional tutela. Tais procedimentos excluem as concepções de obra íntegra, autoria individual e usuário passivo. Talvez excluam até mesmo o projeto técnico na sua forma convencional, pois, por enquanto, é difícil provar que ele seja um mediador necessário e útil entre arquitetura e uso, sobretudo se reservado aos especialistas.



### **Silke Kapp**

Síndrome do Estojo. In: Silke Kapp, Denise Morado, Ana Baltazar, Sulamita Lino (org.). *IV Colóquio de Pesquisas em Habitação: Coordenação Modular e Mutabilidade*. Belo Horizonte: Grupo MOM / EA-UFGM, 2007, s.p. (CD-Rom).

Síndrome do Estojo. *Mínimo Denominador Comum. Revista de Arquitetura e Urbanismo*, v. 5, 2009 (online).

Síndrome do Estojo. *Revista Noz (PUCRJ)*, v. 4, p.54-60, 2010.

O colóquio acima referido era parte de uma Rede de Pesquisa Finep, que deveria retomar e difundir o emprego da Coordenação Modular na construção civil brasileira. O artigo deveria mostrar que a questão é vai além de um expediente da indústria da construção, decifrando um pouco da história dos princípios funcionalistas de projeto e de suas possibilidade de ultrapassagem. Como o tema é caro a arquitetos e designers, o artigo foi republicado nas revistas *MDC* e *Noz*.