

JOSÉ CARLOS HUAPAYA ESPINOZA
RÔMULO MARQUES
THISCIANNE PESSOA
ORGANIZADORES

ARQUITETURA, ESPAÇO PÚBLICO,
PROJETO SOCIAL, ARTE E TÉCNICA:

20 19 27

DOCOMOMO BRASIL

NOVAS FORMULAÇÕES NO CAMPO DA
ARQUITETURA E URBANISMO

EDIÇÃO COMEMORATIVA
25 ANOS DE
DOCOMOMO BRASIL

FICHA TÉCNICA

do_c_o_m_o_m_o
13º Seminário **brasil**

2019

coordenador

Renato da Gama-Rosa Costa

secretária executiva

Andrea Lacerda de Pessoa Borde

tesoureira

Maria Helena Rohe Salomon

conselheira fiscal

Inês El-Jaick Andrade

conselheiro fiscal

Helio Luiz Herbst Junior

docomomo_base

coordenador

José Carlos Huapaya Espinoza

membros

Ana Carolina Bierrenbach

Anna Beatriz Ayroza Galvão

Carolina Marques Chaves

Ceila Rosana Carneiro Cardoso

Federico Calabrese

Juliana Cardoso Nery

Nivaldo Vieira de Andrade Júnior

Pedro Murilo Freitas

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processamento Técnico

D637 Docomomo – Brasil : novas formulações no campo da arquitetura e urbanismo / organizadores, José Carlos Huapaya Espinoza, Rômulo Marques, Thiscianne Pessoa. – Teresina : EDUFPI, 2019. 244 p.

ISBN 978-85-509-0555-6

1. Docomomo. 2. Movimento Moderno. 3. Produção Científica. 4. Resgate Historiográfico. I. Espinoza, José Carlos Huapaya. II. Marques, Rômulo. III. Pessoa, Thiscianne.

CDD 720

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ

reitor

José Arimatéia Dantas Lopes

vice-reitora

Nadir do Nascimento Nogueira

superintendente de comunicação

Jacqueline Lima Dourado

editor

Ricardo Alaggio Ribeiro

EDUFPI - conselho editorial

Ricardo Alaggio Ribeiro (presidente)

Acácio Salvador Veras e Silva

Antonio Fonseca dos Santos Neto

Cláudia Simone de Oliveira Andrade

Solimar Oliveira Lima

Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz

Viriato Campelo

arquitetura, espaço público.

projeto social, arte técnica:

novas formulações no campo da arquitetura e urbanismo. anais do 2º docomomo brasil . fragmentos

coordenação editorial

José Carlos Huapaya Espinoza

Rômulo Marques

Thiscianne Pessoa

coleta de dados

Caio Anderson da Silva de Almeida

Gabriela Sales Otremba

capa

Rômulo Marques

Homenagem aos 100 anos de fundação da Bauhaus

projeto gráfico

Rômulo Marques



NAVEGUE PELO E-BOOK

005

APRESENTAÇÃO

JOSÉ CARLOS HUAPAYA ESPINOZA
RÔMULO MARQUES
THISCIANNE PESSOA

013

O PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO DOS ANAIS

CAIO ANDERSON DA S. DE ALMEIDA
GABRIELA SALES OTREMBÁ

021

VERTENTES DA MODERNIDADE NO BRASIL

HUGO SEGAWA

029

PARADOXOS ENTRELAÇADOS

CÊÇA DE GUIMARAENS

042

O ARQUIVO DA CITY EM SÃO PAULO

SILVIA F. SANTOS WOLFF

052

LINA BO BARDI

MARIA DE FÁTIMA CAMPELLO

064

ARQUITETURA MODERNA EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS

ALEXANDRE PENEDO

075

DO ARQUITETO INTEGRAL À EQUIPE MULTIDISCIPLINAR

RENATO ANELLI

090

ESPAÇO PÚBLICO, HABITAÇÃO SOCIAL E ARQUITETURA MODERNA

NABIL BONDUKI

103

A GESTÃO DO TEMPO E A ORGANI- ZAÇÃO DA CIDADE

TELMA DE BARROS CORREIA

114

INVENTÁRIO DE ARQUITETURA MODERNA NO VALE DO PARAÍBA

ALBERTO XAVIER; HUGO SEGAWA

118

ARQUITETURA E METRÓPOLE

CARLOS ALBERTO FERREIRA
MARTINS

125

O FIM DOS CIAM...

ANA CLAUDIA CASTILHO BARONE
ANA LÚCIA DUARTE LANNA

130

A ESTÂNCIA MODERNA INTERNACIONAL

JOSÉ OSWALDO SOARES DE
OLIVEIRA

143

ARQUITETURA EM SÃO PAULO NOS ANOS 50

FERNANDA FERNANDES

149

ARTIGAS: UM CAMINHO DA ARQUITETURA...

MIGUEL BUZZAR

160

A AVENIDA GUARARAPES NO RECIFE

FERNANDO DINIZ MOREIRA
GUILAH NASLAVSKY

185

A POSIÇÃO DO BRASIL QUANTO À ARQUITETURA...

ANA LIMA

190

A ARQUITETURA MODERNA NA ORLA SANTISTA

JAQUELINE FERNANDÉZ ALVES

194

DILEMAS DO CENTRO URBANO DE BRASÍLIA

GUNTER KOHLSDORF

207

AS TRÊS FACES MODERNISTAS DE BRASÍLIA

MARIA ELAINE KOHLSDORF

218

A DETERMINAÇÃO NEGATIVA DO MOVIMENTO MODERNO

FREDERICO DE HOLANDA

230

O PROJETO DA MALAGUEIRA EM ÉVORA, PORTUGAL

JUAN ANTONIO ZAPATEL

238

LIMITES CONCEITU- AIS, POLÍTICOS E OPERACIONAIS DA PRESERVAÇÃO

SONIA MARQUES; KÁTIA VAINSENER

INTRODUÇÃO AO PROJETO

PARTE

01

20

19

CAPÍTULO 01

José Carlos Huapaya Espinoza
Rômulo Marques
Thiscianne Pessoa

CAPÍTULO 02

Caio Anderson da Silva de Almeida
Gabriela Sales Otremba

JOSÉ CARLOS

HUAPAYA ESPINOZA

PROFESSOR DR. ADJUNTO NA FACULDADE DE ARQUITETURA E
PROFESSOR PERMANENTE NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.

RÔMULO MARQUES

ARQUITETO E URBANISTA PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
MEMBRO DO CONSELHO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS E SÍTIOS (ICOMOS)

THISCIANNE PESSOA

ARQUITETA E URBANISTA PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
MESTRA EM ARQUITETURA E URBANISMO PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

APRESENTAÇÃO

O 2º SEMINÁRIO

DOCOMOMO_BRASIL

PROPOSTA.

REALIZAÇÃO.

MEMÓRIA

20

19

A ideia de publicar os Anais dos dois primeiros Seminários Docomomo_Brasil remonta ao ano de 2015. À época, a Prof.^a Dr.^a Anna Beatriz Ayrosa Galvão, vinha desenvolvendo algumas pesquisas voltadas para a memória do Docomomo_Brasil a partir do arquivo do então Núcleo Docomomo_Bahia, hoje Núcleo Docomomo_Ba.Se, após a nucleação, em 2016, com pesquisadores do estado de Sergipe.

Depois de ter assumido a Coordenação do Núcleo local, uma das primeiras ações foi focada na possibilidade de publicação do livro com alguns artigos apresentados no 2º Seminário Docomomo_Brasil, também realizado em Salvador em setembro de 1997, uma vez que já havia sido publicado em 1997 parte dos trabalhos apresentados no 1º Seminário Docomomo_Brasil. Na verdade, isso não era uma proposta inédita, mas constituía-se em uma continuidade aos trabalhos que os professores Naia Alban Suarez e Luiz Antonio Fernandes Cardoso haviam iniciado com a finalidade de lançar o livro em agosto de 1998 (GOMES, 1998), tentativa essa que foi frustrada por

do.como_

BRASIL

international working party for
documentation and conservation
of buildings, sites and neighbourhoods of the
modern movement

II Seminário DOCOMOMO Brasil
Salvador 10 a 12 de setembro 1997



Hospital Santa Therezinha, Salvador, 1937-1942

Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Arquitetura
Mestrado de Arquitetura e Urbanismo

Núcleo do DOCOMOMO Brasil
Tel: (071) 247-3803 fax:(071)247-3511
E-mail: docomobr@ufba.br

CREA/BA

CONSELHO REGIONAL DE ENGENHARIA,
ARQUITETURA E AGRONOMIA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

problemas particulares.

A retomada da publicação desse livro coincidiu com a recuperação e digitalização dos artigos do 2º Seminário Docomomo_Brasil, que como mencionado anteriormente, vinha sendo elaborado pela prof. Anna Beatriz no âmbito de Pesquisa de Iniciação Científica. Foram vários os encontros e discussões sobre qual critério escolher para selecionar os artigos que seriam publicados no livro e identificou-se, logo de início, que vários trabalhos não haviam sido encontrados nos arquivos do Docomomo_Ba.Se, em especial, os correspondentes aos conferencistas.

No entanto, apesar de várias tentativas por concretizar esse desejo, e em vista das comemorações dos 25 anos dos

Seminários Docomomo_Brasil e da realização do 13º Seminário Docomomo_Brasil, novamente em Salvador, optou-se por, pelo menos, divulgar e possibilitar o acesso ao conjunto de artigos apresentados não só no 2º Seminário, mas também do 1º, de forma digital.

2º SEMINÁRIO DOCOMOMO_BRASIL REALIZAÇÃO

O 2º Seminário contou com aproximadamente 150 participantes e foi realizado entre os dias 10 a 12 de setembro de 1997 na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA) e teve por objetivo viabilizar o “debate sobre a questão da

7



preservação, da documentação e da avaliação crítica da arquitetura e do urbanismo modernos no país, além de reunir os membros brasileiros do DOCOMOMO e de divulgar e ampliar a sua rede de intercâmbio”(GOMES, 1998).

Nessa segunda edição, a temática geral não teve um tema específico, porém, contemplo os seguintes três eixos:

I. Arquitetura, espaço público e projeto social;

II. Arte e técnica: possibilidades de novas formulações no campo da arquitetura e do urbanismo e;

III. Intervenções contemporâneas na arquitetura e no urbanismo modernos: conceitos, políticas e limites operacionais da preservação.

A discussão desses eixos articulou-se com os temas dos três conferencistas convidados: “Arquitetura e política no pós-guerra”, da arquiteta Beatriz Colomina; “Globalização e cultura histórica: três modelos latino-americanos”, do filosofo Eduardo Subirats e; “Preservando a Arquitetura Moderna”, do arquiteto Hubert-Jan Henket, então presidente do Docomomo Internacional.



A Comissão Organizadora era formada por:

Anete Araújo;

Angela West Pedrão;

Anna Beatriz Ayroza Galvão
(*Coordenadora do Seminário*);

Carolina Fialho da Silva;

Luíz Antonio Fernandes Cardoso;

Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes;

Naia Alban Suarez;

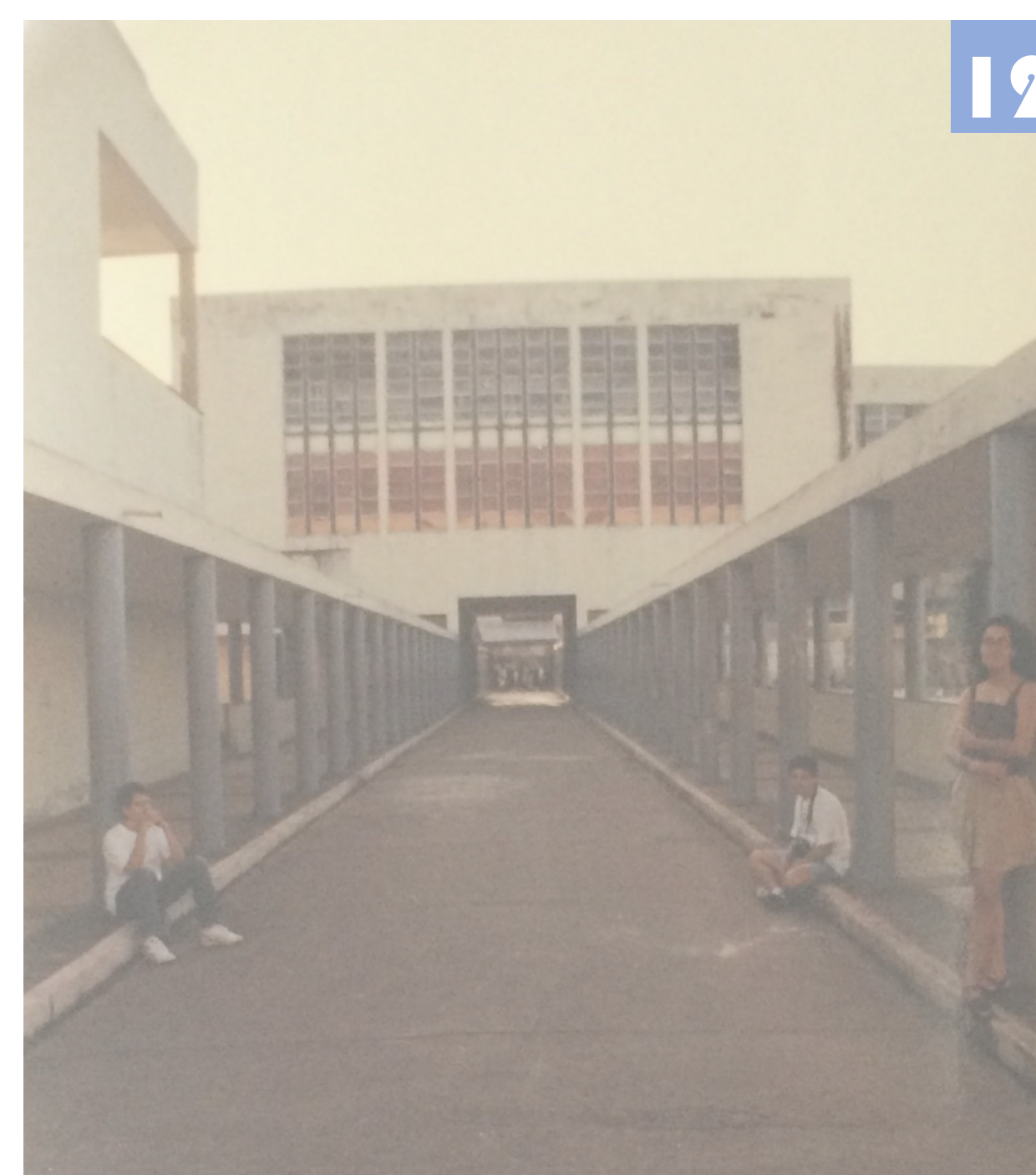
Nino Padilha
(*Secretário do Seminário*);

Odete Dourado;

Olívia Fernandes de Oliveira;

Vania Hemb M. Andrade.

O formato do evento levou em consideração não só as Conferências principais e as Mesas Temáticas; mas, também, uma mesa redonda formada por “grupos e redes de pesquisa na área da história da arquitetura e do urbanismo modernos” (GOMES, 1998): uma mesa para discussão de painéis; três “Conferências-depoimento”, realizadas pela engenheira carioca Carmen Portinho, pelo arquiteto, engenheiro e economista Antonio Baltar e, pelo arquiteto Walter Gordilho e; ainda, a palestra “Roberto Cerqueira Cesar”, ministrada pelo arquiteto Paulo Bruna. Além disso, destacou-se a exposição de desenhos de Oscar Niemeyer.



2º SEMINÁRIO DOCOMOMO_BRASIL MEMÓRIA

Esta publicação tem por objetivo resgatar para a contemporaneidade memórias da produção científica de pesquisadores que hoje são referências bibliográficas tanto da abordagem historiográfica quanto crítica dos campos da arquitetura e do urbanismo.

Fazem parte deste resgate, sumidades em suas respectivas áreas, tais como Hugo Segawa, referência na produção científica da história da arquitetura moderna brasileira; Nabil Bonduki, clássico autor sobre o tema da habitação popular no Brasil; Fernando Diniz e Guilah

Naslavsky, que ocupam lugar proeminente na produção sobre arquitetura moderna nordestina; o casal Kohlsdorf, autores que se dedicaram ao estudo da morfologia urbana; dentre outros.

Ao todo, foram resgatados e reapresentados 26 artigos que versam desde temas mais amplos, como o planejamento urbano, a abordagens mais pontuais, como a difusão do estudo da produção profissional de mestres do Movimento Moderno. Alguns destes escritos já foram publicizados em outras publicações, como no livro *[Re] Discutindo o Modernismo* ou em outros meios de revistas especializadas.

10





No projeto gráfico, a linguagem estética peculiar aos Seminários Docomomo, sempre concebida sob os princípios da leveza visual, das tramas ordenadoras e do design minimalista, foi respeitada e orientou todo o projeto. A capa, elemento que deu origem a toda a reapresentação dos artigos, foi elaborada seguindo a composição característica dos cartazes da Bauhaus, em homenagem a esta escola que neste ano, de 2019, completou 100 anos de legado.

Ver, ler e entender os artigos apresentados no 2º Seminário Docomomo_Brasil nos permitem balizar as primeiras inquietações dos pesquisadores interessados no Movimento Moderno e nos colocam como desafio novos desdobramentos e avanços a serem alcançados.

- 01** Sentada à direita, Olivia de Oliveira;
- 02** Ao microfone, Anna Beatriz Ayrosa Galvão;
- 03** Abertura do evento;
- 04** Sentado ao fundo, Paulo Ormino de Azevedo;
- 05** Antônio Heliodorio Lima Sampaio;
- 06** Sentado à esquerda, Hugo Segawa; ao microfone, eng^a. Carmen Portinho, em sua Palestra-Depoimento;
- 07** Paulo Ormino de Azevedo;
- 08** Ao microfone, Marcia Sant'Anna;
- 09** Hubert-Jan Henket, presidente do Docomomo-Internacional à época;
- 10** Sentado à direita, em primeiro plano, Nivaldo Vieira de Andrade Júnior;
- 11** Sentado à esquerda, Marco A. A. de Filgueiras Gomes;
- 12** Instituto Central de Educação Isaias Alves;
- 13** Eng^a. Camen Portinho;
- 14** Eng^a. Camen Portinho;
- 15** Em pé, Anna Beatriz Ayrosa Galvão;
- 16** Lançamento do livro "(Re) Discutindo o Moderno";
- 17** Alejandra Hernández Muñoz;
- 18** Plenária 2º Seminário Docomomo_Brasil;
- 19** Abertura Exposição de Oscar Niemeyer;
- 20** Anna Beatriz Ayrosa Galvão, Griselda Pinheiro Kluppel...;
- 21** À direita, no plano de fundo, Odete Dourado;
- 22** José Nobre Neto, Alejandra Hernández Muñoz, Marcio Campos...;
- 23** Tour pós-seminário "Arquitetura Moderna em Salvador".
- 24** Todas as fotos foram tem como fonte o arquivo do Docomomo_Ba.Se



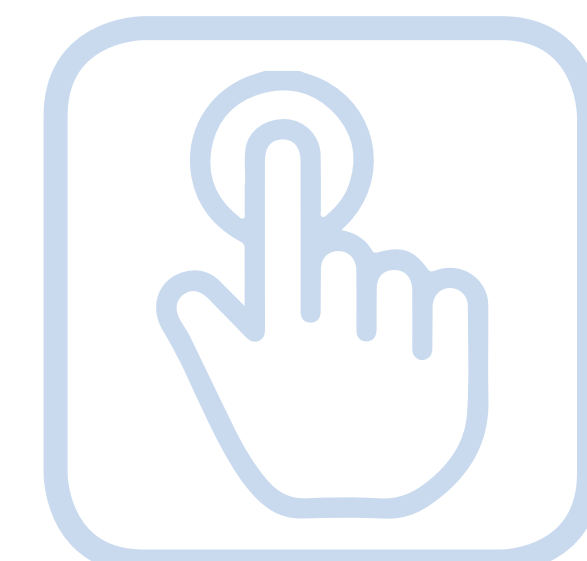
CAIO ANDERSON DA SILVA DE ALMEIDA

GRADUADO EM ARQUITETURA E URBANISMO PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA). MESTRANDO EM ARQUITETURA E URBANISMO PELA MESMA UNIVERSIDADE. E-MAIL: CAIO.ANDERSON15@HOTMAIL.COM

GABRIELA SALES OTREMBIA

GRADUADA EM ARQUITETURA E URBANISMO PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA). MESTRANDA EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE MONUMENTOS E NÚCLEOS HISTÓRICOS PELA MESMA UNIVERSIDADE. E-MAIL: GABRIELA.SOTREMBIA@GMAIL.COM

O PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO DOS ANAIS: MÉTODO, TÉCNICA E DIFICULDADES



20

19

Nossa experiência como bolsistas da pesquisa de iniciação científica “Inventário da Arquitetura Moderna” aconteceu entre os anos de 2015 e 2016, e dividiu-se em três etapas, com trabalhos que visavam principalmente a divulgação das importantes informações a respeito do patrimônio moderno soteropolitano pertencentes ao núcleo Docomomo_BA, coletadas desde 1992, quando as produções acadêmicas dos discentes e docentes da Universidade Federal da Bahia passaram a ser reunidas neste amplo e rico acervo físico.

A primeira etapa, desenvolvida sob coordenação da professora Ana Carolina Bierrenbach, correspondeu a duas atividades principais: primeiramente, demos continuidade a um processo já iniciado de sistematização e organização do acervo de documentos relacionados às edificações modernas da cidade de Salvador, tendo em vista a disponibilização desse conteúdo como fonte de pesquisa para estudantes, pesquisadores e arquitetos; posteriormente, foram desenvolvidas fichas detalhadas de importantes edifícios modernos da capital baiana – tais fichas seguem o modelo disponibilizado pelo Docomomo Internacional, e estão atualmente divulgadas no site do Docomomo-Bahia

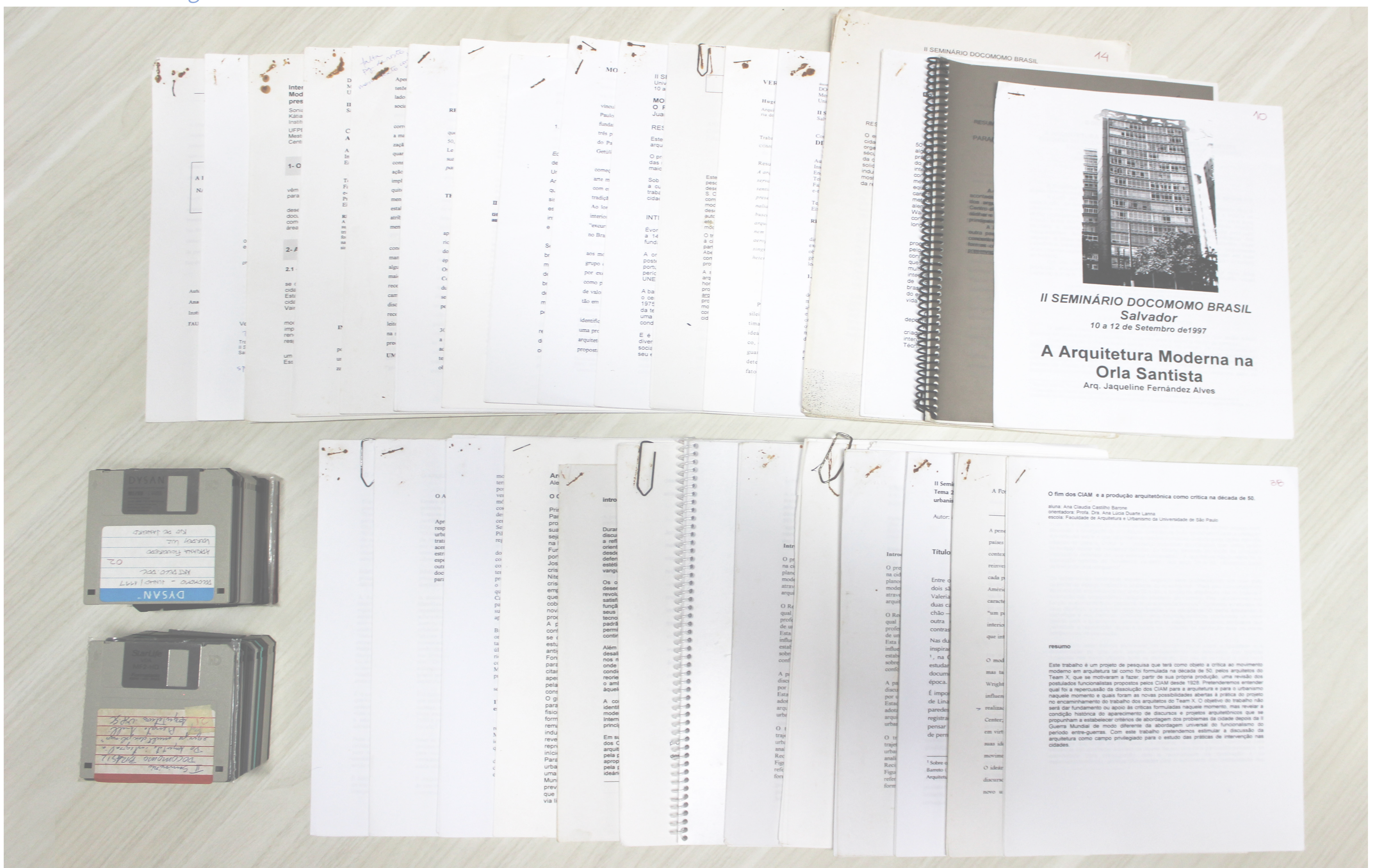
para consulta pública, integrando o Guia I da Arquitetura Moderna em Salvador¹.

A segunda etapa da pesquisa, com o grupo agora sob coordenação da professora Anna Beatriz Galvão, correspondeu à atividade que, então, resultou nesta publicação: a digitalização de parcela considerável dos artigos apresentados nos 1º e 2º Seminários Docomomo-BR, que aconteceram em Salvador em 1995 e 1997, respectivamente, e cujos trabalhos, diferentemente dos seminários que o sucederam, não haviam ainda sido divulgados, física ou digitalmente, a não ser pelo livro organizado por Luiz Antonio Fernandes Cardoso e Olívia Fernandes de Oliveira, *(Re)discutindo o Modernismo – Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil*, que, tendo sido

publicado em 1997, constitui-se de uma seleção dos trabalhos apresentados no 1º Seminário.

Há uma carência, portanto, da representação da importância de Salvador e da Universidade Federal da Bahia na implantação do núcleo Docomomo no Brasil. Essa organização tem papel fundamental no levantamento e documentação do patrimônio moderno nos países que o sediam, e os primeiros seminários representam um importante espaço de manifestação do interesse de pesquisadores e estudiosos de diversas partes do país no estudo do movimento moderno naquele momento. Sendo assim, é importante e fundamental que os arquivos referentes a estes seminários estejam, assim como os dos eventos a eles posteriores, devidamente divulgados para que

figura 01: variedade na formatação dos diversos artigos do 2º seminário.



estudantes, pesquisadores e demais interessados tenham acesso à discussão que ocorria em meados da década de 1990 a respeito da arquitetura e urbanismo modernos.

ORGANIZAÇÃO DO MATERIAL

A tarefa de digitalização do acervo físico dos anais do 1º e 2º seminários iniciou-se pelo reconhecimento do material existente: identificação das pastas referentes a cada um dos seminários e análise geral do material com o qual iríamos trabalhar.

De ambos os seminários, havia um documento que correspondia à programação das apresentações realizadas. Foi possível, portanto, listar todos os artigos que

deveriam estar presentes nas pastas e verificar se havia arquivos faltantes.

As relações dos trabalhos apresentados estavam organizadas de acordo com os temas ou mesas temáticas que compuseram cada um dos seminários. No caso do 1º seminário, Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil, as seções foram: Conferências (04); Mesa Temática I (06 artigos); Mesa Temática II-A (05 artigos); Sessões Paralelas (05 artigos); Mesa Temática III-A (06 artigos); Comunicações (04 artigos); Mesa Temática II-B (06 artigos); e Mesa Temática III-B (06 artigos). Já o 2º Seminário estava organizado em mesas temáticas, grupos de pesquisa, painéis e conferências: Mesa Temática III-A (04 artigos); Mesa Temática II-A (04 artigos);

figura 02: artigos do 2º seminário distribuídos em formato impresso e em disquetes.



Mesa Temática I-B (04 artigos); Grupos de Pesquisa (04 artigos); Mesa Temática I-A (03 artigos); Mesa Temática II-B (03 artigos); Painéis (06); Mesa Temática III-B (05 artigos); Mesa Temática I-C (04 artigos); Conferências (03). Deveria haver, portanto, 42 arquivos do 1º Seminário e 40 do 2º.

Usamos as informações contidas na programação para montar uma tabela no Microsoft Excel e organizar o processo de digitalização. Havia textos impressos em formatações diversas e disquetes, sendo a maioria deles a versão digital dos artigos impressos - no caso dos artigos que estavam salvos apenas em disquete, não foi possível fazer a recuperação. Nesse processo de organização, identificamos a ausência de 07 artigos do 1º Seminário e 13 artigos do 2º.

figura 03: pastas contendo todos os documentos referentes ao 2º seminário.



Dividimos, então, os arquivos existentes, e demos início ao processo de digitalização, no qual cada um de nós ficou responsável por metade dos arquivos.

PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO

O processo de digitalização do material apresentado nos 1º e 2º seminários dispõe de técnicas que buscam viabilizar a transformação dos textos em conteúdo digital, e sua respectiva publicação posteriormente na forma de anais, um processo minucioso que conta com três etapas: 1. a transformação dos textos em imagem por meio de fotocópia em scanners e impressoras, 2. modificação de sua extensão em sites de conversão online - que transformam .jpg em .txt- e 3.

transcrição (digitação em word) nos casos de inviabilidade da técnica anterior.

Inicialmente pensamos em acessar o material digital, disponível no arquivo do Docomomo e armazenados em disquetes. Todavia, a indisponibilidade de um microcomputador com capacidade de leitura e reconhecimento desse tipo de dispositivo surge como um obstáculo que inviabiliza o processo. Num segundo momento foi considerada a possibilidade de transcrição do material por meio da leitura e digitação dos textos no word, técnica que demandaria bastante tempo e seria, portanto, de inviável realização dentro da proposta de trabalho do projeto de pesquisa.

Em virtude disso, o processo de digitalização dos textos passou a considerar a

variável tempo, de forma a torná-lo mais rápido e possibilitar a sua conclusão, por isso aconteceu de duas formas diferentes: a fotocópia digital por meio de scanners e impressoras e a transformação da imagem em texto editável com extensão .txt por meio do reconhecimento de caracteres em sites de conversão online. A técnica adotada foi a que melhor se adequou, visto que, devido à formatação simples, grande parte dos textos passou por um rápido processo de reconhecimento de caracteres online, não apresentando grandes problemas no processo de conversão do material. Quando na hipótese do não reconhecimento, realizamos a transcrição do conteúdo.

Nestes casos em que não foi possível a conversão - dois textos em específico, em virtude da forma como foram

apresentados (recorte e colagem de textos e imagens), - a transcrição buscou preservar todas as características dos textos originais, como espaçamento, tamanho da letra, recuos e outros. Em virtude destes problemas todos os textos foram revisados após o processo de conversão, lhes garantindo fidelidade ao conteúdo original, uma coletânea que reúne 62 textos - 35 do 1º Seminário e 27 do 2º.

Vale ressaltar que o processo apresentou algumas dificuldades, no que tange à junção e organização do material, justamente porque o aplicativo utilizado convertia apenas um arquivo por vez, cabendo a nós bolsistas a tarefa de juntar todas as páginas em um único documento, atestando mais uma vez para a fiel observância à originalidade.

Outra dificuldade diz respeito à localização de todo o material apresentado nos seminários e outros que dispõem sobre a organização do evento (participantes, mesas temáticas, conferências, palestrantes e outros) - alguns artigos, por exemplo, não fazem parte dessa coletânea pois não foram encontrados, restando dúvidas se realmente foram submetidos para a apresentação nos seminário ou se perderam no decorrer dos anos. Esses obstáculos que surgiram no processo de digitalização fizeram com que o mesmo fosse ainda mais lento e minucioso.

Após o processo de digitalização, a proposta de trabalho contemplou também a

leitura de alguns dos textos levantados em ambos os seminários e debates em rodas de leitura, de forma a promover um maior contato e interação dos bolsistas com a literatura apresentada, e difundi-la para os demais integrantes do grupo², buscando o entendimento de algumas mesas temáticas. A iniciativa também surge com o objetivo de proporcionar um momento de descanso e reflexão frente ao trabalho mecânico da etapa de trabalho anterior.

As rodas de leitura aconteciam a cada quinze dias na Sede do Docomomo - hoje Lab20 -, com variados textos de arquiteturas e urbanismos modernos. Na ocasião, duas pessoas eram responsáveis por fazerem uma abordagem oral - em tempo estimado de trinta minutos - da literatura escolhida, trazendo questões

intrínsecas a ela para fomentar o debate em grupo, geralmente apresentando o autor, a temática e as ideias principais.

O grupo de leitura, composto por estudantes e professores da graduação e pós-graduação em arquitetura e urbanismo, bolsistas de iniciação científica e voluntários, que por ventura quisessem se juntar, sob a coordenação da Professora Dra. Anna Beatriz Galvão, mais tarde vem a ser incorporado ao grupo de Pesquisa Lab20 (Laboratório da Arquitetura e do Urbanismo do Século XX), hoje sob a coordenação do Professor Dr. José Carlos Huapaya.

Apesar do pequeno intervalo de tempo em que se realizaram, os encontros para discutir a arquitetura e urbanismo moderno intrínsecos nos anais dos

Seminários I e II de Arquitetura Moderna se concretizaram em momentos de difusão do conhecimento e interação do grupo de leitura/pesquisa. Para além disso, essa iniciativa sintetizou o resgate de um material de grande relevância e que muito diz sobre a história de um determinado momento e sobre os autores que se propuseram a escrevê-la.

**POR
FIM**

O processo de digitalização dos textos e arquivos de ambos os seminários de arquitetura moderna no Brasil, 1º e 2º respectivamente, tendo em vista as dificuldades ao longo da criação e definição das técnicas e métodos - que se adequassem ao tempo disponível para a sua

realização - e dos problemas que eventualmente surgiram ao longo da execução, transformou-se numa atividade lenta, minuciosa e de extremo empenho e dedicação dos envolvidos, num trabalho que preza pelo zelo e originalidade.

O resultado deste processo, aqui apresentado sob a forma de anais, contempla uma coletânea de textos que abordam a visão de diferentes autores que se reuniram em Salvador-BA nos anos de 1990 para discutir sobre arquitetura e urbanismo moderno. O trabalho representa uma tentativa de resgatar essas ideias e trazê-las para a contemporaneidade reafirmando a importância deste ideário para a construção e preservação do patrimônio moderno no Brasil.

O resgate dessa história por meio dos

anais, como já sinalizado neste texto, aponta para a necessidade de difusão do conhecimento produzido na forma de artigos, debates, palestras, conferências e outros, possibilitando um maior contato deste material com as pessoas que eventualmente se interessarem por esta temática. Neste cenário, vale ressaltar a importância da cidade de Salvador-BA e da Universidade Federal da Bahia na realização destes importantes eventos responsáveis por reunir pesquisadores de diferentes partes do país, com um único propósito.

Em linhas gerais, a construção deste material, a que este artigo faz referência, é de extrema importância justamente, por fazer ressurgir teses, ideias e pensamentos de diversos autores que se propuseram a discorrer sobre cidade e arquitetura moderna. O processo para se chegar a esse ideal também se mostrou de

grande relevância pois foi marcado por vários fatores positivos, no que tange à apreensão e disseminação do conhecimento, dado envolvimento com a literatura apresentada, tanto na digitalização quanto nos debates e reflexões nas rodas de leitura. Esperamos que este material atinja seu propósito e contribua grandemente para a construção e difusão do patrimônio moderno.

NOTAS

1 O Guia e todas as fichas mínimas desenvolvidas até então estão disponíveis na página do Núcleo Docomomo Bahia, no seguinte endereço eletrônico: http://www.docomomobahia.org/?page_id=105.

2 Estudantes da graduação (Igor Henckes e Ingrid Pita) e Professores da graduação e pós-graduação (Ceila Cardoso, Luciana Guerra, Ana Beatriz Galvão e José Carlos Huapaya).

CAPÍTULO 01

Hugo Segawa

CAPÍTULO 02

Cêça de Guimaraens

CAPÍTULO 03

Silvia F. Santos Wolff

CAPÍTULO 04

Maria de Fátima Campello

CAPÍTULO 05

Alexandre Penedo

CAPÍTULO 06

Renato Anelli

CAPÍTULO 07

Nabil Bonduk

CAPÍTULO 08

Telma de Barros Correia

CAPÍTULO 09

Alberto Xavier
Hugo Segawa

CAPÍTULO 10

Carlos Alberto Ferreira Martins

CAPÍTULO 11

Ana Claudia Castilho Barone
Ana Lúcia Duarte Lanna

CAPÍTULO 12

José Oswaldo Soares de Oliveira

CAPÍTULO 13

Fernanda Fernandes

CAPÍTULO 14

Miguel Buzzar

CAPÍTULO 15

Fernando Diniz Moreira
Guilah Naslavskv

CAPÍTULO 16

Ana Lima

CAPÍTULO 17

Jaqueline Fernández

CAPÍTULO 18

Gunter Kohlsdorf

CAPÍTULO 19

Maria Elaine Kohlsdorf

CAPÍTULO 20

Frederico de Holanda

CAPÍTULO 21

Juan Antonio Zapatel

CAPÍTULO 22

Sonia Marques
Kátia Vainsencher

HUGO SEGAWA

ARQUITETO, PROFESSOR-DOCTOR DO DEPARTAMENTO DE
ARQUITETURA E URBANISMO DA ESCOLA DE ENGENHARIA DE
SÃO CARLOS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



VERTENTES DA MODERNIDADE NO BRASIL

RESUMO

A arquitetura moderna tem sido objeto de preocupação por parte das instituições de preservação de bens culturais em todo o mundo. O DOCOMOMO vem promovendo gestões no sentido de estabelecer critérios de elaboração de listagens de bens arquitetônicos a se preservar, em meio ao debate acerca da normalização dos procedimentos para essas finalidades e as diferenças emergentes entre as várias regiões do planeta.

Este trabalho busca uma discussão preliminar da questão dos critérios de avaliação de modernidade arquitetônica no âmbito brasileiro a partir de sucintos estudos de caso, com realizações nem sempre julgadas como manifestações modernas: arquiteturas de ensino, hospitalar, aeroportuário, habitacional, do sistema de correios e telégrafis, e concluindo com a singularidade de obras de Lucio Costa e Lina Bo Bardi como firmas de modernidades heterodoxas.

Para o reconhecimento e caracterização de uma modernidade arquitetônica brasileira, não basta tomar como referências as bases conceituais que usualmente legitimam manifestações dessa natureza nos limites de uma historiografia européia: os ideários de uma nova sociedade de massas, a cultura industrial, o progresso técnico, o desenvolvimento de sistemas construtivos, as manifestações artísticas de vanguarda. Se é certo que esses valores fomentaram uma busca de modernidade numa determinada visão de mundo¹, há de se considerar as peculiaridades regionais como fatores de diferenciação. Regional não mais como uma categoria exótica, mas um esforço de reconhecimento da diversidade, a caracterização de singularidades no interior de uma totalidade. Trata-se da prática de especificidades que se articulam e interagem com uma dimensão mais ampla, caracterizando interfaces com as múltiplas manifestações ou interpretações possíveis da modernidade arquitetônica do século 20. Ou mais: que evidenciam outros conceitos de modernidade.

Distintas situações políticas, econômicas, geográficas e sociais constituíram vetores para a elaboração de modernidades que, mesmo espelhando um sentido planetário de modernização no espírito do século

20, configuraram realidades capazes de moldar obras arquitetônicas que se desviaram de eventuais matrizes explicativas européias, às vezes até contrariando indicadores considerados padrões de “aferição” de modernidade. Os debates mais recentes no âmbito do DOCOMOMO, contando com a participação de especialistas de várias regiões do mundo, evidenciaram a exigência de uma maior flexibilidade nos critérios de qualificação dessa modernidade, frente à diversidade de situações. O DOCOMOMO Internacional estabeleceu em 1992 esses critérios de fundo: “eles devem ser historicamente inovadores considerando o contexto social e/ou técnico e/ou estético²”.

Se é consensual nos debates entre os pares do DOCOMOMO, o não estabelecimento de limites cronológicos rígidos, com a hipótese de uma projeção de tempo principiando no final do século 19 até a atualidade, menos convergência se verifica na aplicação daqueles critérios de “inovação.” Questões latentes são as contradições entre as referências de modernidade: obras socialmente engajadas numa perspectiva modernizadora com roupagem formal tradicionalista; edificações esteticamente vanguardistas, mas sem conteúdos sociais, construções tecnicamente

“Regional não mais como uma categoria exótica, mas um esforço de reconhecimento da diversidade, a caracterização de singularidades no interior de uma totalidade”.

inovadoras sem a correspondente forma inovadora; construções tecnicamente primitivas, organizadas segundo raciocínios modernos; ou as combinatórias possíveis, desestruturando a consistência ou coerência dos critérios propostos. O reconhecimento paulatino das diversas experiências no mundo parece conduzir à imploração de qualquer esforço de síntese, de estabelecimentos de critérios comuns, enfim, da organização de um inventário nos moldes preconizados pelo DOCOMOMO.

A **DIVERSIDADE** **BRASILEIRA**

A determinação de uma série de características e a associação a certas referências estabeleceram um arcabouço normativo em nossa historiografia que qualifica o que pertence ou não ao quadro da arquitetura moderna brasileira. Esse repertório de paradigmas firmou uma modernidade arquitetônica corrente, circunscrita às adjacências de uma cultura arquitetônica emanada dos dois grandes centros brasileiros do século 20 — Rio de Janeiro e São Paulo. É a produção dos arquitetos dessas regiões, ou dela derivadas, que constituiriam o cerne reconhecido da modernidade arquitetônica do país.

Se considerarmos a renovação necessária dos estudos da história da arquitetura contemplando a modernidade, o quadro brasileiro não se restringe apenas aos modelos de uma corrente principal e suas variações. Embora ainda não completamente estabelecida como uma nova ordem de entendimento por ausência de um respaldo bibliográfico mais evidente, é preciso convencionar uma outra disposição interpretativa que compreenda realidades distintas, estabelecendo paradigmas alternativos à modernidade arquitetônica brasileira sem descartar o reconhecimento incontestável da linha consagrada de modernidade brasileira (centrada em figuras como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Luiz Nunes, Rino Levi, Oswaldo Bratke, Lina Bo Bardi, etc.).

O alvo maior no estabelecimento e manejo de critérios mais abrangentes é lograr alcançar uma relação razoável entre as possíveis referências que avaliarão a qualidade do objeto em análise, afastando-se de qualquer ortodoxia de julgamento que pode conduzir a uma depauperação do conceito de modernidade arquitetônica.

Numa primeira aproximação em busca de preceitos operacionais, podemos definir quatro pontos de apoios:

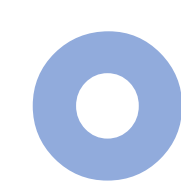
1 Inserção das obras numa *estrutura sistêmica*, isto é, o reconhecimento da manifestação como expressão de um *processo* de modernização econômica e/ou social.

2 Caracterização de programas arquitetônicos ou urbanísticos de relevância por seu alcance transformador ou inovador no país, região, ou local.

3 Indicação de obras por sua importância enquanto manifestações ou tentativas de ruptura da rotina, instauradoras de transformações de caráter modernizante por sua contribuição social, artística ou construtiva.

4 Valorização de conjuntos, em detrimento de obras isoladas, descontextualizadas de processos.

Nessa hipótese de trabalho, poderíamos buscar enquadrar algumas realizações arquitetônicas das décadas de 1930 a 1950 e verificar a permeabilidade dos critérios entre si e as possibilidades de fundamentar um mapeamento da arquitetura moderna sob perspectivas diversas. Nos anos 1930, conceitos como funcionalidade, eficiência e economia na arquitetura — termos próprios de atitudes racionalistas — tiveram firme aplicação em obras públicas. Boa parte delas, realizações de repartições oficiais de engenharia e arquitetura.



ESPAÇO DO ENSINO

A política educacional da revolução de 1930 ensaiou algumas idéias de reformulação do ensino básico, revertendo esse esforço também na elaboração de modelos de edifícios escolares. Ao longo dos 15 anos do governo de Getúlio Vargas registraram-se inúmeras propostas de arquitetura escolar caracterizadas por linhas geometrizes. Todavia, não se tratava somente de uma preocupação estética desprovida de conteúdos.

A nova orientação preconizada pelo educador baiano

Anísio Teixeira como diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal a partir de 1931 redundou na reformulação do programa educacional do Rio de Janeiro com reflexos na arquitetura escolar. Estabelecendo uma família de cinco tipos de escolas, de acordo com um plano pedagógico elaborado por Teixeira, a Divisão de Prédios e Aparelhamentos Escolares do Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal projetou 28 prédios até 1935, com a participação de arquitetos como Enéas Silva, Wladimir Alves de Souza, Paulo Camargo de Almeida e Raul Penna Firme. José Mariano Filho, defensor da adoção do neocolonial na arquitetura escolar, deflagrou raiosa campanha na imprensa contra a proposta dos novos edifícios escolares. Mariano os classificava no “estilo arquitetônico ‘caixa d’água’, com “figurino comunista”, inspirado em “alguns modelos corriqueiros de escolas alemãs ou russas, abstraindo-se de raciocinar que elas terão de lidar com fatores mesológicos que não foram considerados pelos arquitetos europeus que as conceberam muito de acordo com as condições locais de seus países”. As escolas projetadas por Enéas Silva eram construções em estrutura de concreto armado e fechamentos de alvenaria, coberturas em terraço-jardim, circulações e ventilações cuidadosamente analisadas em função do programa

pedagógico e acabamentos padronizados. Segundo o projetista, “o aspecto arquitetônico destas construções é puramente funcional. Não foi sequer objeto de conjecturas quaisquer estilo clássico ou regional. Ritmo plástico obtido mercê do próprio partido arquitetônico adotado em planta, as massas plenas singelamente coloridas em vermelho, alaranjado e verde-claro e os vãos de esquadria recortados de luz e sombra, branco e negro se harmonizam, se completam, dando ao conjunto um aspecto atraente e sugestivo à jovialidade característica do pequeno escolar. [...] Concepção puramente baseada em eficiência e economia, realizam de fato esses prédios em toda sua plenitude, os característicos para os quais foram projetados e construídos.”

A Secretaria da Educação de São Paulo desenvolveu com a Diretoria de Obras Públicas do Estado de São Paulo em 1936 uma padronização de edifícios escolares fundamentados em uma série de tópicos funcionais, programáticos e pedagógicos — orientação do edifício e desenhos de janelas, organização do programa mínimo de dependências, acabamentos — como elementos determinantes para um novo modelo de arquitetura para o ensino básico, projetados pelo engenheiro-arquiteto José Maria da Silva Neves.

Outras tantas experiências em várias partes do Brasil mostram um vetor de mudança no padrão dos edifícios escolares. Em Belém, a administração do interventor Gama Malcher entre 1937 e 1943 executou alguns edifícios escolares de linhas modernizantes, embora prevalecendo antigas regras compositivas de simetria. Em João Pessoa, o interventor Argermiro de Figueiredo promoveu o projeto do complexo do Instituto de Educação, parcialmente construído entre 1936 e 1939 pela Diretoria de Viação e Obras Públicas com risco do arquiteto Clodoaldo Gouveia. Simultaneamente, em Salvador, era construído o Instituto de Educação da Bahia (1937-39) pela empresa norueguesa Christiani & Nielsen: complexo de edifícios ligados por passarelas e entremeados com quadra, piscina e áreas de recreio claramente identificados com a arquitetura racionalista. Decerto o edifício escolar mais importante ligado a essa linguagem no Brasil, em projeto atribuído a Alexander Buddeus. Nesse quadro, a Escola Rural Alberto Torres, projetado pelo Departamento de Arquitetura e Construção de Pernambuco em 1934-35 é uma realização modesta frente ao conjunto de obras desenvolvidas nas outras unidades da federação com equivalente caráter modernizante.

A Revolução de 1930 instaurou um programa de aperfeiçoamento de serviços públicos, entre os quais o serviço de correios e telégrafos nacional, dotando o sistema com edifícios dentro de uma linguagem arquitetônica modernizante e fazendo uso das possibilidades do concreto armado para promover estruturas com grandes vãos livres, adequadas para os salões de atendimento público das agências. A partir de 1932 se estabeleceram padrões de edifícios para correios e telégrafos: diretorias regionais (com projetos específicos nas principais capitais, como São Luís, Natal, Florianópolis, Belo Horizonte, Salvador, Curitiba ou repetidos, como Juiz de Fora, Campo Grande, Botucatu) e agências postal-telegráficas (APT) padronizadas, disseminadas nas cidades de médio porte. O modelo de projeto nº 90, de 1934, foi construído em Barbacena como em Joinville, adaptadas às condições do sítio. No final dos anos 1940 novos padrões são elaborados. Sabe-se que a APT Tipo 4, de 1949, foi construído em Macapá, AP, São João da Boa Vista, SP, e Dumont, MG. Em São João Del Rei, MG, e São José dos Campos, SP, construíram-se edifícios

segundo o modelo APT Tipo 5, de 1950. A elaboração e a qualidade da arquitetura era proporcional à importância da agência. Sedes regionais importantes como Salvador, Belém, Florianópolis ou Belo Horizonte ostentavam edifícios imponentes com formas mais arrojadas; regionais mais modestas ou as APT de cidades médias eram projetos menos inovadores, seguindo regras tradicionais como simetrias convencionais e decorativismo fácil. No período pós-segunda guerra, a arquitetura dos correios e telégrafos assimilou a linguagem da arquitetura carioca, com imponentes agências tais como as de Porto Alegre, Juazeiro ou Uberaba.

A autoria desses projetos ainda depende de uma pesquisa não realizada. Sabe-se que arquitetos do Rio de Janeiro desenvolviam tais projetos nos anos 1930, a partir da definição do programa da agência, planta do local (geralmente esquinas) e fotografias. O conjunto de obras ainda existente e em uso é enorme, demandando um inventário mais acurado.

Os anos 1930/40 foram marcados pela transformação do sistema hospitalar, sobretudo com o incremento de estruturas de atendimento de saúde alternativas às obras de origem religiosa como as seculares santas casas de misericórdia, ou as filantrópicas do tipo beneficências portuguesas — cujas arquiteturas de modo geral ostentavam referências formais tradicionalistas. O Estado se torna um provedor de infra-estrutura de saúde e algumas das manifestações de época registraram um intento modernizador de amparo à população em geral ou pelo sistema previdenciário por categorias profissionais. Neste arcabouço se inserem as obras desenvolvidas pelo Departamento de Arquitetura e Construção, posteriormente Departamento de Arquitetura e Urbanismo do Governo do Estado do Pernambuco, liderado por Luiz Nunes no período 1934/37. Realizações como o Hospital da Polícia Militar, o Leprosário da Mirueira, o Laboratório de Anatomia Patológica são representativas de uma nova arquitetura de reconhecida modernidade em seu contexto. Ao seu lado poder-se-ia enquadrar obras desenvolvidas pela Diretoria de Obras de Porto Alegre,

como o Centro de Saúde Modelo e o Hospital de Pronto Socorro, projetados por Christiano de la Paix Gelbert em 1940. Não derivados da estética corbusieriana (como foram as obras do DAU de Pernambuco), mas seguindo critérios formais ao gosto Art Déco, são obras que denotam a racionalidade do sistema hospitalar da época. Uma obra aparentemente isolada, como o projeto de Angelo Murgel com características formais inovadoras à época, para o Hospital São Lucas de Belo Horizonte, de 1939, insere-se no processo de modernização do sistema de atendimento médico do período.

VÔOS NA MODERNIDADE

Durante o período Vargas processou-se também o estabelecimento de uma política de implantação de terminais aeroviários em várias cidades brasileiras, ao ritmo da difusão do avião como símbolo de modernidade. Nos anos 1930, parcela significativa dos edifícios para passageiros desses terminais se abrigava sob o manto de formas neocoloniais. Por outro lado, outras tantas obras dessa natureza foram desenvolvidas pioneiramente segundo uma linguagem moderna, como o Aeroporto Santos Dumont no Rio de Janeiro,

dos Irmãos Roberto, ou a Estação de Hidroaviões do Rio de Janeiro, de Atilio Correia Lima e equipe. Exatamente contemporânea ao projeto de Correia Lima, a Estação de Hidroaviões de Salvador, projetada por Ricardo Antunes, ostentava formas geométricas de caráter moderno, sem contudo, merecer um reconhecimento de modernidade arquitetônica como o terminal do Rio de Janeiro. Refletindo também uma outra linguagem formal, o Aeroporto de Congonhas, em São Paulo, projetado por Hernani Do Val Penteado na década de 1940, traz uma conotação de modernidade do mais avançado sistema de transporte de seu tempo com uma arquitetura distinta tanto dos paradigmas tradicionais como as referências convencionais da modernidade carioca.

MORAR COLETIVO

A moradia econômica foi uma das grandes bandeiras da arquitetura moderna europeia, símbolo da tarefa transformadora que os arquitetos engajados assumiram como responsabilidade inerente à criação de um novo espaço que se impunha com a sociedade de massas, e a nova cultura urbanística que se consolidava com as teorias funcionalistas que culminaram na Carta de Atenas.

Não se pode transferir esse gênero de inquietação ao contexto brasileiro sem uma adequada filtragem, mas é inegável a assimilação dessas preocupações entre as realizações nesse âmbito no Brasil.

A mais difundida experiência de habitação popular da arquitetura moderna brasileira foi realizada pelo Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal, instituída em 1946. O Departamento nasceu de uma gestão da engenheira Carmen Portinho, inspirada nos estudos de reconstrução das cidades britânicas que conheceu durante visitas técnicas que realizou em 1945 na Inglaterra, de onde trouxe o conceito de “unidades de vizinhança,” aplicado no Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes — conhecido como Pedregulho —, projetado por Affonso Eduardo Reidy a partir de 1947, com 328 unidades para abrigar funcionários públicos do Distrito Federal.

No plano federal, Getúlio Vargas introduziu, com o Estado Novo, um sistema de previdência social baseado em categorias profissionais. Duas delas se empenharam sobremaneira na construção de conjuntos habitacionais de grande porte, assimilando valores da arquitetura moderna: o Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Industriários e o Instituto de Aposentadoria

e Pensão dos Comerciários. Em várias cidades do país, os conjuntos habitacionais patrocinados por essas instituições configuraram bairros importantes na malha urbana.

O grandes conjuntos de moradias desenvolvidos pelos sistemas previdenciários e instituições habitacionais realizados dos anos 1940 em diante revelavam sua filiação aos propósitos do urbanismo racionalista, enquanto uma teoria global para enfrentar os problemas urbanos e hipótese de um modelo completo de organização de cidade. Os projetos urbanos pressupunham um ideal de território no qual se pretendeu a reconquista do controle público sobre a terra, preconizando o fim da exploração intensiva do solo mediante a disciplina dos espaços segundo uma lógica onde a ordenação fundiária se subordinava ao bem-estar coletivo dos habitantes, e não aos interesses dos proprietários. Esses conjuntos promoveram a ordenação de áreas suburbanas, periféricas aos centros tradicionais — enormes terrenos adquiridos a custos mais baixos. A crítica à cidade tradicional, privilegiadora do espaço de produção (trabalho, comércio, circulação) reorientava as diretrizes da cidade moderna, no discurso sintetizado pelas quatro funções urbanas preconizadas pela Carta de Atenas: trabalhar,

circular, habitar e cultivar o corpo e espírito. Os últimos dois tópicos foram ressaltados numa nova ordem urbana: a habitação se tornava a parte mais importante da cidade, inseparável dos espaços de recreação e demais equipamentos como assistência médica, ensino, comércio, transporte, etc. A unidade de vizinhança configurava um padrão mínimo de território racionalmente hierarquizado e auto-suficiente — um grau de autonomia que acentuava o caráter de enclave funcionalista frente à cidade tradicional.

A dualidade espaço público/espaço privado — tão caro ao pensamento urbanístico moderno — encontrou manifestações e dialéticas distintas na resolução dos conjuntos habitacionais brasileiros. Propostas como as de Pedregulho, de Reidy, e o Conjunto Residencial IAPI Várzea do Carmo da equipe de Attilio Correia Lima vislumbravam alta densidade populacional e o total controle do solo como espaço público: blocos de 4 a 12 pavimentos isolados num ambiente de parque, à maneira da *Ville Verte* corbusieriana. O Conjunto Residencial do Realengo, de Carlos Frederico Ferreira, administrava uma solução mista de edifícios coletivos e unidades unifamiliares geminadas. O Conjunto Residencial IAPI Passo D’Areia, de Kruter e Gardolinski, assimilava a figuração das cidades-jardins,

combinando blocos coletivos e unidades geminadas e isoladas, organicamente distribuídos no território, com quintais privados em cada unidade.

Esses conjuntos residenciais forjavam maneiras de convivência entre seus habitantes: do controle da célula habitacional às áreas livres, o projeto dos espaços buscavam ordenar as relações sociais, a vida comunitária, afetando o sentido de privacidade e coletividade de seus moradores. É inegável a vocação educadora desses espaços, o imprimir uma moral inerente à doutrina redentora do urbanismo moderno.

Pedregulho e Passo D’Areia parecem constituir os extremos da experiência brasileira no âmbito dos conjuntos habitacionais do pós-segunda guerra: no Rio de Janeiro, o conjunto impregnado dos preceitos urbanísticos do CIAM, as áreas livres de caráter genérico, a coletivização dos espaços, dos equipamentos (como a lavanderia), o refinamento da geometrização formal à Le Corbusier, à “escola carioca;” em Porto Alegre, a suavidade do padrão urbanístico cidade-jardim, a mistura de códigos simbólicos novos (blocos coletivos) e tradicionais (casas com quintais) com a predominância de formas arquitetônicas vernaculares, estabelecendo entornos familiares, ou de fácil

“A dualidade espaço público/espaço privado — tão caro ao pensamento urbanístico moderno — encontrou manifestações e dialéticas distintas na resolução dos conjuntos habitacionais brasileiros”.

assimilação. Carmen Portinho trouxe a informação britânica das *New Towns*; Gardolinski também parece ter mirado a experiência inglesa — não na escala dos grandes blocos, mas na intimidade dos bairros como em Stevenage ou, mais provavelmente, na “nova tradição” das cidades-jardins. Diferentes modernidades alimentaram tais iniciativas, bem como modernidades distintas resultaram de realizações nascidas de um tronco comum. A experiência dos grandes conjuntos habitacionais brasileiros são demonstrações da amplitude de um tema tão caro à modernidade do século 20: a moradia popular.

Um dos símbolos das grandes transformações do mundo moderno, nem toda fábrica ou engenho constitui um manifesto de arquitetura moderna. O galpão industrial típico e genérico não ostenta necessariamente um grau de elaboração técnica e formal que o inclua automaticamente na categoria das realizações significativas da modernidade arquitetônica. A modernidade relativa à fábrica se realiza sobretudo enquanto signo de produção, seriação, tecnologia, e não somente ou necessariamente no abrigo, na edificação — portanto, uma questão de conteúdo, não de continente. Em arquitetura, o grau de modernidade acaba sendo aferido na relação forma X função — esta importante equação para os pioneiros do desenho moderno.

Por outro lado, os silos portuários inspiraram Le Corbusier em seu discurso de modernidade arquitetônica — as grandes estruturas cilíndricas desprovidas de intenção arquitetural, mas condizentes com uma visão de nacionalidade técnica e uma estética industrial que se descortinavam na paisagem urbana da virada do século 20.

“Entre contrariedades e convergências, a arquitetura industrial no Brasil pode apresentar algumas realizações dignas de nota”.

O cacau na Bahia constituiu um importante capítulo da história econômica brasileira, e o Instituto do Cacau da Bahia foi a organização no centro desse processo. Sua sede em Salvador, espaço administrativo acoplado ao processamento do produto para exportação, realizado na primeira metade dos anos 1930, é um exemplo de arquitetura racionalista no qual técnica construtiva (concreto armado com laje-cogumelo para salão de armazenamento) e desenho de edifício subordinado ao controle da qualidade e transporte do produto (autoclaves para expurgo, ventilação controlada, esteiras subterrâneas automatizadas) convergem para a sua eficiência técnica sem prejuízo de uma busca estética do seu provável arquiteto, Alexander Buddeus.

Com outra amplitude, o conjunto da Companhia Taubaté Industrial (CTI), no município de Taubaté, SP, constituiu um marco da industrialização paulista com forte impacto urbano e evidente caracterização formal na paisagem e enquanto objeto arquitetônico. O complexo industrial, que alcançou expressão maior durante a 2ª Guerra com a expansão de sua planta fabril gerada pela demanda de produtos têxteis com o conflito armado, definiu uma forma de ocupação às margens da cidade de origem colonial, alinhando-se

ao eixo de ligação entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. A rotunda viária (conhecida como “praça da CTI”) emoldurada pelo conjunto de edifícios da companhia e assinalada pela torre administrativa, ordenava um espaço público urbano impregnado do vetor de modernização via industrialização que assolava a cidade.

MODERNIDADE **POSSÍVEL**

Uma das mais intrigantes realizações da arquitetura moderna brasileira é o Park Hotel de Nova Friburgo de 1940, obra consagrada do acervo de projetos de Lucio Costa. Esta singela pousada foi construída sem pretensão de constituir um discurso de modernidade, apesar de sua evidente filiação, com soluções como a planta livre e pilotis. Ao contrário, subvertendo uma máxima do modernismo tecnológico, a obra foi executada com troncos brutos de eucalipto e alvenaria convencional, incluindo partes da área de serviço utilizando manilhas cerâmicas para as paredes. Trata-se de uma obra que caracteriza uma realidade de regiões isoladas ou periféricas: o emprego de materiais locais. O sábio arranjo construtivo e espacial concebido pelo arquiteto, considerando as

restrições materiais não como uma limitação, mas matéria-prima para criação, é uma demonstração de uma faceta da modernidade brasileira. O Park Hotel instaurou a atitude de reconhecer o contexto não como algo limitativo, mas argumento para criação — legitimando esforços posteriores de entendimento do uso de materiais naturais ou sistemas artesanais como recursos concretos da modernidade arquitetônica.

Nessa senda, mas de realização tardia, pode-se incluir a Igreja Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia, MG, executada entre 1976 e 82 com projeto e orientação de Lina Bo Bardi e assistentes. Construída na periferia da cidade, numa área então de pouca ocupação e população humilde, Lina desenvolveu uma arquitetura em que o sentido de modernidade se realiza enquanto gesto de ruptura, da inclusão do elemento humano do entorno como fator participante da construção de um singelo edifício religioso, materialmente pobre, mas formalmente e espiritualmente coerente com a fé no movimento moderno da arquitetura professada pela grande arquiteta, enquanto atitude transformadora da realidade. Talvez, a “modernidade superada” como quer Josep Maria Montaner em seu livro com esse título.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Paulo Ormino de. Crise e modernização, a arquitetura dos anos 30 em Salvador. In: SEGAWA, Hugo (ed.). *Arquiteturas no Brasil/Anos 80*. São Paulo: Projeto, p. 14-18, 1988.

MARTINS, Carlos A. F. Um pioneiro esquecido. *A t./ Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 20, p. 86-90, out./nov. 1988.

MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

OLIVEIRA, Beatriz Santos de. *Modernidade oficial: a arquitetura das escolas públicas do Distrito Federal (1928-1940)*. Dissertação (Mestrado — Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1991.

SEGAWA, Hugo. *Modernidade pragmática: uma arquitetura dos anos 1920/40 fora dos manuais*. Projeto, São Paulo, n. 191, p. 73-84, nov. 1995.

SILVA, Geraldo Gomes da. *Marcos da arquitetura moderna em Pernambuco*. In: SEGAWA, Hugo (ed.). *Arquiteturas no Brasil/Anos 80*. São Paulo: Projeto, p. 19-27, 1988.

SISSON, Rachel. *Escolas públicas do primeiro grau. Inventário, tipologia e história*. Rio de Janeiro 1870/1945. *Arquitetura revista*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 63-78, 1990.

WEIMER, Gunter. *Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado — Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1989.

“Lucio Costa, Lina Bo Bardi: dois baluartes da moderna arquitetura brasileira demonstrando que a arquitetura moderna também pode ser heterodoxa”.

NOTAS

1 Não cabe nesta comunicação uma reflexão mais profunda sobre os vários conceitos correntes de modernidade.

2 Proposal on the Docomomo Register. *Docomomo Conference Proceedings: Second International Conference*. Dessau/Eindhoven: Docomomo International, 1992, p. 250.

3 A título de exemplo: Boris Kirikov e Maria Makogonova (de São Petersburgo), em comunicação para a III Conferência Internacional do Docomomo (Barcelona), anotam a divergência dos três critérios básicos estabelecidos em 1992 pelo Docomomo Internacional e elegem a dimensão estética como a fiel da balança; Janis Krastins (Riga), na mesma conferência, aponta para “a expressão artística da substância utilitária dos edifícios,” evidenciando uma coerência própria e íntegra ao movimento moderno. *Docomomo Conference Proceedings: Third International Conference*. Barcelona/Eindhoven: Docomomo International/Fundació Mies van der Rohe, 1994. P. 65-71.

CÊÇA DE GUIMARAENS

ARQUITETA, PROFESSORA E PESQUISADORA DO PROARQJFAU/UFRJ,
DOUTORANDA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL IPPUR/UFRJ.



PARADOXOS ENTRELAÇADOS: AS TORRES PARA O FUTURO E A TRADIÇÃO NACIONAL

RESUMO

A comunicação apresenta a delimitação de um cenário onde se verifica os acontecimentos arquitetônicos que antecederam e decorreram da participação dos arquitetos do Patrimônio na configuração do espaço contemporâneo do Centro do Rio de Janeiro. Retoma-se uma determinada estória na tentativa de alinhar e avaliar atos e fatos que caracterizaram os períodos onde ocorreram as principais formas de verticalização do espaço “histórico” da cidade.

A integração entre o Estado e o poder econômico no Brasil estabelece a outra pauta do trabalho. As torres de escritórios são produtos da expansão e concentração financeira; expressão e registro de manifestações culturais essas formas constituem “pistas” para o estudo do desenvolvimento da “indústria da preservação”.

INTRODUÇÃO: OS TEMPOS NO TEMPO DO MODERNISMO

Tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, o rompimento com as formas de arquitetônicas representativas da “cultura” do século XIX ocorre no conflito estabelecido contra o Neoclassicismo oficial e o excessivo Ecletismo. Os primeiros sinais de ruptura desses padrões - então considerados “estrangeiros” - relacionam-se com o movimento neocolonial. Este foi um estilo que impunha uma estética de raízes ibéricas importada da Califórnia, o que expressava, segundo Ramon Gutierrez¹, o primeiro sinal de que os modelos que inspiravam o nosso continente se deslocavam da Europa para os Estados Unidos.

O início do século é o tempo de uma seqüência/convivência de modismos que percorre desde a condição de pós-modernismo inaugural do neocolonialismo estilístico até o art-déco constituinte da voga que anunciou o proto-modernismo o qual, por sua vez, antecedeu as tendências homogeneizadoras do modernismo racionalista.

Ricardo Severo, português tradicionalista que chegou no Brasil em 1908, realizou conferência para os arquitetos em São Paulo em julho de 1914 quando apresentou a tese do “renascimento brasileiro”. Carlos Lemos em “O estilo que nunca existiu”² afirma que Severo traduziu as principais posições nacionalistas que substituíram o vocabulário eclético. Relacionando a adoção do neocolonial ao momento de afirmação de uma classe média brasileira, oposta aos grupos de imigrantes ricos em São Paulo, Lemos expõe os fatores que levaram essa classe social paulista a contribuir para a configuração da base para o desenvolvimento do estilo que ressurgia as tradições arquitetônicas lusas. Além disso, diz Lemos, a euforia patriótica do Rio de Janeiro, após a comemoração do centenário da independência, aliada à crise da importação de materiais de construção, conduziu o retorno às soluções construtivas e estilísticas tradicionais.

Em seguida, o Modernismo constituiu o ponto de apoio para a participação dos intelectuais e artistas que compunham a elite e a classe média emergente na década de 1920. Segundo alguns estudiosos do Movimento, as manifestações confundiam o desejo de configurar a nacionalidade com a ânsia de nivelamento

“A história é o que uma época elege digno de nota em outras”.

Burckhardt

às vanguardas européias.

Eventos e exposições de arte pareciam divertir os artistas. Manifestos imprimiam alguma seriedade às irreverências com que chocavam os caipiras travestidos em burguesia e os representantes do governo que faziam parte da aristocracia decadente. Esse foi também o tempo de sucessivas e sincrônicas formas de experimentação e de criação de valores novos.

A transformação das condições de acessibilidade aos meios de transportes e de comunicação, coexistente em escala mundial às revoluções técnicas, introduzia o uso de novos materiais e equipamentos para a construção, entre eles o concreto armado, o aço e aos elevadores. No Modernismo brasileiro, a rapidez inédita com se implantava, em determinadas capitais, a troca de informações e com que se possibilitava o deslocamento físico, consolidava as investidas do capital internacional na América e o simétrico fortalecimento das idéias socialistas e comunistas. Os avanços na educação, verificados especialmente nas áreas das ciências biológicas e da saúde, incluíam as teses da história nova e a renovação do corpo teórico das ciências sociais.

A interação entre política, ciência, especulação imobiliária e cultura, que coincide no Brasil com o desejo de definir a identidade nacional, delineou, entre outras alterações da “cara brasileira”, suas expressões arquitetônicas e urbanísticas mais conhecidas e reconhecidas. Mas, os pavilhões brasileiros na Exposição Internacional do Centenário da Independência, os concursos da Escola de Belas Artes promovidos por José Mariano Filho, o arrasamento do morro do Castelo, o Plano Agache e outras representações das mudanças estruturais no plano político, demonstravam o “fulgor” com que, no continente, os brasileiros disputavam a primazia econômica.

Em torno da ideia da determinação do tempo de construção da identidade nacional, as décadas de 1930, 60 e 80 configuram subdivisões importantes em razão da influência e predominância decisiva dos acontecimentos políticos (ditadura, democracia e resistência à ditadura militar) e sociais (ampliação da classe média, liberdade de costumes, concentração urbana e cultura de massas). A conformação de novos contextos culturais em décadas intermediárias, em especial 1950 e 70, comporta detalhes sutis do “nacional” com uma aparente integração pacífica de cultura e política.

Em São Paulo o arquiteto Gregori Warchavchik anunciava em 1924 as incursões de Le Corbusier. Em 1927, Warchavchik define, com a Casa Mina Klabin, o estilo modernista ideal para uma certa intelectualidade paulistana.

Essa integração concorrente do *welfare state*, “apostou” na reprodução do *american way of life* no espaço doméstico e no espaço de trabalho.

O período 1920-45 se delineia a partir da consideração das expressões arquitetônicas neocoloniais, do arrasamento do morro do Castelo, do Plano Agache, do manifesto de Gregori Warchavchik, da Semana de Arte Moderna e do concurso o prédio do Ministério da Educação. Essa produção oficial do que hoje se rotula de clássicas representações da busca de *identidade nacional*, detém um consenso e uma espécie de homogeneidade de pluralismos. Os brasileiros não sabiam o que o seu país era, não se conheciam. Logo, tudo e todos eram os brasis. Sob a égide de um projeto estético “libertador” intimamente aliado ao projeto político, a palavra de ordem era: não somos a República Velha, eis a nova.

Mas, em dois momentos, o brasil-mélange das heranças européia, africana e indígena e o brasil dos imigrantes se transformam: na Feira Internacional de 1939 e na exposição *Brasil builds* do MOMA em Nova York, no ano de 1943. Finalmente, a arquitetura brasileira

“heróica” como que resplandece nesses eventos³. A fusão das premissas do movimento modernista expressa a identidade nacional produzida em materiais e elementos “brasileiros” (a cerâmica, os pátios interiores, a alvenaria branca, os jardins de espécies exóticas).

Em 1945-65, o pós-guerra contestador predomina. A década de 1950 é inaugurada em 1942 com a célebre conferência de Mário de Andrade. Nessa ocasião Mário faz a “revisão do caminho percorrido” e traça outra via alternativa: a da arte social/engajada para substituir a arte política⁴. Inicia-se publicamente, em outras bases, a institucionalização da função social da atividade intelectual e artística. Nesse instante os arquitetos assumiam mais uma vez o lugar fronteiro aos escritores e artistas plásticos. As campanhas veiculadoras de mensagens de cunho social eram utilizadas em todos os lançamentos imobiliários. A estrutura social parece alterar-se a partir de 1945 e, com ela, transmuda-se o desenho das capitais.

Os arquitetos europeus e americanos continuam chegando para “fazer a América”, mas o surto internacionalizante não interrompe a falácia da integração social no ambiente urbano: o Pedregulho de Reidy e a Brasília de Lucio Costa irrompem os ‘60 na perfeita utopia.

Sobre os morros cariocas e no planalto goiano a posse da terra *brasilis* reproduz, sob o desenho clássico de inspiração corbuseana e autocraticamente segundo alguns críticos, a simetria da *beaux-arts*, a velocidade das *free-ways* e os princípios racionalistas da Carta de Atenas.

Entretanto, o privilégio de determinar os espaços utópicos para morar, trabalhar, circular e recrear desmorona junto com o projeto político e em pouco tempo afirma-se o fim dos Movimentos de Cultura Popular. A inchação das cidades é resultado de políticas centralizadoras e as soluções para urbanização das favelas substituem o programa da casa de campo nas pranchetas dos arquitetos.

A impossibilidade de construir com o povo, pelo povo e para todo o povo é comprovada no longo período de 1965-90. Os arquitetos são cassados, as escolas são fechadas, a ditadura redescobre a nacionalização dos '30 e os militares retravestem a farsa do brasil-potência, primeiro mundo e coisa-e-tal. A industrialização e a comunicação transformam-se, mais uma vez, em temas para o consumo das massas; oprimidos, os grupos de intelectuais e as universidades deixam de ser caixas de reverberação de ideologias. Entretanto, o projeto nacional

extrapola a academia e o Estado. A resistência adquire um lugar na área cultural renovando o cinema e o teatro para, junto com a música popular, criar os pontos fortes para mensagens políticas de protesto.

Ao mesmo tempo, tortura e erotismo, ao lado das drogas do tipo maconha e LSD, loucura e prazer perpassam os 70 esvaziando e ampliando projetos e contextos culturais, minimizando as questões sociais. Na produção do corpo teórico da arquitetura, o modelo modernista, ainda imposto na condição de panacéia para todos os males, é definitivamente demolido nos 80. Mas, simultaneamente, as excessivas investidas da repressão e da internacionalização dos costumes despertam o sonho latino-americano. Se, porventura esse sonho, às vezes, é radicalmente latino-americanista reforça, no entanto, as exigências da contextualização que prioriza a reflexão acerca da sobrevivência e da exclusão, das tecnologias e das metodologias apropriadas ao ambiente. Em decorrência, a revisão do tema *identidade* oposto à *alteridade*, agrega as formas latinas de afetividade e solidariedade.

A partir desse momento, alteridade e analogia conduzem à revisão dos objetos de estudo para estabelecimento da identidade nacional. A variedade de elementos

e de aspectos é reconhecida. Amplia-se a quantidade e diversidade dos fatores determinantes do *nacional*. O tempo alarga-se. As *identidades* afirmam-se. Planejar e construir ambientes são tarefas para os restauradores de paisagens culturais. O espaço deixa de ser físico ou simples vazio a preencher. O espaço é a história, inclusive a que é produzida no *aqui e agora*.



CONSTRUÇÃO DA IMAGEM CONTEMPORÂNEA DA CIDADE

O retorno à constituição ou mesmo à reconstituição de um cenário conduz a diversos temas e o tema da construção da *imagem* da cidade na condição de *discurso*, apresenta algumas conexões onde se destacam a palavra e a linguagem. Esses 'recursos' de expressão/comunicação constituem os veículos de que o homem se utiliza para representar, isto é, para construir as imagens daquilo que ele deseja conhecer.

A imagem exterior, configurada pelo *skyline* do centro da cidade do Rio de Janeiro é, também, resultante da ação dos arquitetos modernistas componentes do grupo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Deste ponto de vista, o estudo dessa

arquitetura - contemporânea - adquire a função de *esboço teórico e escopo básico* do movimento de ampliar (*abranger*) e reduzir (*recortar*) as visões e os significados da forma e da função arquitetônicas.

Na perspectiva da arquitetura, a cidade é o lugar da representação da natureza da sociedade. No tempo de uma nova natureza que é simultaneamente pré-industrial para uns, industrial para alguns e pós-industrial para outros, totalidade e fragmentação constituem a identidade essencial da imagem e do discurso que a sociedade procura integrar. Inúmeras e diversas vozes, falas e ecos "dizem" de uma identidade indecisa, revelando assim a dificuldade de simplificar e libertar das imagens os seus códigos, materiais e métodos históricos. Então, a legitimidade de todos os discursos transforma o apocalipse? É a morte da arte? da história? É a destruição da aura? E, se arte e ciência desgarraram-se desde o Renascimento, onde ver a cena da fala? Onde encontrar o lugar da voz? Onde apreender o eco do som?

No Barroco as paredes "fizeram" os discursos: os interiores dos palácios cascatearam as curvas e enovelaram as retóricas do naturalismo pleno de oratória e de academicismo. Mais tarde, no século iluminado, na paisagem de pedra e cal, o cenário se faz naturalmente

natural e persuasivo: é na cidade burguesa que se expressam a contradição da liberdade e a maldição da coletividade que devolvem o homem à tortura da razão. O homem Ser social, (ir)rompe (com) a natureza e desvela a capacidade de modificar a realidade objetiva. A natureza desnudada/descuidada transmuda-se à maneira como o homem pensa que ela é ou da forma que a deseja. No estrito sentido político do termo, racional ou apaixonadamente, entra em cena o fator ideológico da imagem.

No momento em que a imagem associa-se ao discurso em uma dimensão social gera as utopias que podem ser de vanguarda ou retaguarda, dependendo de quem as cria. Portanto, da mesma forma que o discurso, a imagem não se libera do caráter ideológico. Dramaticamente, nos séculos XVIII e XIX, nas democracias da América - o lugar novo onde se tentou destruir os modelos do absolutismo e do despotismo europeus - os inventores/construtores de imagens procuraram equilibrar a mobilidade de valores e a estabilidade dos princípios, o ímpeto individual e a dimensão social.

As cidades americanas de Nova York e Washington podem ser exemplares das materializações da imagem na condição de discurso ideológico⁵. Apesar de terem se

desenvolvido urbanisticamente de forma antagônica, essas cidades conseguem atribuir o máximo de articulação aos elementos secundários que as configuram (as malhas regulares das artérias principais de escoamento, por um lado), mantendo rígidas, no entanto, as leis que as governam do ponto de vista do conjunto (as referências nostálgicas aos valores europeus, por outro lado). Esses pontos que estruturam as suas imagens fazem, ao mesmo tempo, a destruição concreta das referências por meio da exacerbação dos símbolos que refletem a corrida ao desenvolvimento industrial e econômico imperialista.

Além da dimensão utilitária, os meios técnicos de produção da arquitetura e toda a sorte de instrumentos que lhe dá concretude poderiam expressar outros aspectos, como o da crise do artesanato provocada pela tecnologia industrial. Esse aspecto ressalta infinitamente as contradições da utilização das imagens ao possibilitar a eliminação do caráter ideológico, apesar de comprovar a existência, a interdependência e a mobilidade de seus inúmeros significados.

Entretanto, os múltiplos significados das imagens permanecem constante ameaça ao seu uso pelo poder político. A imagem, na condição de discurso, revela uma

visão de mundo passível de ser utilizada pelo Estado, embora impossível de por ele ser criada.

Assim, os significados da cidade são insuficientes à explicação do sentido da imagem. Em alguns casos sendo seu próprio sentido (no caso de Brasília, por exemplo) infinitamente prosseguiríamos conjugando suas realidades contraditórias e criando suas verdades. Porém, se a imagem é discurso, é persuasão e não revelação, é repetição e não recriação, é representação e não apreensão.

Limitada, a cidade é a imagem de outros que se impõe a todos para nenhum.

As TORRES DE ELEVADORES E AS MOLDURAS DO PATRIMÔNIO

A partir de 1937, a “construção” das clássicas e imponentes paisagens⁶ emolduradas por picos e espigões, planícies e pântanos - compostas de igrejas de padrão setecentista e colonial, cercadas por casario com quintais implantados em vertentes ou platôs, engenhos e seus canaviais, fazendas e suas plantações e muitos outros tipos de “lugares” constituídos de tijolos, pedras, matas e águas - passa a resultar do trabalho do recém-criado e então denominado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, codinome PHAN ou Academia SPHAN⁷.

A origem republicana das atribuições de definir, preservar e promover as expressões da cultura nacional é a criação do Museu Histórico Nacional por Gustavo Barroso em 1922, onde se iniciaram os cursos de Conservadores de Museus e onde se institucionalizou a Delegacia dos Monumentos Nacionais. No ano de 1933, a primeira entidade republicana de proteção ambiental - idealizada e dirigida por Barroso - e a Câmara dos Deputados nomearam a cidade de Ouro Preto “Monumento Nacional”.

A atividade de proteção do ambiente construído foi, desde o início, efetuada por políticos e intelectuais que se envolveram com a eleição de Ouro Preto ao status de monumento nacional. Ao reproduzir-se, o espírito do Patrimônio buscou, durante duas ou três décadas subsequentes, as semelhanças e assimetrias da paradigmática cidade mineira nas áreas urbanas centrais do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão, Sergipe e Alagoas. Atualmente, a institucionalização de núcleos e conjuntos urbanos históricos contribui para o desenvolvimento turístico de cidades nas regiões Norte, Centro e Sul do país.

A produção teórica e prática dos técnicos do IPHAN encontra-se depositada no Arquivo Central e em suas representações regionais que estão situadas na maioria das capitais e em algumas cidades do país. Além disso, as publicações do IPHAN, entre elas as edições da *Revista do Patrimônio* e do Boletim SPHAN-próMEMÓRIA, constituem especiais instrumentos de registro para as pesquisas acerca do tratamento das paisagens agenciadas pela “indústria humana”.

Conhecer esses documentos elaborados por dezenas de autodidatas que se fizeram especialistas - arquitetos, historiadores, arqueólogos, geógrafos,

museólogos e intelectuais generalistas que conheceram todo o território nacional -, é reconhecer que, sob o formato de atos administrativos e jurídicos, pareceres e relatos textuais e iconográficos, encontra-se matéria básica a todos que se interessam pela complexidade da evolução de uma certa arquitetura da paisagem urbana brasileira.

O enquadramento do processo de abranger a totalidade, sem perder de vista o foco principal ressalta a atividade do grupo de arquitetos do IPHAN na aprovação das licenças para construção de edifícios altos, considerando-a um modo de produção de certa idéia de “cidade”. Admitimos, portanto, que o adensamento das superfícies construídas está incluso na aplicação das normas de construção/proteção dos espaços físicos simbólicos e sociais.

Os processos para licenciamento de construções novas em áreas tombadas, existentes no Arquivo Central do IPHAN, são fontes expressivas das estratégias de verticalização do Centro do Rio. O estudo de alguns desses processos revela a construção do poder político e intelectual desse grupo, as trajetórias técnico-jurídico-burocráticas dos projetos de edifícios altos e as contribuições para a conformação dos espaços necessários ao setor de comércio e serviços no Centro Histórico.

SOBRE OS EDIFÍCIOS ALTOS E AS ESTRATÉGIAS DO GRUPO DO IPHAN (donde se excluem as torres sineiras)

Para a configuração da malha de relações existentes entre arquitetura e urbanismo contemporâneos e proteção do patrimônio histórico no estudo das torres de edifícios de escritório, em especial daquelas construídas sob as condições e critérios elaborados pelos arquitetos do Patrimônio⁸, considera-se que estes edifícios são uma das formas de participação dos arquitetos do IPHAN na construção do Centro do Rio de Janeiro no período de 1960-90.

Em alguns casos, na cidade do Rio de Janeiro, os edifícios de escritórios classificados na condição de “edifícios altos” ou “torres”, aprovados pelo grupo do IPHAN, contém as marcas de rupturas das escalas e dos tecidos urbanos tradicionais. Nesses casos admite-se que a verticalização e densificação das áreas centrais constituem simultaneamente, tanto do ponto de vista da arquitetura, quanto do urbanismo e do planejamento urbano, a expressão e o instrumento formais de modernização da atividade econômica. Evidencia-se, ainda, a verificação da inserção da construção

civil e sua condição de atividade econômica, na atividade de proteção do patrimônio cultural.

A desconstrução/decomposição teórica do tema da preservação da arquitetura contemporânea conduz o percurso do estudo desde as alterações conceituais do termo “arquitetura”, incluindo a transformação das superfícies e das formas arquitetônicas até à reflexão sobre a retórica da “perda” e da “recuperação” da ambiência dos centros históricos. A análise da estetização da vida cotidiana efetuada pelos modernistas, da construção da “necessidade” do arranha-céu e do conflito da rejeição do passado recente permite comparar coerências, contradições e reduções nas bases teóricas e práticas do “Grupo do IPHAN”.

As duas grandes áreas de atuação do IPHAN dizem respeito aos objetos patrimoniais e museológicos, denominados bens culturais, que configuram o trabalho de quase sessenta representações de nível local, municipal e regional localizadas em todo o país. Os museus e as coordenações regionais são as estruturas administrativas que tratam dos bens móveis, imóveis e integrados, onde se incluem os documentos de natureza variada e as referências e

manifestações culturais, artísticas e históricas que contêm e expressam a nacionalidade ou a brasilidade.

Entretanto, o tombamento e a proteção dos bens imóveis tombados são as formas de atuação mais conhecidas e também mais reconhecidas do IPHAN. Os prédios e núcleos, centros e sítios históricos e arqueológicos constituem mais de dezena e meia de milhares de bens culturais protegidos por lei federal porque encontram-se inscritos nos quatro Livros do Tombo do IPHAN.

A partir dessa perspectiva tornou-se necessário colocar lado a lado breves resumos da história do desenvolvimento da tipologia e a história do Serviço do Patrimônio Tratando de uma abordagem inicial, procuramos certa literatura da crítica da arquitetura e do campo jurídico e buscamos enfoques gerais que aproximem o objeto, enquadrando-o sob os pontos de vista de um amplo campo teórico. A liberdade com que expomos as nossas idéias a respeito desses agentes conformadores do espaço da cidade, utilizando certos referenciais teóricos paralelamente às observações empíricas e às previsões de resultados concretos, serve aos propósitos definidos na Introdução deste trabalho.

Assim, retoma-se a história para reescrever a memória.

SOBRE A HISTÓRIA DO EDIFÍCIO ALTO

Manfredo Tafuri, no ensaio “Dialética do absurdo”, aborda o confronto/conflito do papel social da arquitetura e dos arquitetos face às ideologias do capitalismo em momentos de euforia e crise ao longo do século XX. Historiador e crítico da arquitetura, Tafuri desenvolve, com forte acento desmistificador, o tema das utopias arquitetônicas que refletiram na configuração do espaço urbano as relações com o capital. Ao analisar a transformação dos centros urbanos em locais de coleta de poupança e investimentos - concentradores da força de trabalho e das decisões da vida política e econômica - afirma que se especula sobre o valor da terra e, sobretudo, se utiliza dos meios de comunicação de massa para criar uma população estandardizada. Por meio do consumo da cidade, transformada em mercadoria, o capital emoldura suas dinâmicas faces, conclui.

Para Manfredo Tafuri⁹, a leitura mitológica da Escola de Chicago¹⁰ conferiu a esta cidade um destaque equivocado na história do desenvolvimento

da tipologia das “catedrais do trabalho” ou arranha-céu, destinado às atividades do setor terciário. O papel de Nova York é crucial quando o tema envolve essa “tipologia de exceção”. Ao citar alguns autores que foram especialistas na matéria, no início do século, Tafuri afirma que os primeiros “edifícios de elevadores” foram construídos em Manhattan em 1868-70 e, eram vistos, já naquela época, na condição de “verdadeiras bombas de efeito múltiplo”.

Esses edifícios, observa, desorganizaram inteiramente o mercado imobiliário e foram concebidos para “adicionar solo ao solo edificável já existente”. Inspirados no tipo de templo mesopotâmico denominado *zigurat*¹¹ tinham como objetivo o atendimento às demandas decorrentes do crescimento explosivo das cidades entre elas, a alta da especulação imobiliária, típica de uma concepção capitalista de cidade. Desenvolvidos em uma fase de quase completa ausência de legislação que limitasse a altura das construções, os primeiros arranha-céus nova-iorquinos atendiam às ânsias do espírito pioneiro americano, às ilusões de prestígio e à quebra de recordes.

O processo de afirmação e ascensão do edifício em altura permanece até à década atual e, entre os mais

formidáveis, encontram-se a *Torre sem fim* do arquiteto francês Jean Nouvel para La Défense e a *Grollo Tower* do arquiteto Harry Seidler; com 500 metros de altura localiza-se em Melbourne, Austrália. Em São Paulo, Brasil, segundo o arquiteto Edson Musa¹², presidente do Conselho sobre Edifícios Altos e Habitat Urbano, especialista em projetos de arquitetura para essa tipologia, a demanda para edifícios de escritórios é de 100 mil m² por ano, prevendo-se então a construção de 1 milhão de metros quadrados até 2005.

A análise de Tafuri aborda as diferenças com que a Europa e os Estados Unidos deram sentido à maior inovação tipológica do início deste século considerando-a produto típico do capitalismo industrial moderno e fator determinante da crise da cidade contemporânea. Dessa forma, “a morfologia do arranha-céu encarna as leis da economia concorrencial e, conseqüentemente, do sistema de corporações, tornando-se instrumento - e não mais expressão - de uma política econômica, definindo assim seu próprio valor em função dessa política”.

Dentre os aspectos que analisa Tafuri ressalta o jogo de forças e desejos aparentemente opostos

estabelecido no projeto de Max Berg¹³ para o centro histórico de Breslau, Alemanha em 1920. O projeto de Berg, além de pressupor o controle total do solo pela comunidade, agrupava arranha-céus em volta do centro histórico com o objetivo de concentrar, por meio de densidades altas, as funções de serviços e comércio. Essa proposta permitia que no antigo centro, restaurado e preservado, se destinasse as antigas construções ao uso exclusivamente residencial. A solução radical de Berg contém a visão utópica onde as torres - controladas e anunciadas como “exceção salvadora” - são intervenções que visavam salvar e não alterar o ambiente e a comunidade existentes.

SOBRE A ESTÓRIA DO IPHAN

Do ensaio de Tafuri destacamos alguns aspectos que se referem às maneiras de construir contemporâneas as quais, mescladas às intenções de manter formas tradicionais, permitem o estabelecimento de relações com as ações dos arquitetos do Patrimônio. A existência de estratos residuais da arquitetura colonial na maioria das capitais brasileiras e particularmente na cidade do Rio de Janeiro que,

curiosamente não consta em nenhum momento das listas centros históricos do IPHAN¹⁴, conduz à suposição que, de certa forma, estendeu-se ao caso brasileiro a intenção alemã de 1920.

Nessa década os intelectuais modernistas e outros tidos conservadores percorriam Ouro Preto e algumas cidades mineiras e nordestinas “descobrendo” os futuros centros históricos nacionais. As relações entre esses intelectuais e os intelectuais europeus eram intensas conforme estudos publicados sobre o Modernismo brasileiro.

O centro do Rio moderno contém a simultaneidade dos próprios tempos formais e sociais. De maneira invariável, é nítida desde os primórdios de cidade-sede do Estado a sua única permanência: “o desejo de construir”. Esta constante transformação física é característica fundamental dos organismos urbanos dinâmicos, não-cristalizados, e é neste *status-quo* de perenes alterações que a cidade realiza e concretiza sua condição contemporânea.

Observa-se, ainda que, apesar de Ouro Preto e Olinda ou mesmo de Salvador e Missões, o Rio de Janeiro é a cidade-símbolo da cultura nacional para a maioria

da população brasileira. Nessa condição, permaneceu o núcleo central do trabalho dos arquitetos do IPHAN até 1990. Presume-se que em função de espetacular adensamento, a cidade teve os principais lugares do seu Centro reconstruídos após 1955, apresentando surto ou *boom* construtivo fenomenal entre 1960-90, com acréscimos verticais que reproduzem superfícies, proporcionalmente relativas, às décadas iniciais do século¹⁵.

Quando a manutenção das formas tradicionais de construir implicou na indestrutibilidade dos edifícios e espaços, gerando conflitos criados por interesses contrários, as soluções para esses impasses empreendidas no IPHAN, ao longo de quase seis décadas, foram muitas diversas no Rio de Janeiro.

Além da clássica expressão de flexibilidade da aplicação da norma de proteção, exposta na restauração do Arco do Teles situado na praça Quinze de Novembro, dentre os inúmeros exemplos de superação dos critérios de ambiência e visibilidade dos edifícios tombados encontra-se o edifício das Faculdades Candido Mendes situado cerca do Paço Imperial e da espúria torre da antiga catedral. Esse “estranho no ninho” foi construído no pátio de um dos

conventos mais antigos do Brasil com finalidade aparentemente democrática (dotar o Centro de Negócios de um espaço universitário do setor privado que possibilitasse a o aprimoramento técnico-profissional dos trabalhadores urbanos).

O edifício da White Martins - sede de empresa multinacional - na rua Mayrink Veiga, construído por cima de um sobrado tombado situado no entorno do morro da Conceição reproduz um exemplar clássico de flexibilização da norma de proteção patrimonial. Outra expressão da heterogeneidade de procedimentos burocráticos e soluções formais é o processo que resultou no ato de indeferimento dos projetos construção da sede do Tribunal Regional do Trabalho, instituição do sistema jurídico governamental. As duas propostas para o Tribunal, de autoria dos arquitetos Paulo Casé e Fernando Burmeister - então técnico da 6a Coordenação Regional - foram recusadas pelo Conselho Consultivo do IPHAN. O terreno situado junto à Casa da Moeda (atualmente Arquivo Nacional) com frentes para a avenida Pres. Vargas e a praça da República, é entorno direto da casa, tombada no Livro Histórico, onde viveu o marechal Deodoro.

Porém, os exemplos mais expressivos da não-obs-
trução do progresso “edificante” da cidade contem-
porânea são a avenida Pres. Vargas (construída em
1945 após a derrubada de inúmeros quarteirões e
edifícios tombados, entre eles a igreja de S. Pedro) e
a avenida Rio Branco (desenhada em 1906 -08) que
atravessou surtos de transformação em décadas su-
cessivas. Essas avenidas constituíram conjuntos ar-
quitetônicos e traçados urbanísticos singulares do
período eclético e do racionalismo dos séculos XIX¹⁶
e XX, por serem, também, expressão e instrumento
da aplicação de capitais internacionais no Brasil.

A NORMA VERSUS O DIREITO DE PROPRIEDADE

A lei de proteção prescreve a função social do patri-
mônio, seja qual for a sua natureza. Portanto, a interfe-
rência no direito de propriedade é um dos mais impor-
tantes aspectos do impedimento de alterar estilística
e construtivamente um edifício e um lugar. O bloqueio
ou a permissividade à fruição econômica por meio do
lucro especulativo é simultâneo e inerente à determi-
nação da função social da propriedade. Entretanto,
por meio da aplicação do instituto do tombamento,
dentre outras limitações, esse impedimento se impõe

sobre a virtualidade construtiva do terreno urbano.

Os procedimentos jurídicos decorrentes da inscri-
ção nos Livros do Tombo, segundo Sonia Rabello de
Castro¹⁷, criam obrigações e delimitações a proprie-
dades públicas e privadas. Dessa forma, os interes-
ses individuais se submetem ao interesse coletivo.
Afirma Rabello de Castro:

*O principal efeito jurídico do tombamento é transfor-
mar em interesse jurídico os valores culturais conti-
dos na coisa. O proprietário do bem, ao se tomar ti-
tular do domínio, ele o é sobre os aspectos materiais
(e econômicos) da coisa. A coisa, no entanto, pode
ter funções de interesse público, enquanto objeto in-
serido no contexto social: dentre esses interesses,
estão os valores culturais, bens imateriais impropriá-
veis individualmente.*

Ao colocar entre parênteses, após e dissociados
do aspecto “material”, os aspectos “econômicos”,
Rabello de Castro parece querer demonstrar que o
pessoal do Patrimônio desloca o fator principal das
polêmicas a influência direta no uso inerente, efeti-
vo e atual da propriedade. Essa possibilidade de in-
terpretação acentua-se quando se evidencia que a

O principal efeito jurídico do
tombamento é transformar
em interesse jurídico os
valores culturais contidos na
coisa. O proprietário do bem,
ao se tornar titular do
domínio, ele o é sobre os a-
spectos materiais
(e econômicos) da coisa. A
coisa, no entanto, pode ter
funções de interesse público,
enquanto objeto inserido no
contexto social.

percepção dos valores culturais, tornados coletivos
por imposição, é variada e, muitas vezes, nula por
completo desconhecimento. Apesar do suporte sim-
bólico impresso à autoridade - o técnico e o fiscal
do IPHAN são representantes legítimos do sistema
jurídico estatal - as resistências e os “abusos” se re-
produzem na mesma proporção que o crescimento
da “consciência patrimonial”.

Em alguns casos, o ato do tombamento é um ato só-
cio-econômico com influência direta no planejam-
to urbano e regional. Quando a cultura “se expressa”
na (i)materialidade das identidades nacionais, inter-
ferem diretamente no valor das coisas e, em conse-
quência, na vida das pessoas. Em 1936, Mário de
Andrade escreveu carta para Rodrigo Melo Franco¹⁸
onde afirmava ser a tarefa de proteção de cunho ex-
clusivamente econômico. Rodrigo, por sua vez, dizia
que os aspectos arruinados dos edifícios tombados
não importavam, mas importava sim, a manutenção
do ambiente adequado.

No interior do edifício, a ambiência é formada por
adornos apostos e integrantes da construção. Nas
igrejas, as alfaias se tornaram valiosas por serem
arte e história e necessitaram de maior vigilância pois

se tornaram objeto da cobiça, as casas de fazendas improdutivas - despojadas, como sempre o foram de objetos supérfluos - exibiam algum mobiliário e os resquícios da pompa que fez o lucro de certo amante de antiguidades; a biblioteca, as pequenas coleções particulares e os pequenos museus abrigavam raras obras estrangeiras, doadas por familiares que não perceberam o interesse do mercado de antiguidades.

A torre sineira é um importante contraponto na leitura serial da paisagem contemporânea. No espaço externo e público, conformador do ambiente urbano, o edifício é apenas um elemento isolado, um protagonista em monólogo. Alguns fatores, entre eles os coeficientes de ocupação dos terrenos lindeiros e avizinados, configuram outros atores: as densidades e as atividades humanas consideráveis ao planejamento urbano.

Quando o ato e o fato de construir edificações novas em áreas de entorno de bens tombados adquirem função e prioridade econômica, a importância do tombamento no planejamento urbano relaciona-se ao caráter social. Segundo P. A Leme Machado¹⁹,

O Planejamento visa assegurar um equilíbrio apropriado entre todas²⁰ as pretensões de uso do solo de maneira que este seja utilizado rio interesse de todo o povo.

Entre 1937 e 1970 as críticas aos tombamentos e às construções novas em seus entornos motivaram resistências organizadas ao trabalho do PHAN. Mas, foram pouco estudadas se pouco divulgadas²¹. Entretanto, a partir de 1970, quando se tornou necessário que as organizações comunitárias assumissem importância política e, conseqüentemente, alterassem o espaço que ocupavam na sociedade urbana, os conceitos de patrimônio cultural também parecem se alterar²²: monumentos de arte e história travestem-se em referências e bens culturais para significar a “memória²³”.

AINDA SOBRE AS TORRES. MAS, DE OUTRO PONTO DE VISTA

O constante convívio com a arte e a estética, apesar da primazia da política e da economia em tempos e técnicas pré-determinadas, levou as lutas das comunidades urbanas, a partir de 1970, a imprimir desvios na rota das construções altas no centro e nos

O Planejamento visa assegurar um equilíbrio apropriado entre todas²⁰ as pretensões de uso do solo de maneira que este seja utilizado rio interesse de todo o povo.

Quando o ato e o fato de construir edificações novas em áreas de entorno de bens tombados adquirem função e prioridade econômica, a importância do tombamento no planejamento urbano relaciona-se ao caráter social.

bairros. Esse desvio, porém, reafirmava os antigos ideais: a estetização e o prazer da igualdade social.

A partir da noção de que a arquitetura cumpre uma função específica e possui, também, significados próprios na vida econômica, social e cultural, pode-se dizer que os edifícios altos revelam, incontestavelmente a história do desenvolvimento da civilização material e cultural. As expressões materiais e culturais definem grupos sociais que desenvolvem técnicas de transformação em benefício próprio visando não apenas o lucro e o progresso, mas, também, a manutenção da tradição mesmo que essa tradição seja o progresso exclusivamente material.

A definição do que se deve preservar e expressar a “civilização nacional brasileira” encontra-se, desde 1937, a cargo da equipe do PHAN cuja formação é de base modernista. Mariza Velloso Santos, em sua tese de doutoramento em Antropologia para a UnB, em 1992, apresenta o PHAN como uma “Academia”. Considerando a tese de Velloso Santos, o trabalho do PHAN pode ser comparado à academia ou empresa “Bauhaus do Brasil”, na medida em que esse trabalho buscou transformar o cotidiano das massas urbanas.

Verifica-se que a atividade preservacionista atendeu as expectativas dos vários grupos sociais e econômicos em diversos graus. Restringidas em verticalidades arquitetônicas destinadas aos locais de trabalho, onde a maioria da população vive a maior parte de seu tempo, as idéias do IPHAN não dizem respeito apenas ao que se deve conservar, mas, sim ao que se deve construir. E, construir bem.

O Rio de Janeiro possui a maior parte dos bens tombados pelo IPHAN. Com natureza e tipologia variada esses bens localizam-se, em grande maioria, no centro compreendido entre os marcos de ocupação original da cidade, ou seja os morros da Conceição, São Bento, Santo Antônio e na área do Castelo²⁴. Nessa área da cidade situa-se também o centro financeiro para onde acorrem diariamente mais de 1 milhão e meio de trabalhadores. Esse patrimônio nacional é, em grande parte, classificado na condição de “artístico”, destinando-se o título de “histórico” aos de menor valor estético, do ponto de vista dos modernistas.

Nessa função didática, não ufanista e silenciosa, os funcionários do PHAN permanecem, desde o Estado Novo, na condição de organizadores da cultura

e mediadores entre a sociedade e o Estado, construindo a imagem da cidade.

Retomando a interpretação da tese de Tafuri, diríamos que as torres de escritório complexificam, nas áreas protegidas ou não, não apenas da possibilidade do proprietário fruir das vantagens que as normas infringem ao seu terreno mas, também, a receptividade à “socialização” do patrimônio. A possibilidade de muitas pessoas usufruírem das paisagens e iluminação natural apregoadas nas peças publicitárias é um dos aspectos que exprimem a democratização do uso do patrimônio. Poucos teriam esses privilégios, caso os gabaritos permanecessem baixos.

No entanto, a receptividade e a percepção da importância do patrimônio edificado dependem de muitos códigos e interesses. Às vezes tanto a “socialização” do terreno quanto a obstrução de lucro imobiliário virtual são indesejadas para as elites. Mas, quando a construção na vizinhança do bem tombado permite a multiplicação dos espaços “inteligentes” que melhoram as condições de trabalho e ampliam os postos de emprego, a norma foi passível de flexibilização.

Em muitos centros urbanos o adensamento e a multiplicação de superfícies para o trabalho no setor de serviços provocaram efeitos desastrosos para o trânsito e impediram a circulação ágil de capital humano e material. Por outro lado, as áreas com entorno degradado pela proximidade de edifícios tombados arruinados sempre puderam se constituir em excelente fonte de estoque de terras urbanas.

No caso do Rio de Janeiro certas ‘franjas’ do Centro de Negócios, como a Lapa e os arredores sul da praça da República e os limites oeste da av. Pres. Vargas são exemplos a ressaltar. Congeladas durante décadas, essas áreas apresentaram impedimentos e restrições para construções em altura, entretanto, recentes alterações na legislação municipal possibilitaram grandes construções em alguns trechos. Essas mudanças tornaram possível a construção do edifício Metropolitan - projeto do arquiteto Paulo Case, inaugurado em 1994. De alguns pontos da baía de Guanabara, o Metropolitan emoldura o Pão de Açúcar (morro tombado pelo IPHAN) e faz um contraponto com a torre da Central do Brasil.

Os inúmeros paradoxos estabelecidos no jogo entre forças econômicas e culturais podem ser produtos

da luta pela permanência (ou não-desaparecimento) dos “bons tempos”.

Mas também podem ser simples vestígios de pura impostura.

Afinal, o edifício alto, o monumento mais significativo do século XX, é reflexo da história de muitas e antigas civilizações. Comprova-se, assim, que o Modernismo brasileiro não renegou a história. Ao contrário, afirmou no Rio de Janeiro que o desejo de construir é a perene razão da cidade. Esta, sim, em essência, para sempre contemporânea.

Torre antiga por torre moderna, sejamos democráticos, mas, não hipócritas. Por que apenas a horizontalidade dos telhados conventuais, a torre espúria da primeira catedral, o bulbo eclético e azinhavrado da Estação das Barcas, a camarinha de dom João VI no Paço Imperial e a cúpula eclética em concreto e vidro do Palácio Tiradentes - simulacros, à maneira do edifício da Faculdades Candido Mendes, de negros espelhos de outras histórias - deveriam sobrepor-se ao nobre ‘oco’ da praça Quinze de Novembro?

NOTAS

1 AMARAL, A. *Arquitetura neocolonial*. Memonal Fondo de Cultura Economica. São Paulo; 1994.

2 P. 15 idem. p.147-160.

3 No primeiro evento, com o Pavilhão de Lucio Costa e Oscar Niemeyer; no segundo, com a seleção das obras realizada por Henrique Mindlin.

4 Amaral, A. *Arte p’rá que?* São Paulo. Edusp/Nobel. 1988.

5 BARTHES, R. *Mitologias*. S. P.: Difusão Editorial S.A. 1982

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

TAFURI, M. *Projeto e utopia*. Lisboa: Editorial Presença Ltda 1985.

Cahiers du Centre de Création Industrielle. Nos 1 e 3 e especial. Editions du Centre Pompidou, 1986-87.

6 No capítulo “Arcádia redesenhada” do livro *Paisagem e Memória* (Companhia das Letras, 1996.) Simon SCHAMA observa: “Sempre houve dois tipos de arcádia: tumultuada e tranqüila; sombria e luminosa; um lugar de ócio bucólico e um lugar de pânico primitivo”. . . “Por mais irreconciliáveis que se mostrem as duas idéias de arcádia, sua longa história indica que, na verdade, elas se mantêm mutuamente”.

Sejamos práticos e modernistas: para quem está contida a exclusiva moldura de linhas tão frágeis da legitimidade e do restauro do Arco do Teles²⁵?



7 A expressão “Academia SPHAN” foi utilizada por Mariza Veloso MOTA SANTOS na tese de doutorado *O tecido do tempo: a constituição da idéia de patrimônio no Brasil entre 1920-1970*. (PPGAS-UnB, 1992). Em minha dissertação de mestrado observei que em 1987, durante as comemorações do cinquentenário do decreto-lei 25/37, Ângelo Osvaldo de Araújo Santos - hoje prefeito de Ouro Preto, então Secretário do SPHAN -, refere-se ao antigo diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade, denominando-o “prior”. Assim, sob a forma de território de acadêmicos ou de priores, a instituição é nomeada “Convento” ou “Academia” quando se define ou delimita a sua autoridade, representatividade, “excelência no sentido clássico” e, ao mesmo tempo, demonstra-se o seu “convencionalismo estreito, hostil a qualquer inovação” (v. Novo Dicionário de Aurélio Buarque de Holanda).

8 O termo Patrimônio é utilizado, de maneira geral, para designar a instituição responsável pela proteção dos bens inscritos nos Livros do Tombo prescritos no decreto 25/37. A instituição, criada em 1937, gerou poucas instâncias municipais e estaduais com atribuições afins em alguns Estados da federação, entre eles, São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Entretanto, a definição dos objetos que se constituirão bens patrimoniais nacionais por meio da aplicação do instituto do tombamento federal é exclusividade dos funcionários do Patrimônio. Portanto, o poder dessa instituição no planejamento urbano e regional é inegável na medida em que as delimitações impostas pelos critérios para construção dos edifícios implicam em restrições às áreas que os envolvem e imprimem caráter aos ambientes urbanos. Nesses casos, pode-se afirmar que as atividades e os usos do entorno dos edifícios e espaços tombados nas cidades, em escalas de grau diferenciado específicas do tipo e da classificação do objeto construído ou a ser licenciado, dependem desses funcionários e de sua formação.

9 TAFURI, M. *La dialectique de l’absurde*. ARCHITECTURE D’AUJOURD’HUI. n. 178 (1:16) 1975.

10 Louis Sullivan (1856-1924) - autor de um dos maiores aforismas da arquitetura contemporânea “A forma segue a função” -, impulsionou o desenvolvimento do arranha-céu em 1890-1900 na cidade de Chicago criando a estrutura em malha de aço. Em acordo com a sua máxima, criava ornamentos relacionados com as técnicas construtivas; escreveu “The tall Office Building artistically considered” e declarou, contrariando os que o criticavam por padronizar os andares tipo. “O que a crítica afirma é excesso de erudição. Um edifício de 16 pavimentos não deve ser o resultado do empilhamento de 16 pavimentos diferentes”.

11 Os *zigurats* das civilizações antigas constituídas na Mesopotâmia eram edifícios religiosos ou templos (lugares de culto aos deuses) dispostos sobre platôs e apresentando terraços escalonados e torres que dominavam toda a cidade. Os templos, erigidos para servir de meio para alcançar os deuses, são objetos arquitetônicos anteriores às muralhas e palácios, na cidade-templo de Uruk (3200-2800 A.C.) foi construída a primeira arquitetura monumental da história. O exemplo de maior altura dessas torres-templo foi construído na Babilônia - a legendária Torre de Babel - e possuía decoração esplêndida.

É importante destacar que as formas de governo das cidades-estados sumérias eram uma espécie de “socialismo estatal”, determinado pela religião com reis-sacerdotes e uma administração voltada para o templo. Estes foram as construções que pela primeira vez tiveram volume arquitetônico definido decisivamente pela vertical, tratando-se assim de um signo tectônico que utilizava técnicas construtivas avançadas para vencer a força da gravidade e destinava-se a perdurar durante séculos em função dos ladrilhos altamente resistentes que revestiam suas bases terraços.

12 Entrevista publicada na Revista PROJETO n° 189, setembro de 1995.

13 Max Berg (1870 - 1947) foi prefeito de Breslau e fez parte do grupo da Bauhaus, escola alemã de ensino artístico que tinha como principal objetivo transformar os objetos industriais em objetos artísticos, vulgarizando, pelo uso cotidiano, a estética modernista. As teses e as práticas da Bauhaus basearam as transformações dos cursos de arquitetura no Brasil, na Escola de Belas Artes em 1930, com Lucio Costa, adaptadas no ICA-FAU da Universidade de Brasília em 1963-68, por Oscar Niemeyer e Alcides da Rocha Miranda.

14 O Rio de Janeiro é a cidade brasileira que possui o maior número de bens patrimoniais inscritos nos Livros do Tombo do IPHAN por sua condição de capital federal, entretanto não é considerada centro histórico nem é tombada como tal. A classificação de centro histórico e patrimônio da humanidade, outorgada pela UNESCO, depende da manutenção de características arquitetônicas e urbanísticas originais; na América do Sul as cidades de Brasília e Quito, capital do Equador, são detentoras deste título.

15 O número de licenças para construir no período estudado será levantado oportunamente quando serão cotejados os metros quadrados contidos nos edifícios de escritórios. Porém, adianta-se que a consulta à iconografia das épocas referidas (1908 e 1930) e a observação direta revelam que pode-se comprovar essa afirmação. Os gabaritos da avenida Rio Branco de Pereira Passos e os de Agache e Reidy no Castelo restringem-se entre 5 e 12 pavimentos.

16 Os estilos arquitetônicos dos períodos eclético, art-déco e art-nouveau configuravam a transição para o século XX porém estavam muito impregnados de resquícios do século XIX; até mesmo o proto-modernismo e o neo-colonial foram subestimados pelos arquitetos do Serviço, apesar deste último configurar o início da vontade de construir uma identidade latino-americana. Os modernistas do IPHAN, liderados por Lucio Costa, pregavam o despojamento e a simplicidade estilística; encontraram, portanto, no estilo barroco da fase colonial o

modelo para o estilo nacional. Os princípios básicos deste modelo de raízes portuguesas foram transportados para a arquitetura modernista aqui produzida de maneira excepcional; esses conteúdos foram denominados “constantes de sensibilidade” em artigo do arquiteto Paulo Santos para a revista ARQUITETURA da FAU/UFRJ.

17 Sonia Rabello de Castro, atual procuradora-geral do município do Rio de Janeiro, foi advogada do IPHAN em meados da década de 80 e publicou a tese de mestrado “O Estado na preservação dos bens culturais” em 1991 onde analisa o instituto do tombamento e sua aplicação segundo prescrito no decreto-lei 25/37.

18 Mario de Andrade elaborou o anteprojeto do Patrimônio que serviu de base ao decreto-lei 25/37;

Rodrigo Melo Franco de Andrade dirigiu o PHAN até a década de 1960 e foi o sucessor de Gustavo Barroso, intelectual típico da República Velha, que criou o Museu Histórico Nacional em 1922 e a Inspeção de Monumentos Nacionais em 1934, embrião do PHAN. A luta pelo poder de estabelecer a cultura nacional envolveu personagens acadêmicos e progressistas que, integrados ou polemizando fortemente, dinamizaram o Rio de Janeiro nas décadas de 1920 a 1950, tanto na Escola de Belas Artes e junto aos presidentes da República. O movimento neocolonial e a construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde (depois da Educação e Cultura), a reforma do ensino de arquitetura e arte foram episódios que situaram no mesmo espaço político e, depois, em terrenos opostos Lucio Costa, Archimedes Memória, Afonso E. Reidy, Gustavo Barros, José Mariano Filho e muitos outros. A mudança da capital federal para Brasília, no entanto, não alterou, até 1990, o poder do Patrimônio.

19 LEME MACHADO, Paulo Affonso. Direito Ambiental Brasileiro . Editora Revista dos Tribunais Ltda. São Paulo. 1991.

20 grifo nosso

21 A grande maioria dos tipos arquitetônicos tombados eram igrejas, palácios, fortalezas e casas de câmara e cadeia, além de sedes de fazendas.

22 As transformações dos conceitos de cultura promovidas em fins da década de 70, sob a forma de uma revisão das teses de Mario de Andrade, podem constituir uma atualização das teses da História Nova que certamente eram conhecidas pelos intelectuais brasileiros à época da criação do PHAN. Este aspecto do tema será objeto de análise no desenvolvimento da tese.

23 Ver GUIMARAENS, C. em Patrimônio: aparente ruptura na tradição. Revista PROJETO (129) 160-3 fev 1990.

24 Essa área contém os principais eixos viários e vazios históricos da cidade tais como, ladeira da Misericórdia, rua Primeiro de Março, avenidas Rio Branco e pres. Vargas; praças Quinze, Tiradentes, Mauá, Floriano e Largo da Carioca.

25 A restauração do Arco do Teles foi um tema polêmico entre os técnicos do IPHAN no período de 1938-1950. Sustentada e orquestrada por Rodrigo Melo Franco, Lucio Costa e José de Oliveira Reis, além de Paulo Santos, a operação possibilitou o surgimento do modelo de sobreposição de arquiteturas, reproduzido mais tarde na sede da White Martins.

SILVIA F. SANTOS WOLFF

ARQUITETA DA UNIDADE DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO
HISTÓRICO DA SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO



O ARQUIVO DA CITY EM SÃO PAULO

RESUMO

Dentro da perspectiva proposta pelo temário deste encontro do DOCOMOMO, o presente relato insere-se no grupo 3 relativo à preservação da arquitetura moderna. Trata-se de pesquisa documental realizada junto ao arquivo de uma empresa particular de extensa ação urbanizadora na história da cidade de São Paulo, a Cia. City. Esta pesquisa desenvolveu-se como parte integrante da Tese de Doutorado “O bairro Jardim América e sua arquitetura”, que vem sendo realizada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

O aspecto que se optou por enfatizar no encontro foi o do desenvolvimento das etapas da pesquisa em uma situação em que se alia grande riqueza documental pouco explorada às condições adversas de se trabalhar em um arquivo que não prevê este tipo de consulta. Infelizmente esta situação não é de excepcionalidade. Como arquiteta ligada à preservação do patrimônio cultural paulista no CONDEPHAAT¹ tenho consciência das dificuldades para obtenção de documentos sobre a cidade de São Paulo.

A documentação sobre a arquitetura brasileira está, em grande medida, por ser identificada em coleções e acervos pouco conhecidos e sequer imaginados como repositórios de informações e fontes documentais que possam trazer conhecimentos substantivos para a sua história. Esta documentação está precariamente reunida em acervos ignorados e mal organizados. Os documentos, se catalogados, obedecem a critérios pouco claros e jamais explicados em manuais de referência. Suas lógicas e “chaves de acesso às informações”, muito longe da era da informática e de suas memórias arquivadas em megabytes, frequentemente estão restritas à preservação na lembrança de um “guardador de documentos” que, zeloso e ciumento, teme por seu desaparecimento ou, ainda, aterroriza-se com o risco de perder controle sobre eles. Os documentos a despeito deste zelo individual, empoeiram-se, mofam, esfrelam-se e correm o mais sério risco de serem simplesmente destruídos por seu pouco uso em relação ao muito espaço que ocupam ou pelo desaparecimento das estruturas ou instituições que os armazenam.

É o caso em São Paulo do acervo do antigo Departamento de Obras Públicas, órgão que construiu a estrutura edificada: pontes, estradas, instalações

portuárias, fóruns, cadeias, escolas, hospitais, aeroportos do Estado de São Paulo por cerca de cento e vinte anos. Seu acervo de documentos era difícil de ser consultado na década de 1980 e está praticamente inacessível após a extinção do órgão no final desta mesma década.²

Nem as bibliotecas de Faculdades de Arquitetura têm zelado por suas coleções de revistas e livros antigos. Sabe-se que em São Paulo há bibliotecas que abrem espaço para novas aquisições através do estranho critério de descartar o material não consultado em um prazo de três anos. O que pensar então a respeito dos documentos ainda não identificados em arquivos não conhecidos?

É dentro deste panorama de riqueza potencial de acervos não explorados, dos riscos de seu desaparecimento e da necessidade de se criar metodologias para organizar e interpretar seus documentos que se insere esta apresentação.

Neste encontro do DOCOMOMO, optou-se pela apresentação das etapas da pesquisa realizadas dentro do arquivo da Cia. City em São Paulo. Acredita-se que este relatório possa ser útil como guia

introdutório à lógica de funcionamento do arquivo para outros trabalhos que aprofundem estudos sobre seu tema específico, ou sobre os outros bairros projetados pela empresa em São Paulo. Além disso trata-se de um percurso metodológico relativo a um universo particular, mas que apresenta passos e dificuldades comuns em pesquisas documentais como as que interessam à preservação da arquitetura moderna brasileira. Aliás a origem deste trabalho diz respeito diretamente à questão da preservação do patrimônio arquitetônico.

O bairro Jardim América foi tombado pelo CONDEPHAAT há mais de dez anos como parte integrante de um conjunto de bairros referidos como “Jardins”. Este tombamento foi efetivado sob grande pressão popular. Seu texto legal³ propunha a preservação das características de sua paisagem, o que se buscou assegurar com a manutenção do traçado de suas ruas, do parcelamento do solo e da vegetação natural. Recomendava-se, ainda, estudos para identificação e, posteriormente, tombamento de exemplares da arquitetura que integra o bairro.

O tombamento dos “Jardins” foi pioneiro na polêmica atitude dos órgãos de preservação de buscar

preservar extensos contextos urbanos cuja destruição não é impedida pelas precariedades das legislações de zoneamento. Buscaram-se mecanismos para proteger a “paisagem urbana”, seu padrão de ocupação, sem conseguir contudo atingir as unidades arquitetônicas. Na esteira deste tombamento e sem muitas revisões de seus possíveis acertos e de seus equívocos outros vem se realizando nos últimos anos.

Resta dizer que o período de implantação e consolidação urbanística e arquitetônica do Jardim América situa-se entre o final da década de 1910 e meados dos anos 1940, período pouco estudado da constituição de matrizes da arquitetura moderna paulistana. O estudo e tombamento de exemplares arquitetônicos até hoje não logrou realizar-se no âmbito do CONDEPHAAT.

Quer por este motivo, quer por fragilidades na própria legislação, o fato é que a falta de conhecimento aprofundado sobre a arquitetura não permitiu que esta fosse protegida e o ritmo de transformações dos últimos anos tem feito com que se percam exemplares significativos da trajetória da casa paulistana, além dos consequentes prejuízos na paisagem que se pretendeu preservar.

Após o tombamento dos “Jardins” foram demolidas sem que houvesse apoio legal que impedisse esta ação, por exemplo, duas casas do arquiteto Rino Levi. Tanto o autor, quanto as duas casas especificamente, têm amplo reconhecimento da crítica arquitetônica - A Casa do arquiteto na Rua Bélgica, no Jardim Europa e a Casa Ferrabino na Rua Estados Unidos. Mais difícil ainda tem se revelado identificar, avaliar e portanto, preservar a arquitetura anônima que integra a paisagem tombada, casas sobre cujos autores, características e significado pouco se sabe.

O trabalho da tese de doutoramento, assim, pretende contribuir tanto para aprofundar reflexões sobre a arquitetura e urbanismo do período, como para alimentar práticas preservacionistas o que o vincula também às preocupações do DOCOMOMO. A partir do Jardim América e de suas especificidades, é possível refletir-se articuladamente sobre os contextos bairro e cidade e bairro e arquitetura. O estudo do bairro, de seu caráter pioneiro, sua implantação, traçado e regulamentação urbanísticas; das influências que exerceu no posterior desenvolvimento da cidade; de sua concretização e das inovações e/ou sintonias que sua arquitetura expressa em relação com a que se implantava em outras regiões

revela-se como um campo fértil para a reflexão sobre os vínculos havidos entre a configuração urbana de São Paulo, seus bairros e sua arquitetura construída na primeira metade do século XX.

O conhecimento das características das arquiteturas deste período interessa por ser uma passagem que, não sendo exatamente curta, tem sido desconsiderada. Uma passagem cujo conhecimento pode esclarecer sobre tendências gerais de um período ao qual valor se atribui, a não ser o de ter sido uma transição entre o ecletismo mais configurado do século XIX e a arquitetura moderna paulista oficialmente reconhecida.

ACERVO DOCUMENTAL DA CIA. CITY E SUA UTILIZAÇÃO PARA O ESTUDO DO JARDIM AMÉRICA E SUA ARQUITETURA

A Cia. City de Desenvolvimento é uma empresa que, a partir de sua sede em São Paulo, exerce atividades na área de urbanização, concentrando-se basicamente no planejamento e desenvolvimento de loteamentos e na comercialização dos lotes resultantes. Sua origem remonta a 1911, quando uma conjugação de arquitetos, urbanistas e empreendedores,

estrangeiros e locais, foram atraídos pelas possibilidades de ganhos que o grande processo de desenvolvimento que a cidade de São Paulo então apresentava.

Deste interesse resultou a fundação em Londres da “City of São Paulo Improvements and Freehold Land Company Limited” que adquiriu 12 milhões de metros quadrados de terras em São Paulo, terras que aos poucos foi loteando. O urbanismo empregado para o desenvolvimento destas áreas seguiu o modelo dos bairros-jardins ingleses e teve suas primeiras organizações desenhadas pelos arquitetos britânicos Raymond Unwin e Barry Parker, responsáveis pela efetivação urbanística, inovadora no contexto internacional, da cidade-jardim britânica de Letchworth, concebida por Ebenezer Howard, além do paradigmático subúrbio jardim de Londres, Hampstead.

Os bairros pioneiros da ação da empresa em São Paulo foram o Jardim América, Pacaembú e Alto da Lapa, projetados ainda na década de 1910 e lançados nesta ou na seguinte. Mais tarde, desenvolveram-se os bairros Alto de Pinheiros, Butantã e outros. Ao longo de sua atuação a empresa consolidou um padrão urbanístico e uma paisagem urbana,

essencialmente em bairros residenciais, tendo uma clientela caracterizada como de classe média e classe média alta.

A paisagem urbana proposta nos moldes das cidades e subúrbios jardins anglo-americanos reunia em um mesmo espaço elementos que criaram grande impacto. Seu traçado de ruas sinuosas e articuladas em um conjunto, ênfase na arborização pública e privada, implantação dos edifícios unifamiliares destacados uns dos outros e exclusividade residencial estabeleceram um padrão que se destaca ainda hoje na cidade⁴.

Ao final do período de consolidação do Jardim América na década de 1940, este bairro era um dentre vários que absorveram suas características, quer da própria City, quer de outras empresas que se criaram à sua semelhança e que, se implantando em regiões contíguas às por ela criadas, auferiam seus ganhos da extensão do padrão criado pela empresa.

Hoje, a Cia. City, além de atuar na zona oeste de São Paulo em áreas como Pirituba, também tem áreas loteadas no interior do Estado. Todo este processo não interrompido, de urbanizar milhões de metros

quadrados de terras, gerou extensa documentação, toda arquivada pela empresa em grande galpão construído em parte de suas terras ainda não explorada urbanística e comercialmente. Este arquivo funciona, sobretudo, apoiando as atividades atuais de comercialização e escrituração das terras, mas armazena também a documentação relativa às transações passadas. Embora as últimas diretorias estejam percebendo a riqueza de um acervo que agrega um conjunto de informações valioso sobre formas de ocupação residencial de extensa área da cidade de São Paulo, o arquivo ainda não é organizado e acessível ao público para consulta.

A despeito disto, as diretorias têm sido receptivas aos pesquisadores que se interessam por estudá-lo e antes da presente pesquisa, o acervo já foi fonte documental de duas dissertações de mestrado⁵.

O acervo do arquivo abrange atas e registros administrativos, mapas das terras, álbuns que arquivam a publicidade veiculada na imprensa, fotografias e pastas relativas aos trâmites de cada lote comercializado.

Dentre a amplitude da documentação existente a

pesquisa para a elaboração da tese concentrou-se no cruzamento das informações obtidas em alguns tipos fundamentais de fontes do acervo: mapas de comercialização do loteamento confrontados em diferentes datas; fotografias de imóveis esparsas ou concentradas em um álbum fotográfico publicado em 1923⁶ e nas pastas relativas à comercialização de cada lote. A estes dados obtidos “internamente” no acervo somam-se os identificados em outras fontes documentais como os de pesquisa bibliográfica ou de revistas de arquitetura.

Os SEGMENTOS DO ARQUIVO UTILIZADOS NA PESQUISA E SEU FUNCIONAMENTO

No arquivo da Cia. City a documentação pesquisada com maior ênfase foi a relativa às pastas de cada lote do Jardim América, já que dela constam, em princípio, os projetos arquitetônicos originais dos imóveis construídos no bairro.

O plano de consulta seguiu a lógica de organização dos documentos na forma em que se encontram arquivados pela Cia. City. Sendo uma empresa comercial, loteadora de terrenos, a organização do arquivo segue a cronologia de vendas dos lotes que, por sua

vez, tem sua classificação referida a mapa do loteamento. Assim, uma venda (V) corresponde a um lote (L) de determinada quadra (Q). O número de venda corresponde ao número da pasta com o processo com todos os documentos sobre o referido lote nele arquivados. Esta pasta por sua vez está relacionada em uma listagem que indica em que caixa de arquivo ela está armazenada.

O código 04.10.317.259 (Q.L.V.C.) do Jardim América, por exemplo, corresponde à pasta de documentos 317, relativa à venda nº 317 do lote 10 da quadra 04 deste bairro e que está arquivado na caixa 259.

Estas informações não se apresentam catalogadas e agrupadas no arquivo nesta seqüência ora descrita. Esta forma de indexação articulada foi elaborada para coordenação dos dados ao longo dos levantamentos. Para obtenção dos vínculos na realidade há que se consultar diferentes catálogos manuscritos e sem cópias. O ideal para uma organização do acervo que tornasse sua consulta ágil e acessível seria que o arquivo fosse informatizado criando-se um sistema que já apresentasse estes dados integrados e, ainda, relacionados a um código para o bairro e a cidade (Já que a Cia. atua ou atuou em muitos

bairros e diversos municípios.) A atividade de relacionamento dos diversos sistemas de cadastramento, no caso de consulta a muitos processos como é o caso da presente pesquisa, é hoje para dizer o mínimo, moroso.

Na falta de sistema semelhante ao esquema acima exposto, elaborei provisoriamente um banco de dados informatizado que agrupava estas informações exclusivamente sobre o bairro pesquisado, o Jardim América. A esta indexação operacional acrescentam-se dados básicos sobre o imóvel e análise arquitetônica breve relativa aos projetos originais localizados e que ia sendo realizada ao longo dos levantamentos.

Assim, realizou-se um pequeno banco de dados que organiza os dados relativos às informações existentes no acervo documental da Cia. City sobre cada lote do Jardim América. Estas informações estão integradas a uma ficha básica e sumária de levantamento nos moldes dos inventários tradicionais de arquitetura. Este cadastro, fundamental para a elaboração da tese, poderia servir de sugestão de modelo para cadastramento de pesquisas com o mesmo objetivo.

As pastas (V) de “venda” relativas a cada lote comer-

cializado reúnem os documentos que correspondem aos atos relativos à venda, modelos de contrato, escrituras, contabilização das vendas, dívidas e quitações e os projetos de arquitetura.

O projeto de arquitetura compõe a pasta, pois qualquer construção tinha seu projeto analisado pela companhia loteadora para conferência de sua adequação às normas e regulamentos do loteamento. Este procedimento se fazia anteriormente a uma análise para aprovação pelas instâncias municipais, que só analisavam o projeto após o aval da City ter sido concedido.

ETAPAS DO PROCESSO DE LEVANTAMENTO DAS FONTES

De forma a sistematizar a consulta ao arquivo e realizá-la com um critério que reconstruísse a seqüência de ocupação do bairro após seu lançamento em 1915, optou-se por buscar analisar inicialmente os projetos dos edificios que primeiro foram construídos.

Organizando a busca destes exemplares usou-se como fonte o álbum *“Jardim America: São Paulo,*

Brazil” de 1923 já referido. Deste álbum consta um mapa com localização das casas construídas entre 1916 (1ª casa construída no bairro) e 1923 data de sua publicação, além de fotografias de grande parte destas mesmas casas.

Este mapa foi cruzado com o mapa de vendas do loteamento, obtendo-se assim os dados relativos aos lotes e quadras dos imóveis em que havia construção naquela data. Estes dados, por sua vez, foram cruzados com os cadastros da companhia relativos a vendas e arquivamento.

Por este processo obteve-se o número de pasta (V) e localização de cada um dos imóveis existentes em 1923 e foi a lista resultante deste processo que orientou a consulta inicial.

A idéia era limitar-se ao estudo destes projetos pioneiros e este foi o motivo desta abordagem selecionada no princípio. Vale registrá-la aqui pois este relato permite perceber como deve proceder-se ao querer localizar dados relativos a um lote específico.

Na segunda etapa, porém, optou-se por estudar não apenas a primeira ocupação do bairro, mas as fases

que a esta se sucederam até sua consolidação e venda de todos os lotes por volta de meados dos anos 1940, temas que serão desenvolvidos na tese.

Neste presente trabalho, trataremos dos tipos de ocorrência e características das fontes documentais localizadas nas pastas relativas a cada lote do ponto de vista de documentação arquitetônica. Há diferença na quantidade e qualidade de informação que se pode obter do ponto de vista dos elementos que permitem reconstituir a arquitetura original do lote. Embora o levantamento tenha se concentrado no estudo das pastas relativas ao Jardim América, os outros bairros têm sua documentação organizada da mesma forma.

CARACTERÍSTICAS DA DOCUMENTAÇÃO ARQUITETÔNICA

Os tipos de ocorrência são os que seguem:

■ Muitos dos projetos iniciais foram realizados e executados em terrenos ainda não comercializados, ou seja de propriedade da Cia.City. Procedimento que visava acelerar a concretização do bairro e estabelecer padrões de ocupação através da realização de

exemplares que funcionassem como modelos arquitetônicos. Talvez a íntima relação entre o serviço de aprovação de plantas e o de acompanhamento das obras de construção, no interior da própria empresa, tenha sido responsável pelo extravio de grande número de projetos deste tipo. Ou seja, há grande número de pastas sem projetos arquitetônicos e esta falta se faz sentir com muita ênfase nos projetos realizados e construídos pela própria Cia. City.

Assim, muitos dos lotes identificados no álbum de 1923, contém documentação relativa a suas vendas, eventualmente menção explícita ao projeto, memoriais descritivos, mas não consta o desenho do projeto propriamente dito, eventualmente extraviado no processo de execução da obra de edificação.

■ Há casos em que há ainda menos informação que são as pastas relativas a terrenos cujas primeiras vendas foram feitas na fase inicial do bairro, vendas estas que foram quitadas antes que se construísse qualquer prédio no local. Nestes casos, a City parece nem sempre ter acompanhado a ocupação, ou, ter exercido controle estrito sobre ela. Assim, há casos de lotes vendidos na origem do bairro, mas sobre os quais não há documentação preservada.

Por outro lado, ainda com relação a pastas com projetos extraviados, há imóveis cujos projetos originais relativos à primeira ocupação do lote estão extraviados. Contudo, as casas construídas foram posteriormente reformadas, com projetos de intervenção analisados e aprovados pela companhia. Neste caso para o pesquisador resta a possibilidade de, através do levantamento da obra realizado para a intervenção, identificar a arquitetura e os usos originais presumidos do imóvel. Em casos mais críticos em que há apenas o projeto de reforma, mas não constam dados de levantamento sobre o imóvel existente em sua feição prévia ainda restam algumas possibilidades. O pesquisador familiarizado com a arquitetura e com os modos de distribuição interna do padrão arquitetônico em que se insere a obra pode inferir a organização e destinação dos espaços originais e, ainda, seu período aproximado de construção.

Esta “familiaridade” com as características da arquitetura será dada pela carga de conhecimentos anteriores do pesquisador, mas também pelo conhecimento que progressivamente irá adquirindo em contato com o material pesquisado. Serão as tendências expressas em recorrências e repetições que aos

poucos formarão o quadro de referências que permitirá a inferência e a dedução de aspectos não completamente explícitos na documentação.

IV Finalmente o tipo de ocorrência mais rico do ponto de vista documental são os projetos originais em suas versões completas com plantas, cortes, fachadas, designação de usos etc., e que eventualmente vêm acompanhados por memoriais descritivos. Nestes casos se pode verificar com segurança as características da arquitetura, bem como de sua representação gráfica.

Após a fase inicial, já ao longo dos anos 1920 e das duas décadas seguintes este tipo de documentação é progressivamente mais comum, permitindo que se identifique com precisão a arquitetura original do Jardim América.

A consulta, como se disse, limitou-se aos projetos existentes e arquivados na Cia City. Para os efeitos da elaboração das análises previstas na tese, os dados obtidos permitem analisar tendências gerais e constituem base documental suficiente. Para a elaboração de um catálogo completo sobre toda a arquitetura produzida no Jardim América, seria importante a combinação desta pesquisa com uma nos

arquivos públicos municipais que reúnem, também de forma ainda precária e pouco explorada, os projetos aprovados pela prefeitura no período. Do mesmo modo, para a realização de um inventário completo, o cadastro precisaria ser revisto por uma equipe que realizasse a reprodução de todos os projetos, elaboração de fichas individuais atualizadas através da conferência com a situação real de cada imóvel etc.

O levantamento com o objetivo estrito de fornecer documentação para a tese, nas condições em que foi feito, significou a dedicação exclusiva de uma pessoa por cerca de doze semanas. Tempo para compreender a lógica de funcionamento interno do arquivo, analisar, registrar as informações no banco de dados e copiar em desenhos apenas uma parcela restrita dos projetos consultados. Este prazo não inclui a reprodução fotográfica de nenhum projeto até o momento (as condições para a elaboração de fotografias são ainda mais precárias). Também não está computado o tempo utilizado para elaboração do programa para processamento computadorizado das informações.

O processamento informatizado dos dados permitiu que as informações organizadas no banco de

informações fossem reunidas de forma a permitir análises sob diferenciados aspectos. Há tabelas que organizam os projetos arquitetônicos segundo sua cronologia, autoria presumida e estilos arquitetônicos inter-relacionando-os, além de outras mais operacionais como as que permitem a localização da caixa de arquivo em que estão armazenados os projetos arquitetônicos. Pode-se ainda obter rápidas listagens dos autores, dos estilos, logradouros e assim por diante.

ANÁLISES POSSÍVEIS A PARTIR DA DOCUMENTAÇÃO EXISTENTE

A interpretação dos projetos arquitetônicos originais presentes no arquivo é rica em possibilidades do ponto de vista da identificação de suas concepções plásticas, estilísticas e espaciais.

O exame do conjunto de documentos permite identificar as tendências estilísticas do período. Verificam-se as tradições e os modismos no repertório plástico e ornamental; a excepcionalidade dos exemplares da arquitetura de vanguarda e a gradual simplificação das linguagens conforme são assimilados valores da arquitetura moderna.

A análise dos dados relativos a definições de utilização dos espaços, por sua vez, favorece a interpretação sobre os modos de vida em momento de transição da sociedade paulistana. Ao menos, senão os dados relativos à efetiva ocupação destes espaços, aqueles sobre a intenção projetual, ou a forma de vida idealizada pelos que conceberam estas casas.

Além das análises mais “propriamente” arquitetônicas de plantas, fachadas e cortes há informações menos diretas, “pistas”, que apenas o exame de projetos originais pode fornecer.

A representação gráfica sempre auxilia na análise de um projeto original com dados relativos à qualidade do traço, inserção deste, bem como das letras utilizadas, com o tipo de desenho arquitetônico que se fazia na época.

A análise dos textos e legendas que compõem os projetos arquitetônicos, por sua vez, permite analisar a caligrafia e a ortografia do desenhista e com isso sua procedência e seu grau de conhecimento do português. A caligrafia e a ortografia podem indicar pouca familiaridade com a língua, quer por procedência estrangeira, quer por baixo grau de escolaridade dos desenhistas.

Estes aspectos não contribuem de modo a serem quantificados e traduzidos em tabelas como elementos comprováveis mas, ainda que dados aparentemente imprecisos, orientam a percepção e a atenção da pesquisa para elementos, estes sim, cientificamente interpretados.

A sutileza para a percepção destas informações foi responsável pela impossibilidade de utilização de auxiliares de pesquisa na etapa de reconhecimento do arquivo e primeira coleta de dados para a elaboração da tese.

Este tipo de percepções proporcionadas pelo exame dos desenhos originais vem contribuir para enriquecer a análise dos projetos do ponto de vista de suas concepções formais e das idealizações estilísticas criadas para as casas do Jardim América.

A identificação de recorrência de caligrafias, formas de representação gráfica permitiram, por exemplo, definir autorias de alguns projetos arquitetônicos não assinados, ou mesmo corrigir atribuições de autorias, um dado nem sempre claramente documentado, às vezes até equivocadamente atribuídas em outras fontes de informação como publicações da própria City.

Diferentemente dos poderes públicos que aprovam projetos de construção, através de um processo no qual a responsabilidade técnica dos autores do projeto e da construção, está claramente identificada na planta, o compromisso com a Cia. City era firmado pelo proprietário do terreno.

Deve-se sempre lembrar que a Cia. City era uma empresa imobiliária e que fiscalizava a arquitetura na busca de garantir qualidade ao empreendimento. A fiscalização era rigorosa, mas o que orientava todo este controle era sobretudo a dimensão comercial. Assim, a “pessoa” com a qual a companhia relacionava-se oficialmente era o proprietário do terreno, ou seja, o responsável pelo pagamento mensal das parcelas da dívida contraídas com a empresa. Por este motivo, principalmente nos primeiros anos, nem sempre o autor do projeto está identificado. Acrescenta-se a estes aspectos o fato de que as profissões de engenheiro e arquiteto foram regulamentadas apenas no início da década de 1930, quando muito já tinha se edificado no Jardim América.

Assim, nas plantas arquivadas na City sempre há a assinatura e o nome do proprietário do imóvel, mas nem sempre a do arquiteto e do construtor.

Aliás, com uma frequência impressionante, não há autoria configurada nos primeiros anos.

Após os anos 1930, quando a própria atividade dos engenheiros e arquitetos estava cada vez mais profissionalmente consolidada e já regulamentada pelo CREA, a partir de 1933, passam a existir carimbos com identificação dos profissionais e de seu local de trabalho. Neste período, passa a ser analisada também, com tomada de referências na “praça” a capacitação profissional de construtores. Mas, restam muitas lacunas nos primeiros anos, especialmente comuns, como foi referido, em projetos para terrenos da própria City.

Em seu álbum de 1923 como legenda para as fotos de casas construídas identificava-se, invariavelmente, o logradouro jamais a numeração e o nome do “arquiteto”, presumivelmente autor do projeto. As casas deviam ser facilmente identificáveis nestes logradouros ainda pouco ocupados do início da urbanização, ou mesmo o emplacamento oficial talvez não estivesse iniciado em 1923. O fato é que numeração não foi um dado incorporado no álbum de divulgação realizado pela City.

Mas, mesmo os dados de autoria apresentados nesta publicação não são absolutamente confiáveis. O motivo é que nem todos os construtores eram engenheiros ou arquitetos. E por vezes eram os construtores os identificados sob o título de “arquiteto”. Cabe, novamente, lembrar que na primeira década de ocupação do bairro a regulamentação da profissão de arquitetos e engenheiros ainda não era efetiva. E esta primeira década foi uma de muitas construções.

Alguns construtores foram investidores também, compraram vários terrenos e construíram neles casas para vender. A City no álbum identificou a autoria destas casas, sob o título de “arquiteto”. Arquiteto neste caso representava o construtor, também proprietário do lote, dado facilmente identificável para ela. Mas quem projetava estas casas para o construtor? As observações da eventual diversidade de linguagem dos projetos sob a identificação de um único “arquiteto”, ou melhor, construtor, parecem indicar que, assim como a Cia. teve mais de um projetista para as casas que mandou construir, alguns proprietários de muitos lotes também procederam desta forma. Pelo que foi exposto, o álbum fotográfico comercial da City, inestimável documento da primeira ocupação arquitetônica do bairro, deve ser considerado apenas como fonte indicativa de possibilidade de autorias.

Do ponto de vista dos construtores-investidores é interessante notar que estes não se limitaram ao Jardim América, há dados relativos a compras e construção pelos mesmos investidores em lotes da Lapa, ou do Pacaembu ou do Jardim Guedalla etc, outros bairros da empresa. Este dado pode alimentar outras pesquisas como as que considerem a participação das empresas construtoras na configuração da arquitetura residencial paulistana.

Os dados relativos a autoria e identificação dos logradouros interessam à pesquisa específica sobre o Jardim América, na medida que vão permitindo o delineamento dos procedimentos através dos quais foi possível a consolidação da urbanização e da arquitetura do bairro. Do ponto de vista da elaboração dos quadros das tendências gerais sua importância se relativiza. A não identificação da autoria de alguns imóveis não prejudica a compreensão de como estes se inserem no quadro geral da arquitetura do Jardim América.

O que se pode adiantar aqui é que em meados dos anos 1910, a oportunidade de trabalho em empresa que investia pesadamente em cidade que crescia em progressão geométrica na América do Sul, longe

da Europa em guerra, deve ter sido atraente. O fato é que ao lado de um raro Saint Aubin, quem sabe um arquiteto francês ligado ao início da empresa, há, associadas às casas pioneiras do Jardim América, os nomes anglo-saxões, Fillinger, Mc Harding, *Greenwood*, Dodd, Williamson, os dois últimos diretores da Cia. City. Como estes também são identificados nos projetos nomes de brasileiros como Adhemar de Moraes, Olavo Caiuby e de outros cuja sonoridade aponta para procedências há mais tempo integrados ao panorama de construções em São Paulo, como os italianos Pimazzoni e Espartero Rossi.

O britânico Barry Parker, o autor do loteamento, foi também responsável pelo projeto de uma dezena de casas desenvolvidas por ele mesmo durante sua permanência em São Paulo entre 1917 e 1919, ou por outros profissionais ligados à companhia. Parker permaneceu dois anos no Brasil trabalhando as dimensões urbanísticas e arquitetônicas das propriedades da Cia. City. Em projetos de casas construídas pela Cia. City, Barry Parker é um autor seguramente identificado na planta. Este, geralmente assinava seus projetos, acompanhando a firma de sua identificação com sua qualificação como membro do R. I. B. A., Royal Institute of British Architects. Mas este é

um caso raro dentro do panorama de precária regulamentação da profissão nas primeiras décadas deste século e está mais ligado à chancela de qualidade que o nome de Barry Parker representava e ao auto-reconhecimento e valorização de seu papel profissional pelo próprio arquiteto.

SOBRE O PROCESSO DE OCUPAÇÃO DO BAIRRO A PARTIR DA ANÁLISE DOS PROJETOS ORIGINAIS

O material pesquisado fornece ainda possibilidades de interpretação sobre a cronologia de ocupação geográfica do bairro. Esta se fez seguindo uma racionalidade que aliava busca de visibilidade por parte dos empreendedores e aspectos como maior proximidade com a cidade já existente.

O início da ocupação do Jardim América realizou-se, assim, a partir de investimentos da Cia. de forma a dotar de visibilidade o bairro, ainda distante, ou melhor, descontinuado do tecido urbano mais densamente ocupado. Visibilidade significou construir e vender casas atraentes nos terrenos instalados em ruas urbanizadas e providas de infra-estrutura de água, gás e luz e próximas a uma linha de bondes prolongada já no início dos trabalhos de abertura das ruas

por gestões da companhia junto à concessionária do serviço, a empresa canadense Light.

A ocupação inicial se fez concentrada em alguns logradouros. E as próprias vendas fizeram-se seguindo mais ou menos um roteiro geográfico que as manteve pouco dispersas pelo loteamento deserto, além de eventualmente de fato concentradas de forma a criar um “cenário urbano” mais configurado⁷.

As casas projetadas por Barry Parker em terrenos da City, por exemplo, concentraram-se em torno de um entroncamento de várias ruas, sendo que uma delas era o prolongamento da rua Augusta, rua consolidada e importante do bairro vizinho e artéria de ligação destes bairros diretamente com o centro da cidade, inclusive através dos bondes. Os edifícios localizados no cruzamento destas ruas foram imaginados por ele como componentes de um *circus*, relacionando-se entre si.

A primeira fase de ocupação deu-se essencialmente entre os anos de 1917 e 1923. Com o sucesso das primeiras vendas, adquirem-se novas terras à direita da rua Canadá e o loteamento expande-se com as mesmas características, inclusive, arquitetônicas, até os anos

1930. Após uma longa pendência a respeito das responsabilidades sobre a conservação de jardins semi-públicos que compunham o interior das quadras, criaram-se novos lotes entre 1931 e 1935. Há ainda uma terceira fase entre 1936 e 1945 de venda de novos lotes ocasionados pela abertura da Avenida 9 de Julho sobre o eixo da antiga rua Chile.

O conhecimento sobre estas sucessivas fases de ocupação não se fez exclusivamente baseado no exame da documentação das pastas relativas à comercialização de cada lote anteriormente descritas. Baseiam-se também na análise de outros documentos. Especialmente sucessivos mapas do loteamento que registravam os lotes a serem comercializados, os já vendidos, os ocupados ou em fase de construção e que eram constantemente refeitos e atualizados pela empresa de forma a orientar suas políticas de vendas. O exame dos projetos arquitetônicos e de suas cronologias, contudo, só confirmam este ritmo de ocupação. Mais que isto apontam para os “surto” de realização de projetos que acompanhavam cada novo lote de terrenos postos a venda. O mais interessante do ponto de vista da arquitetura é verificar que cada uma destas fases de pico das construções apresenta características próprias.

Ao longo das aproximadamente duas décadas e meia em que se consolidou o Jardim América sua arquitetura residencial foi mudando de feição, consolidando tradições e ao mesmo tempo incorporando lentas alterações de estilo e de distribuição interna.

Na tese, as características da arquitetura de cada uma destas fases serão analisadas e isso será possível pelo resultado do exame da documentação cujas características e organização geral foram descritas neste relato.

Há muitas outras possibilidades de pesquisa nos arquivos da City e mesmo aprofundamentos de aspectos apenas vislumbrados na presente. Os dados relativos aos proprietários e compradores dos imóveis, por exemplo, embora não tenham sido objeto de preocupação inicial, aos poucos chamaram a atenção permitindo especulações preliminares sobre o morador do Jardim América. Este sempre foi descrito como rico, pertencente a uma elite privilegiada. De fato, uma classe rica instalou-se no bairro, mas não era tão homogênea e bem sucedida como se supõe. Os métodos facilitadores de compras proporcionados pela companhia atraíram também profissionais liberais e construtores em início de carreira.

Este é um tema que poderá ser mais explorado, matizando o mito que equipara o morador do Jardim América ao de outro logradouro mitológico da história urbana paulistana que o antecede, a avenida Paulista.

A extensão de pesquisas nos moldes da presente para outros bairros da City consolidados entre as décadas de 1920 e 1950 como Pacaembu, Alto de Pinheiros e Alto da Lapa, por sua vez, trarão a luz um amplo panorama sobre a constituição da arquitetura residencial burguesa paulistana.

Por este relato, conclui-se que o acervo da Cia. City é riquíssimo e que o material explorado por esta pesquisa é apenas ínfimo fragmento de toda sua dimensão. Percebem-se também as possibilidades de pesquisas em acervos documentais pouco explorados para a instrumentação de práticas preservacionistas da arquitetura moderna brasileira.

Além de identificar arquivos como este, seria interessante que o DOCOMOMO refletisse sobre formas de agir que viabilizassem a preservação e consulta efetivas a acervos ignorados e ameaçados.

1 CONDEPHAAT, Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.

2 Particpei no CONDEPHAAT de equipe que trabalhou com este acervo, sua documentação constituiu o corpus de minha dissertação de mestrado Espaço e Educação: Os primeiros passos da arquitetura das escolas públicas paulistas, apresentada na FAUUSP em 1992.

3 Processo CONDEPHAAT 23372/85.

4 A bibliografia sobre as cidades-jardins é extensa e caracteriza-se por ser referida em obras de caráter mais geral. Apenas recentemente tem-se realizado encontros e publicações sobre sua temática específica. A teoria das cidades jardins foi lançada em HOWARD, Ebenezer. Garden cities of tomorrow, de 1903 e cuja primeira versão com outro nome é de 1898. A versão da Faber & Faber de 1944 tem a vantagem de apresentar uma introdução de OSBORN, seu colaborador, e prefácio de Lewis MUNFORD. cf. também TAGLIAVENTI, Gabriele (cura). Città giardino. Garden city. Roma: Gangemi, 199?. Sobre o padrão urbanístico que se consolidou no Jardim América e sua trajetória cf. a revista Architectural Design 51 ,10/11 de 1981, dedicada a The Anglo American Suburb.

5 BACELLI, Ronei. A presença da Cia. City em São Paulo (1915-1940) e a implantação do Primeiro Bairro-Jardim. São Paulo: Diss. Mestrado. Depto. de História. FFCLUSP, 1982// SOUZA, M. Claudia Pereira. O capital imobiliário e a produção do espaço urbano, o caso da Cia. City. São Paulo: Diss. Mestrado. FGV/EASP, 1988?

6 Este álbum “Jardim America. São Paulo. Brazil.” São Paulo, The City of São Paulo Improvements & Freehold Land Co., Ltd., 1923 não faz parte dos documentos arquivados pela empresa que não detém cópia dele.

7 As primeiras construções concentraram-se nos trecho entre a Rua Guadalupe, um dos limites do bairro e R. Argentina. Nada além desta rua. Mais, concentrou-se nas ruas Guadalupe e Venezuela e na região proxima ao entroncamento das ruas Colombia, Uruguai, Nicaragua, Guatemala.

MARIA DE FÁTIMA CAMPELLO

PROFA. DO DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UFAL
MESTRA PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA DA
USP DE SÃO CARLOS



LINA BO BARDI: A CASA VALÉRIA CIRELL E A POÉTICA DO ABRIGO

RESUMO

Entre os vários projetos de arquitetura que Lina Bo Bardi realiza entre 1949 e 1958 apenas dois são construídos no período: a Casa de Vidro - residência da Arquiteta - e a Casa Valeria Piacentini Cirell - residência de uma amiga muito próxima de Lina Bo Bardi. Essas duas casas - uma aérea, leve e totalmente transparente e a outra opaca e pesada, atada ao chão - representam duas tendências na obra da Arquiteta. Enquanto uma é a “casa do ar”, a outra é a “casa da terra”. Acreditamos que, essas duas expressões tão contrastantes entre si, estão presentes em todo o desenvolvimento futuro da sua obra.

Nas duas casas, construídas em terrenos vizinhos no Morumbi, Lina Bo Bardi está trabalhando inspirada pelo tema do abrigo. Enquanto na Casa de Vidro ela explora a poética do sublime, na Casa Cirell ela se expressa através da poética do telúrico.

Entre os vários projetos de arquitetura que Lina Bo Bardi realiza entre 1949 e 1958 apenas dois são construídos no período: a Casa de Vidro - residência da Arquiteta - e a Casa Valeria Piacentini Cirell - residência de uma amiga muito próxima de Lina Bo Bardi. Essas duas casas - uma aérea, leve e totalmente transparente e a outra opaca e pesada, atada ao chão - representam duas tendências na obra da Arquiteta. Enquanto uma é a “casa do ar”, a outra é a “casa da terra”. Acreditamos que, essas duas expressões extremamente contrastantes entre si, estão presentes em todo o desenvolvimento futuro da sua obra.

Nas duas casas, construídas em terrenos vizinhos no Morumbi, Lina Bo Bardi está projetando inspirada pelo tema do abrigo. Enquanto na Casa de Vidro ela explora a poética do sublime¹, na Casa Cirell ela se expressa através da poética do telúrico. Este artigo se detém em estudar a questão da poética do abrigo na Casa Valéria Cirell, tomando como principal fonte documental os esboços desenhados pela Arquiteta para a residência e as fotografias de época.

É importante situar que o projeto da Casa Cirell é realizado pouco tempo depois da viagem de Lina Bo

Bardi para a Espanha, em 1956, para conhecer a obra de Antonio Gaudi. Nas paredes da casa - um aglomerado de seixos, cacos de cerâmica colorida e plantas está registrada a influência do arquiteto catalão. E, ao contrário do que se é facilmente induzido a pensar pela própria visualidade da edificação, a casa é projetada antes do primeiro período de permanência de Lina Bo Bardi por cinco anos em Salvador (1958 a 1963).

DESENHANDO A VIDA

Os *croquis* desenhados por Lina Bo Bardi para a Casa Valéria Piacentini Cirell, em 1958, estão distanciados, em pelo menos oito anos, daqueles realizados para a Casa de Vidro. São em tamanho maior e lançam mão, logo no início, do uso de instrumentos. Mesmo estando sem data ou indicação de seqüência, possibilitam o acompanhamento do percurso projetual seguido pela arquiteta. Pelas características narrativas que contêm, evidenciam as dúvidas que, aos poucos, vão se esvanecendo e dando lugar às imagens procuradas. Em algumas etapas, ganham colorido e tornam-se quadros, concretizam paisagens cotidianas imaginadas.

No que poderia ser tomado como *croqui* gerador de uma grande seqüência, a que vai possibilitar inclusive a solução definitiva, Lina Bo mostra, quadro a quadro, o surgimento da casa. Desenha uma série de quatro pequenas perspectivas da habitação: cubos mínimos apoiados diretamente sobre o solo, com acesso único por pequena escada (fig. 01). Na edificação, que parece erguer-se de dentro da terra, a fumaça na chaminé é o primeiro sinal de vida.

Nas duas primeiras imagens, o volume é constituído por fina superfície contínua, que o percorre como um invólucro, sem distinção entre paredes e teto. No terceiro desenho, grossa camada de massa irregular adensa a superfície frágil das paredes externas. Molda-se ao cubo em movimento envolvente. Totalmente opaco, esse envoltório interrompe-se, para dar lugar a duas aberturas de vidro, de piso a teto, as quais, pela leveza e transparência, contrastam fortemente com o volume. Com o peso e a espessura reforçados, a casa aprofunda sua ligação com o solo.

No último quadro da seqüência, a capa de argamassa superposta suspende e limita a base um pouco acima do chão, sem com isso diminuir a forte sensação de enraizamento.

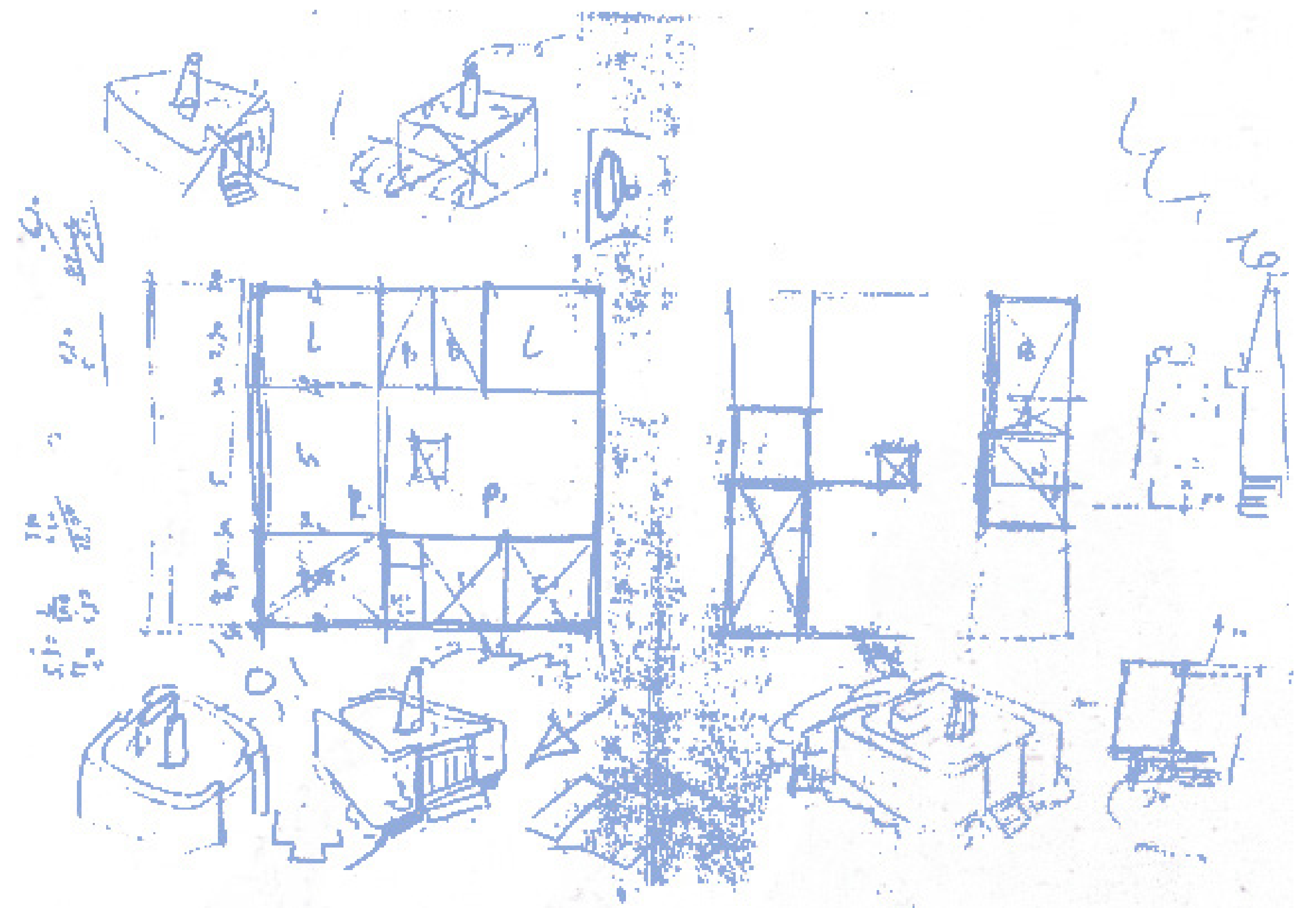


figura 01

Esquema em planta indica um pequeno anexo que surge no desenho seguinte, com cobertura de palha (na mesma folha do primeiro). Uma crosta irregular, recobrendo as paredes externas, e uma rarefeita cobertura vegetal no teto-jardim são indicadas nesses desenhos iniciais, mas sem terem ainda a força que assumirão nas etapas posteriores.

O esboço seguinte ganha colorido e caracteriza uma primeira paisagem (fig. 02). Os verdes, azuis, marrons e vermelhos luminosos, somam-se à vibração do desenho. Lina Bo Bardi parece querer observar as potencialidades de vida que o espaço é capaz de proporcionar. Ela acrescenta à edificação marcas de uso do espaço pelo homem e elementos do mundo natural. Os traços nervosos expressam uma arquitetura que se movimenta ao ritmo de um cotidiano carregado de energia no interior da pequena habitação. Além da cortina de fumaça que, acima do teto-jardim, indica presença do calor do fogo no seu interior, surgem rastros entre a entrada principal e a cobertura de sapé, que parecem trilhados por passos apressados. A vegetação, os pássaros, as nuvens, movimentados pela força do vento, tornam-se parte da construção. Lina Bo planeja uma casa de intenso envolvimento com a paisagem.

Nesse *croqui*, a vegetação no teto-jardim e a crosta irregular recobrendo as paredes externas ganham densidade.

As paredes suportam o peso do teto, homogeneamente diluído ao longo de todo o seu perímetro. A estrutura define o espaço e enseja o domínio das

opacidades sobre as transparências. A paisagem e a luz são filtradas a partir de pequenos visores, aberturas mínimas de forma irregular que marcam o gesto de arrancar com a mão pedaços de opacidade².

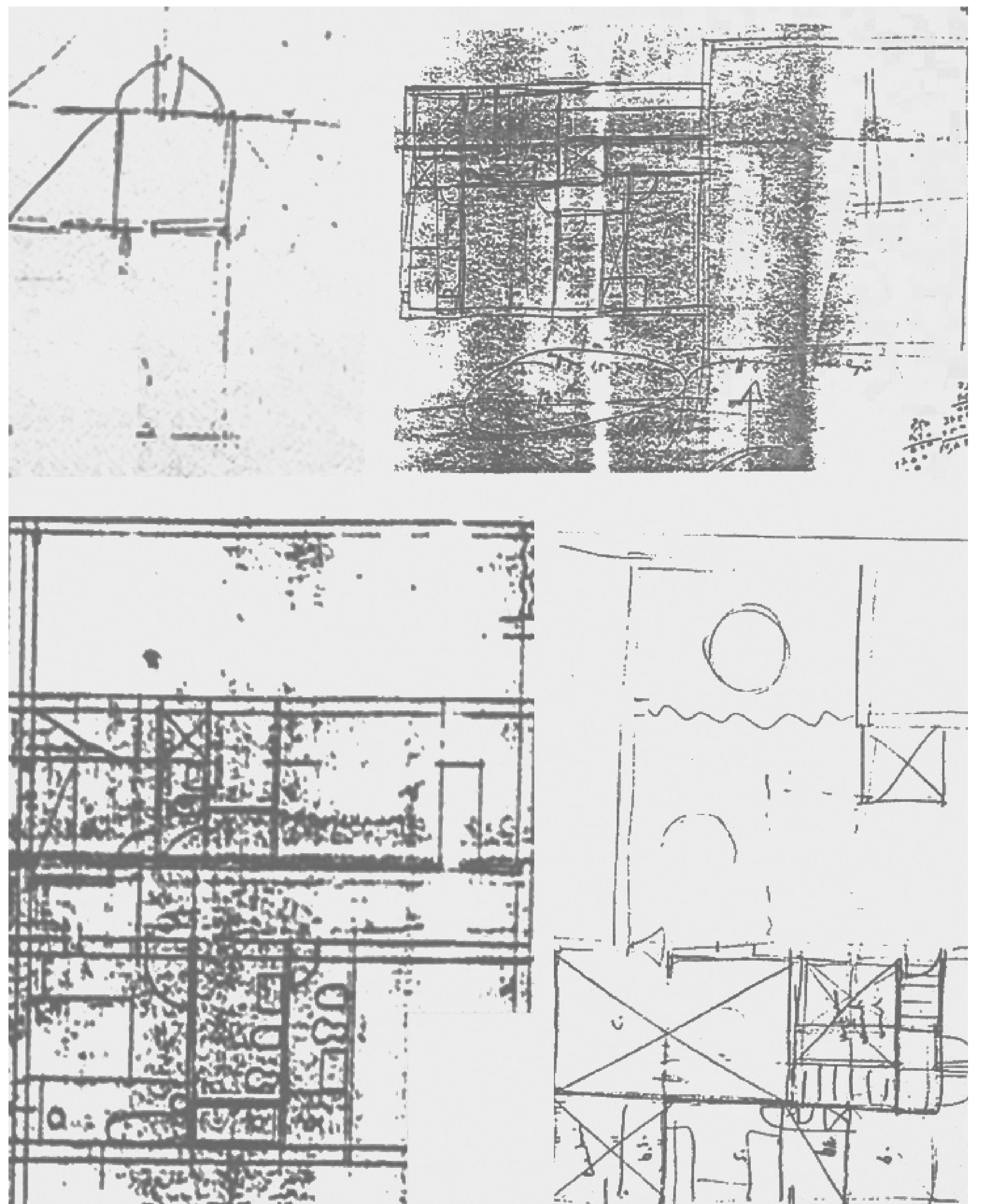
Define-se uma construção atarracada, de contorno não controlado, característico das construções realizadas com barro ou pedra. A casa parece totalmente artesanal. As marcas da mão do homem no momento do fazer, as irregularidades, apontam no sentido da possibilidade de se construir com o próprio esforço.

Sua escala transmite um certo caráter de domesticidade e acolhimento. A idéia de abrigo primordial permeia fortemente o trabalho. Acreditamos que essa imagem deverá servir de guia para o projeto. Mesmo modificando parcialmente o programa, o funcionamento e também a volumetria, essas qualidades do espaço permanecerão.

Os esboços se desenvolvem no sentido da conquista da planta livre, permanecendo apenas a biblioteca, temporariamente, como compartimentação interna do espaço principal (figs. 03, 04, 05 e 06).



figura 02



figuras 03, 04, 05 e 06

Lina Bo anexa à volumetria, até então cúbica, uma segunda área, que retira do quadrado principal para abrigar os ambientes da casa. Nessa nova área, livremente compartimentada, várias tentativas são realizadas para organizar os ambientes e para definir-lhes a proporção. No acompanhamento desses ensaios, desvenda-se o surgimento das varandas laterais.

No segundo quadro de síntese das possibilidades estudadas (fig. 07), a cor, que parece significar o habitar a casa, com a vida de todos os dias, é novamente introduzida no desenho, e, junto com ela, a paisagem e as pessoas. Além da cor, a textura irregular é representada fortemente: as paredes são tomadas por relevo áspero e por plantas em disposição casual; a chaminé é desenhada, deixando à mostra o contorno de seus tijolos; as colunas, como árvores recém-cortadas da mata, expõem seus veios em movimento ascendente e suas bases de pedra em estado bruto; a delicada varanda é coberta desalinhadamente com palha.

Esses materiais rústicos que dominam a construção, justapostos um a um, revelam uma sensibilidade para o excesso. O movimento de depuração,

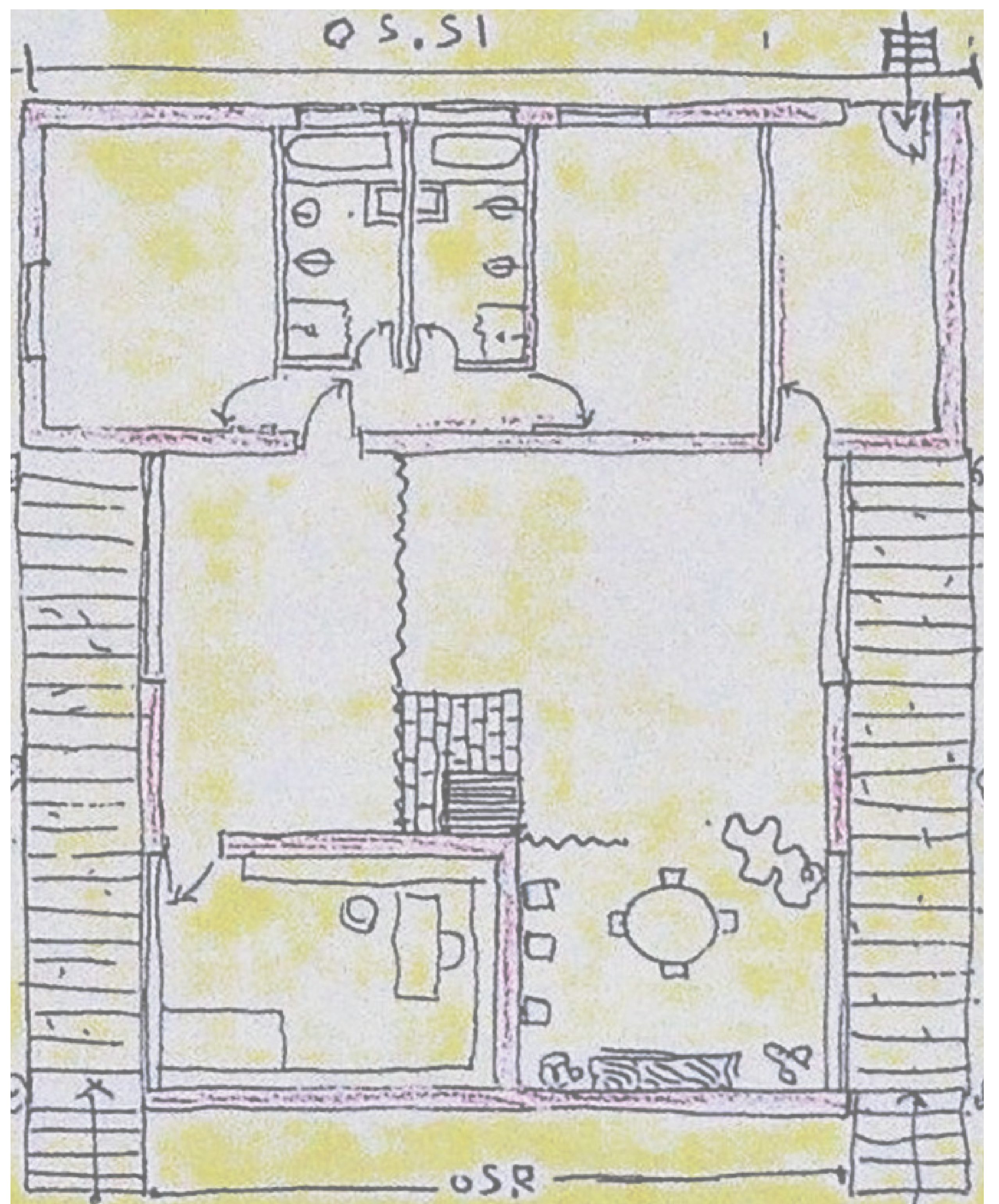


figura 07a



figura 07b

característico da volumetria, pelo qual vem passando a planta, é contraposto ao movimento em sentido contrário, no que se refere aos materiais.

É nessa fase dos trabalhos que surgem com plenitude de força as paredes-jardins cobertas de plantas, timidamente esboçadas nos croquis anteriores e que, desse momento em diante, terão papel fundamental no desenvolvimento do projeto.

A abertura para as varandas faz com que se dilua a idéia de concentração de energia. A rígida separação entre interior e exterior, marcada fortemente nos *croquis* anteriores pelas grossas “paredes muros”, ameniza-se.

A abertura para as varandas faz com que se dilua a idéia de concentração de energia. A rígida separação entre interior e exterior, marcada fortemente nos *croquis* anteriores pelas grossas “paredes muros”, ameniza-se.

No *croqui* seguinte, Lina Bo desenha, a régua, as idéias elaboradas até o momento, sintetizando-as em prancha única (fig. 08). Ela representa, a mão livre, em traçados muito mais livres do que os realizados

para a Casa de Vidro, elementos do mundo natural por cima dos elementos construídos, desmanchando a precisão e o rigor do desenho básico a instrumento. Para ela, é primordial o vigor do mato, da palmeira, do mandacaru. O desenho da vegetação é cuidadoso no sentido de identificar cada espécie desenhada. O verde genérico, quase abstrato, do projeto anterior da Casa de Vidro, dá lugar a figurações exatas. Lina completa o conjunto de desenhos com planta de locação onde realiza também o projeto paisagístico (fig. 09).

O passo seguinte é a passagem dos desenhos para a escala de 1:50. Mas a organização da casa ainda se submeterá a grandes modificações. Estudam-se algumas possibilidades de acomodação dos ambientes na área anexa. Lina Bo Bardi passa a limpo essa solução de planta, acrescentando-lhe pontos de instalação elétrica cuidadosamente localizados (figs. 10 e 11). Prossegue, realizando modificações para encaixar a área de serviço, até então desenhada como um anexo. Diferencia a organização interna dos ambientes: a biblioteca passa de um lado para o outro da casa, os quartos tornam-se vizinhos, uma cortina setoriza pequena área dentro do estar. A área total da residência se amplia (figs. 12 e 13).

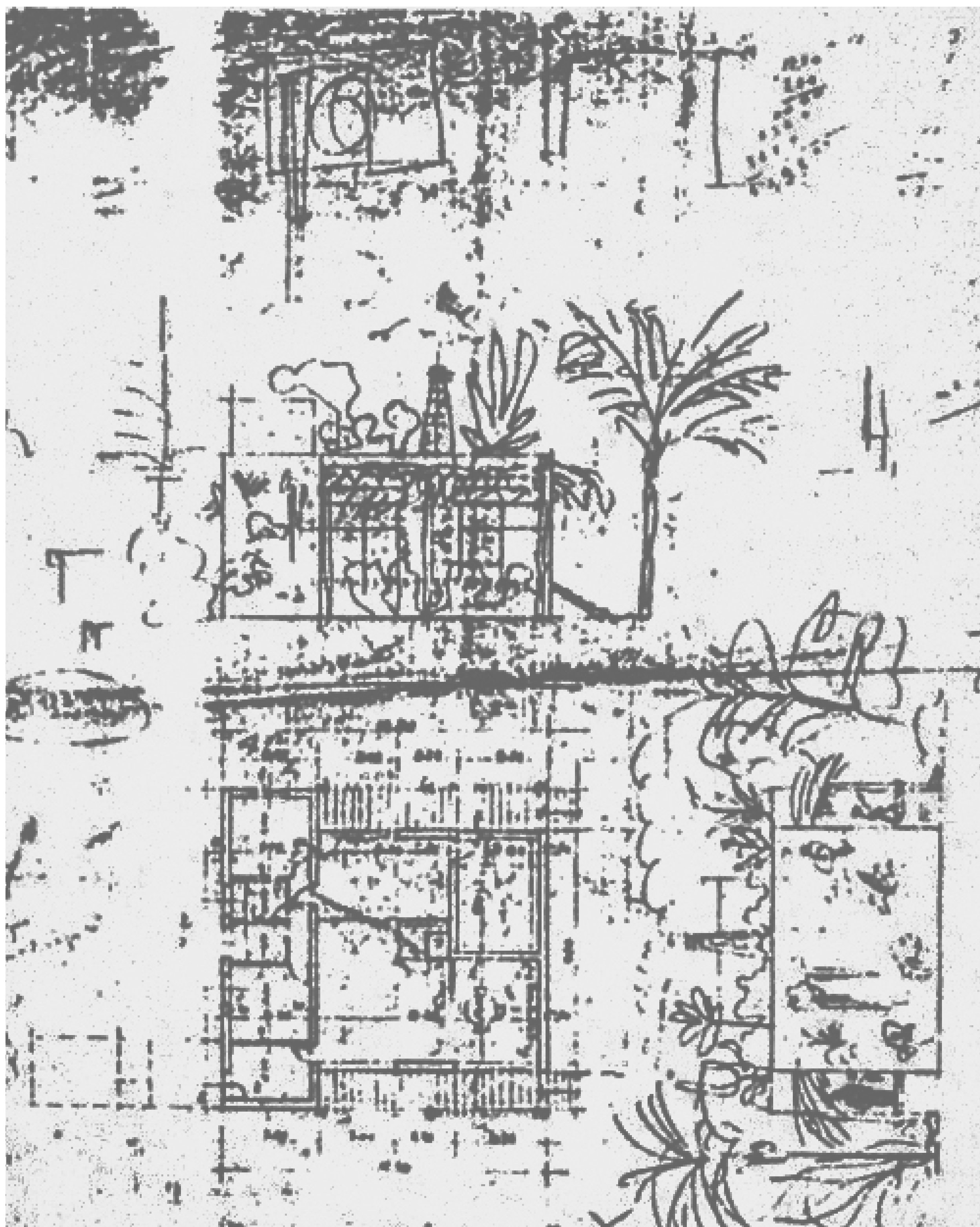


figura 08

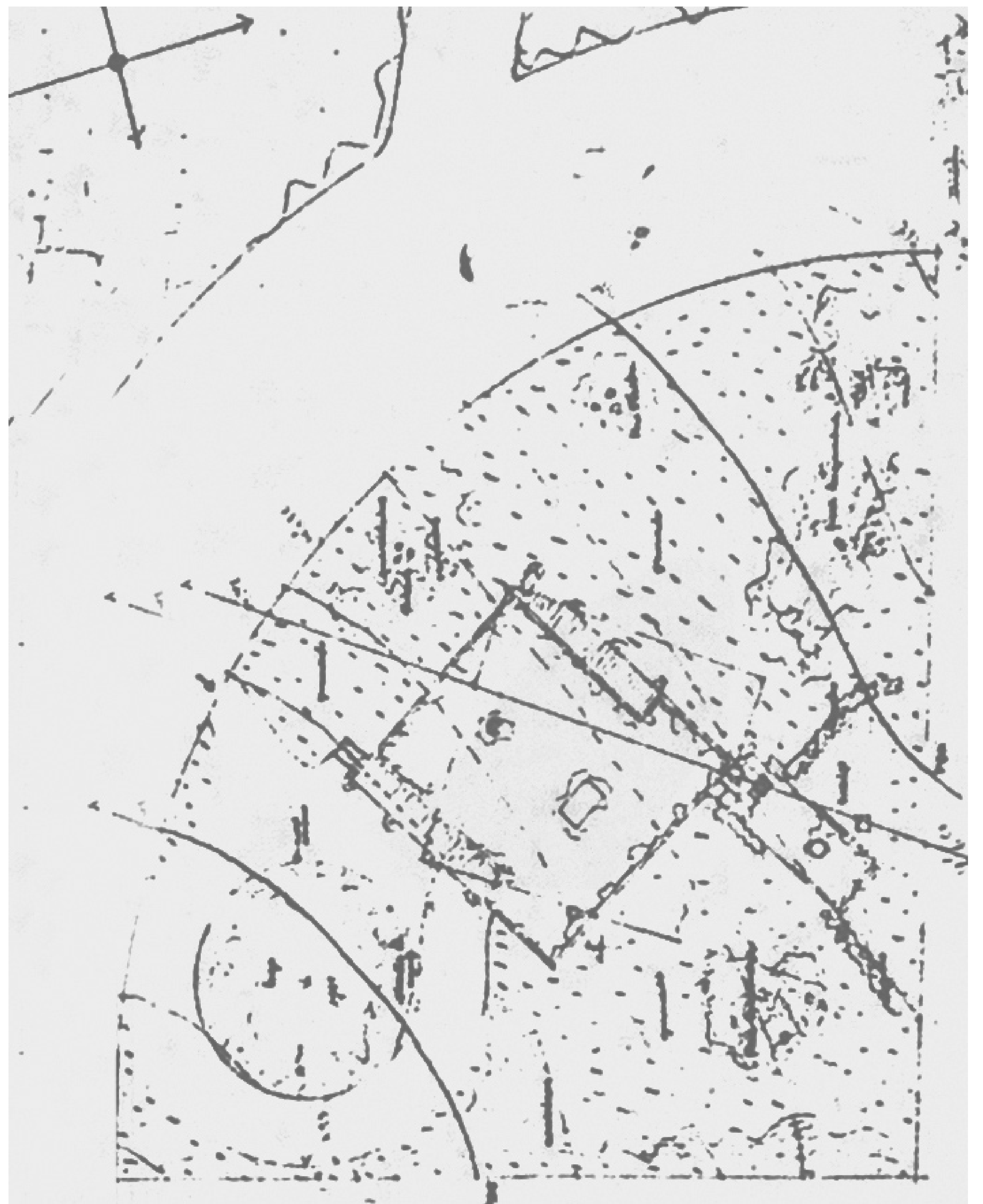


figura 09

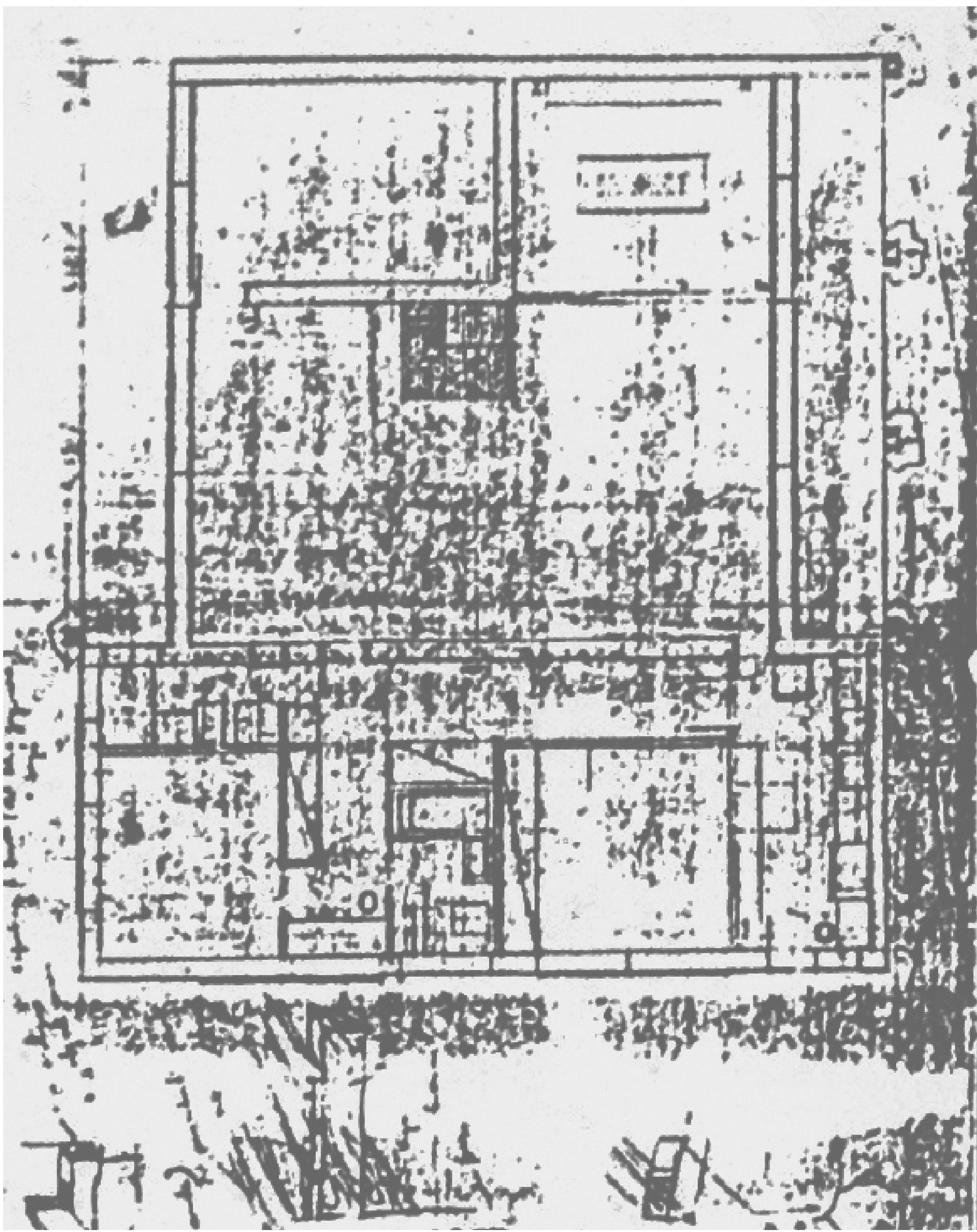


figura 10

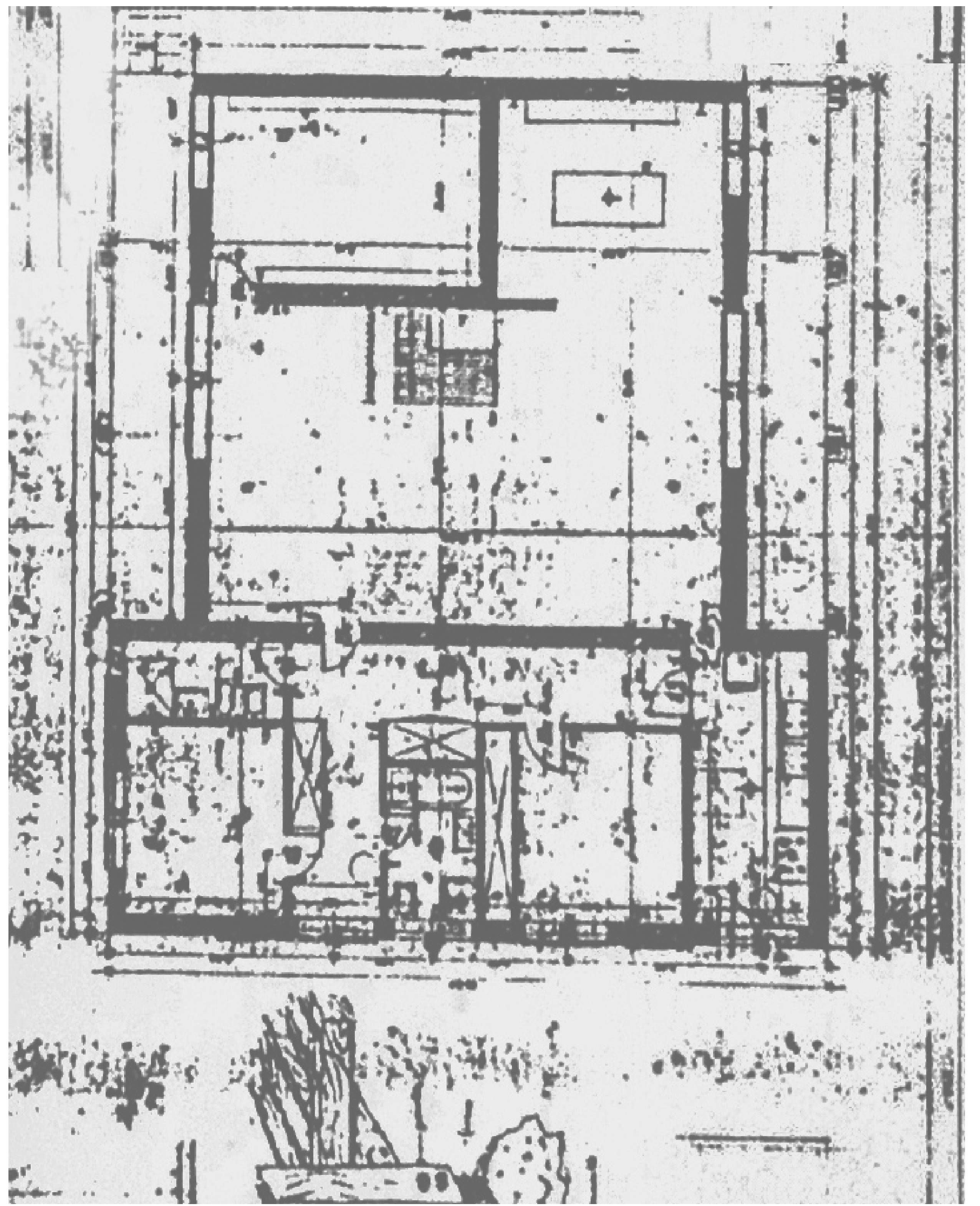


figura 11

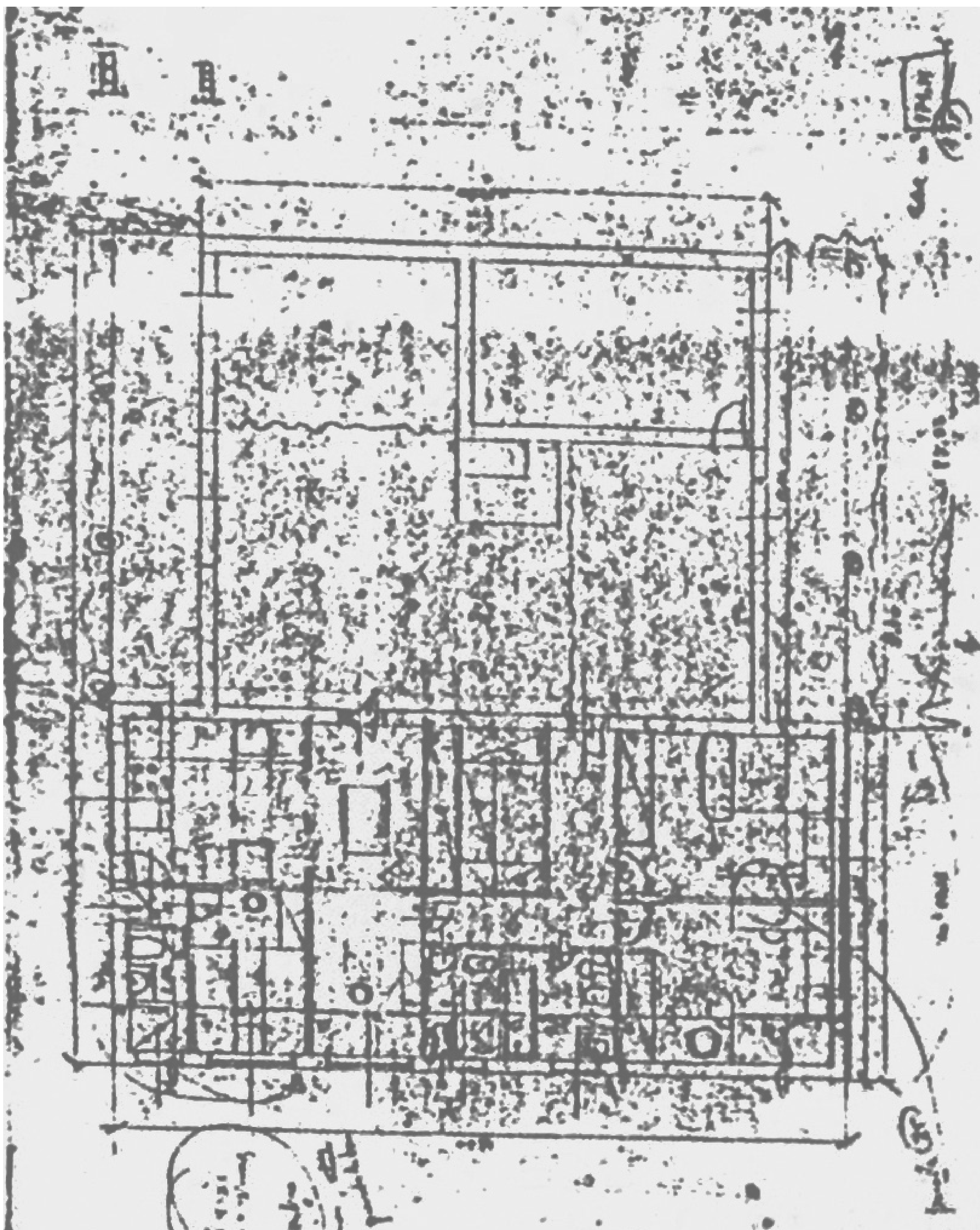


figura 12

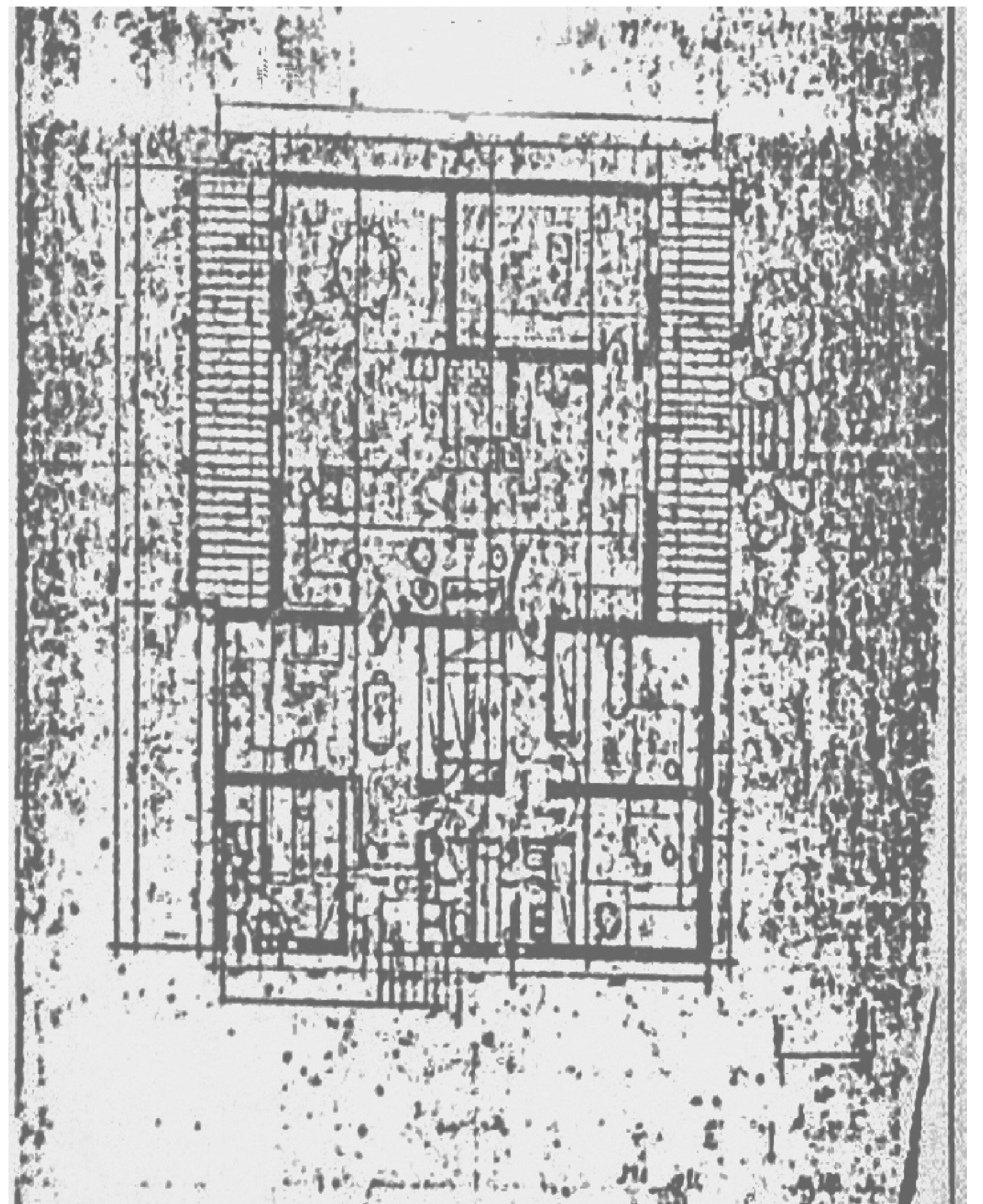


figura 13

Nas fachadas e cortes, ambos correspondentes ao conjunto de plantas, a inclinação do terreno é introduzida, propiciando a utilização de um pavimento no nível inferior (figs. 14 e 15). A localização desse pavimento mantém a conformação natural do sítio, mas, pela característica de fechamento das suas laterais, não significa uma implantação em pilotis. Colunas de pé direito duplo, assemelhando-se a troncos de palmeira, enfatizam a relação, explorada em artigo na revista Habitat, alguns anos antes, entre mundo natural e arquitetura (fig. 16).³

Nos desenhos, a vegetação torna-se cada vez mais densa. Parece anunciar uma força capaz de se aposar da construção, dominando-a.

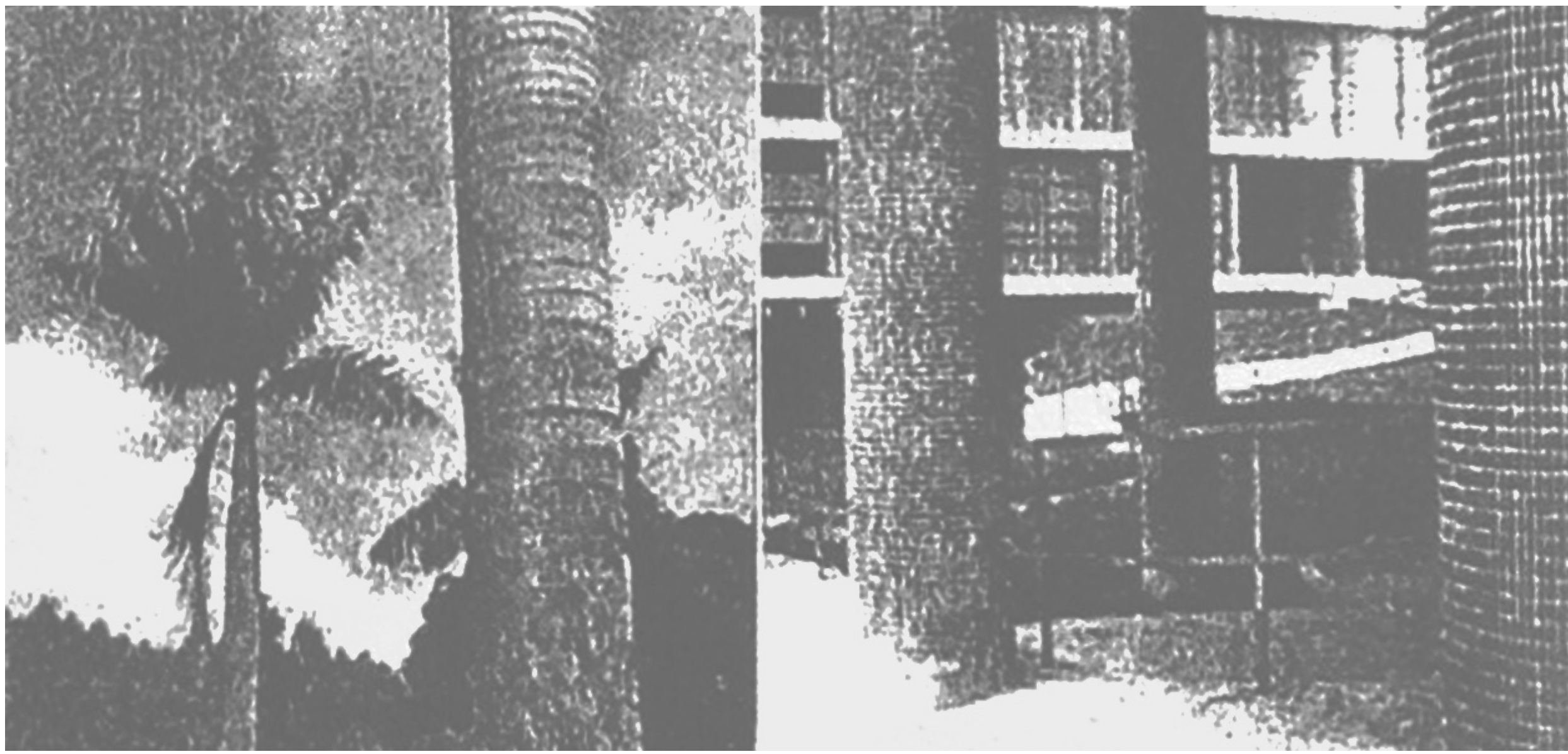


figura 16

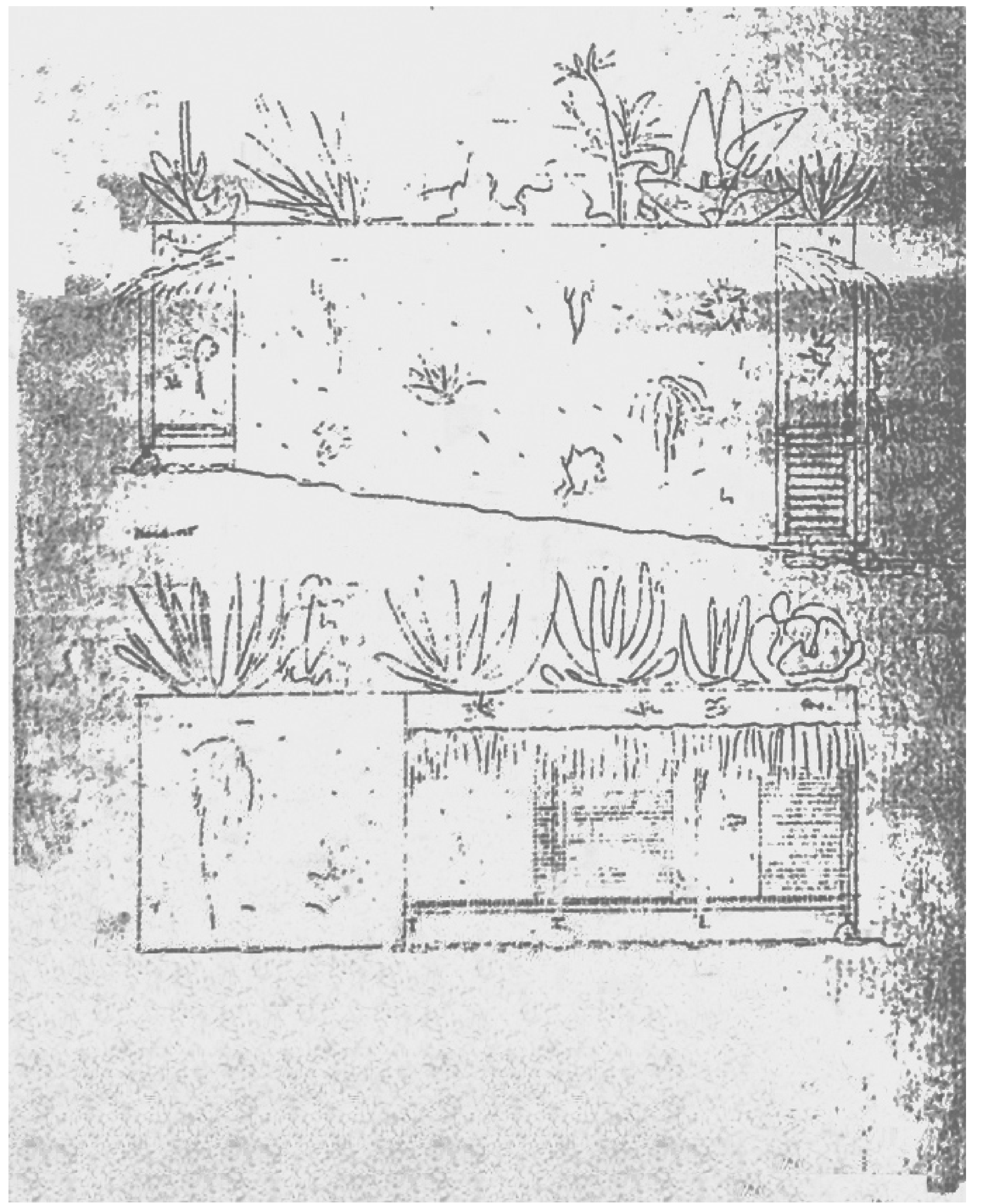


figura 15

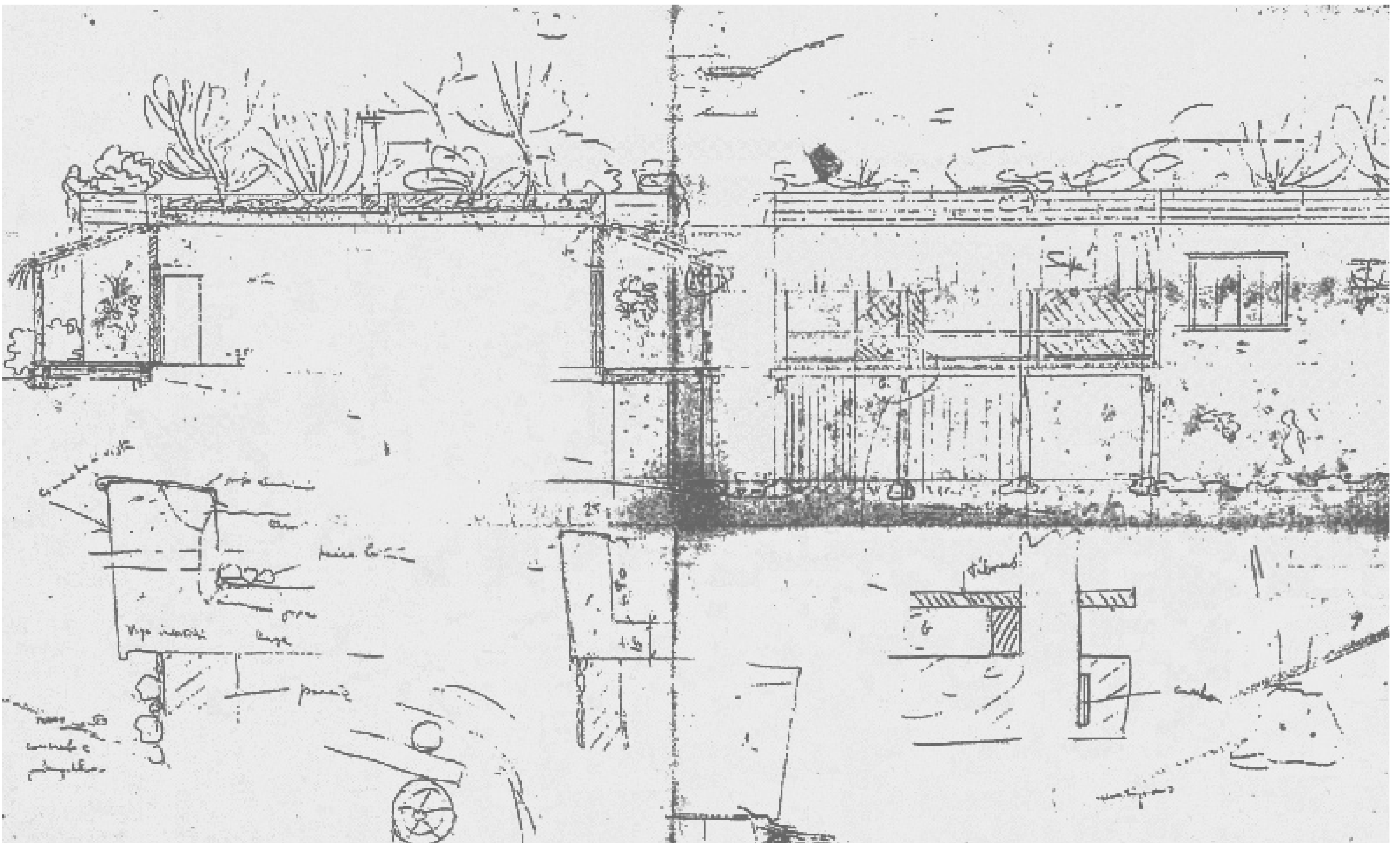


figura 14

O teto-jardim não tem a mesma função dos *terrazze* da terra natal de Lina Bo. Ocupado predominantemente com espécimes vegetais com espinhos, não é planejado como lugar para permanência de indivíduos nem para contemplação da paisagem. A característica de ser um recipiente de plantas reforça ainda mais a unidade entre casa e paisagem.

Essa solução da residência, com duas varandas laterais, é conduzida até o nível de projeto, quando então é arquivada. Pelo menos duas outras alternativas foram experimentadas. Uma delas, registrada em apenas dois desenhos, estuda as varandas em continuidade da laje plana do teto-jardim (figs. 17 e 18). Na outra alternativa pesquisada, a telha *eternit* é usada em toda a coberta alongada (figs. 19, 20 e 21). Mas a opção predominante de implantação é a de apoiar a casa no solo. A possibilidade de uso de pilotis parece estar registrada em apenas um dos *croquis*.

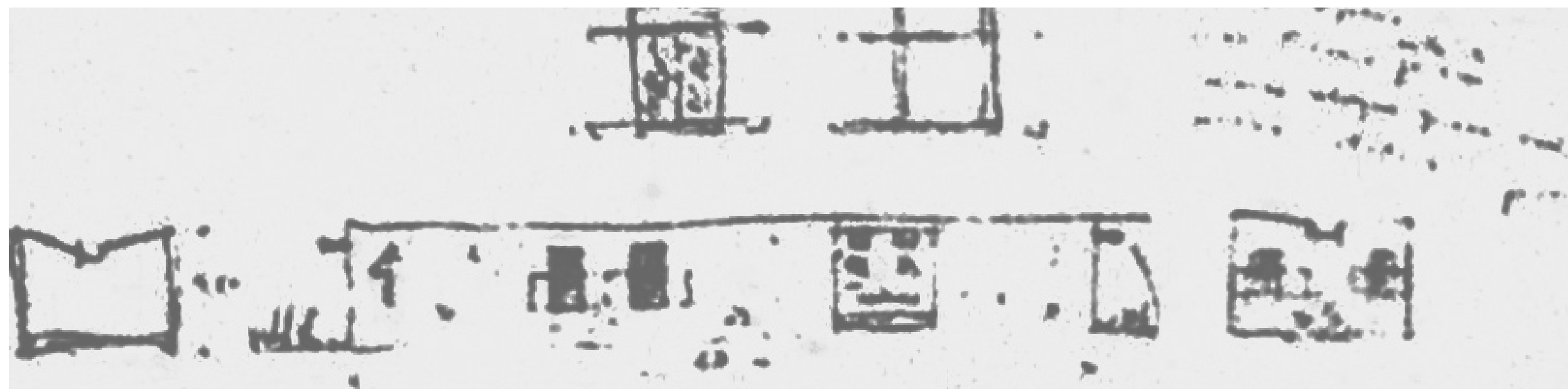
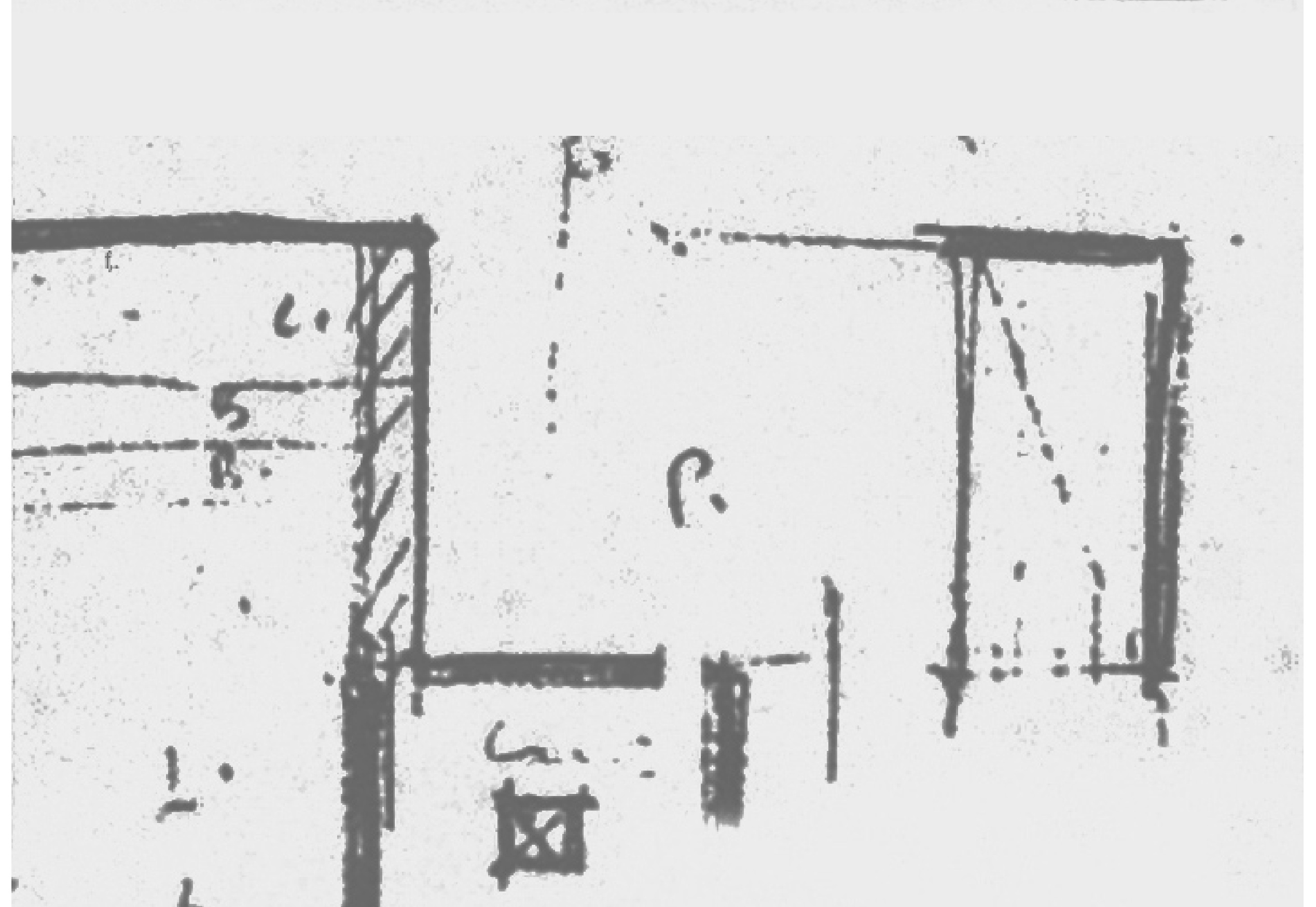
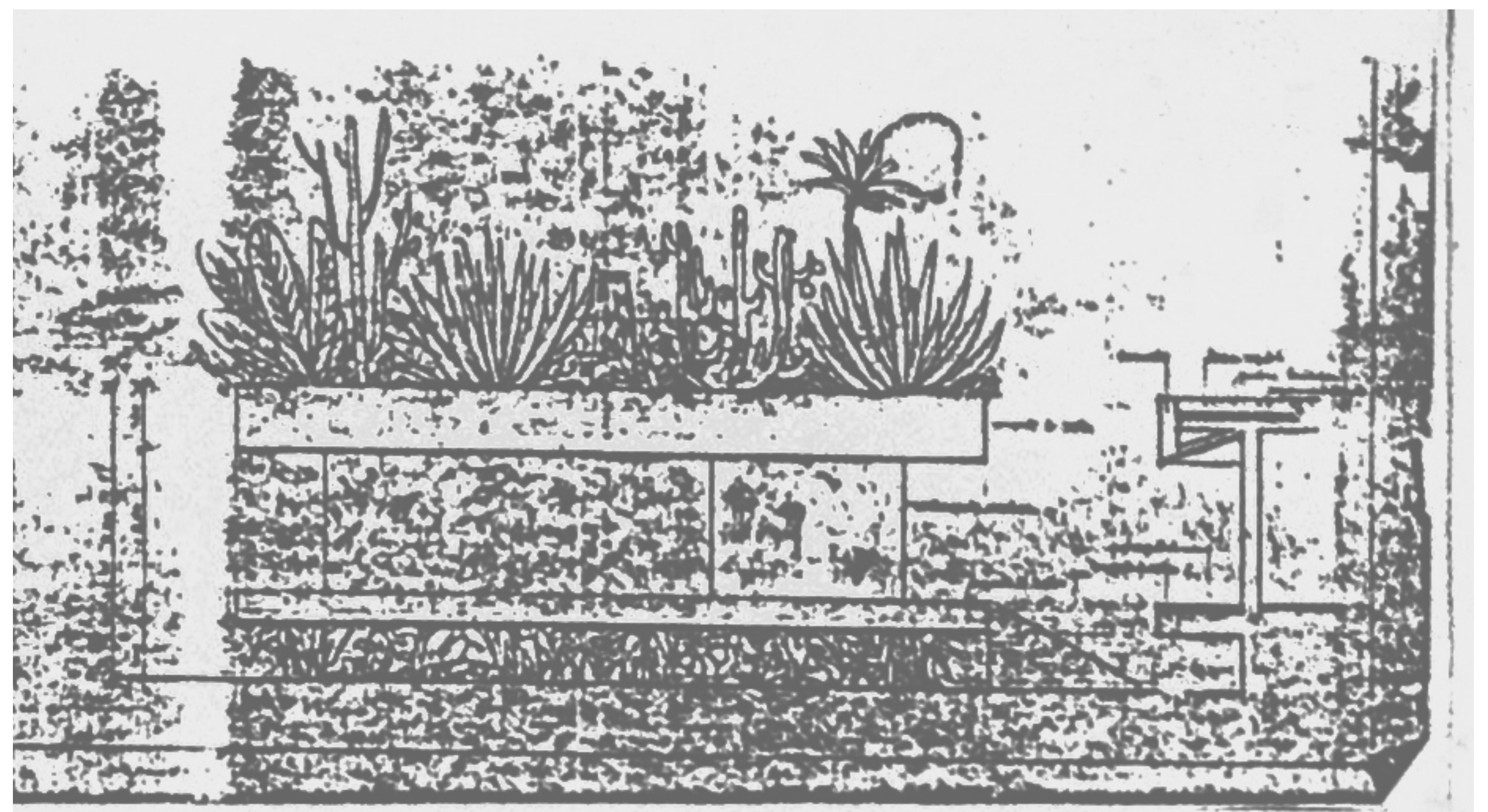


figura 19

figuras 17 e 18

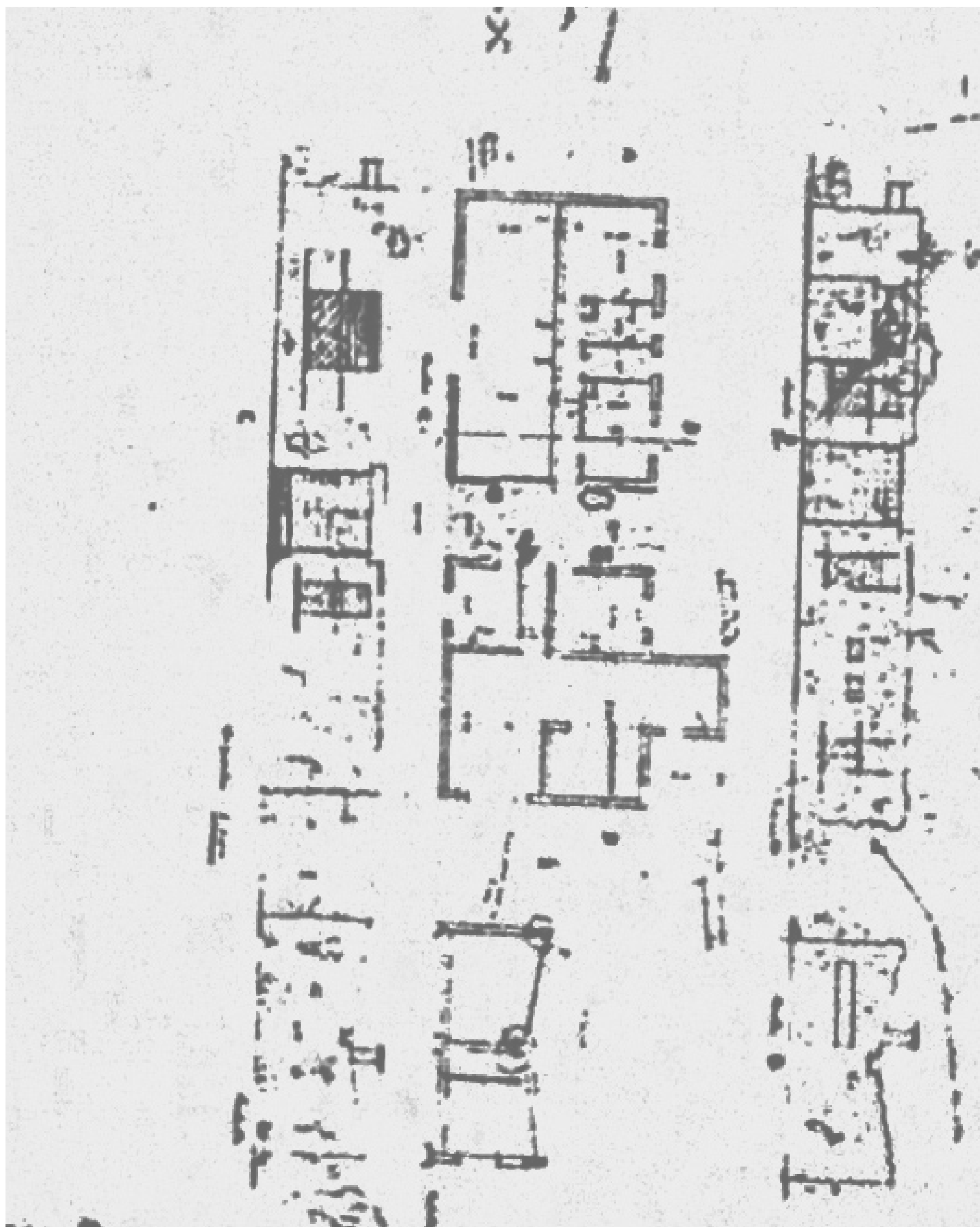


figura 20

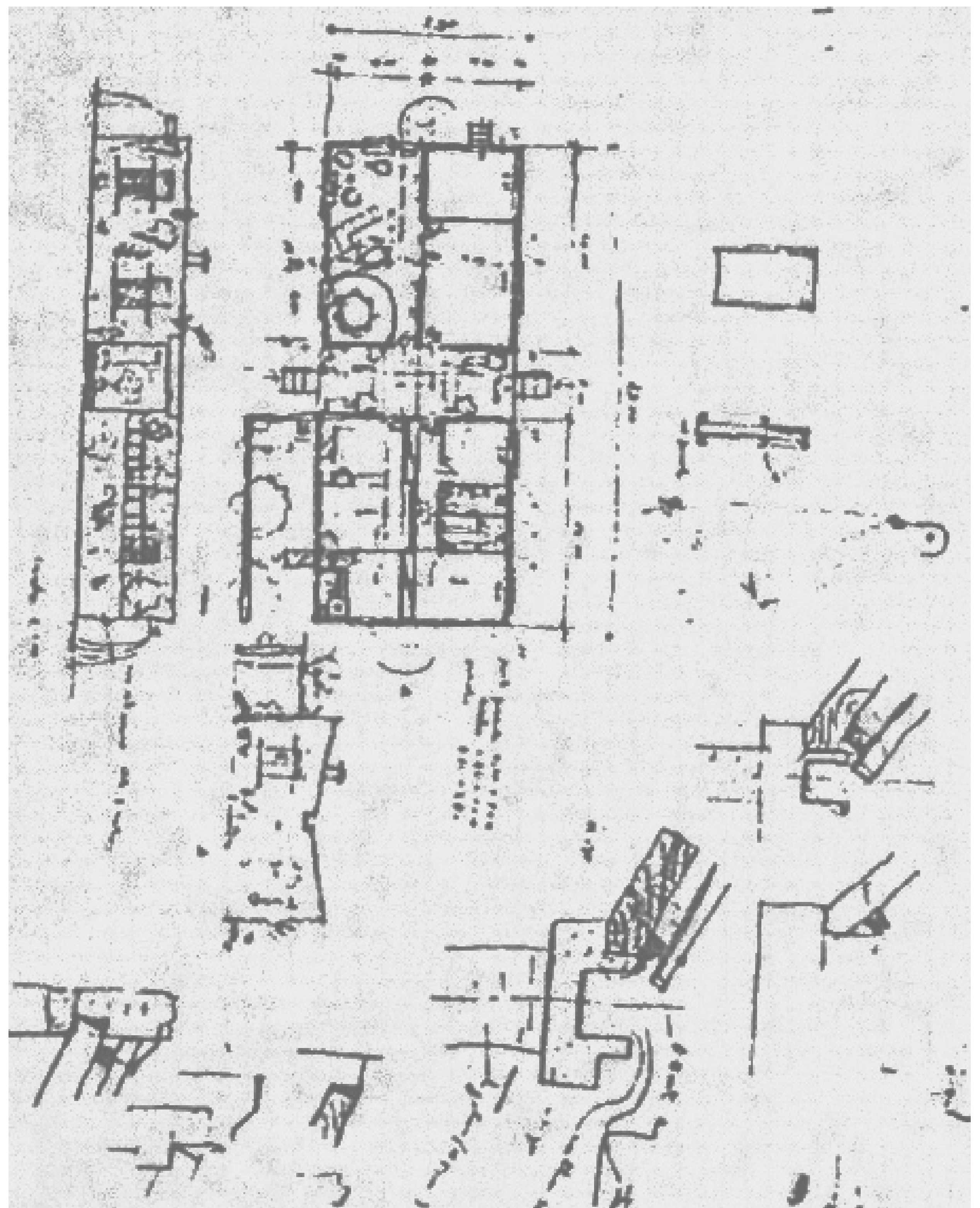


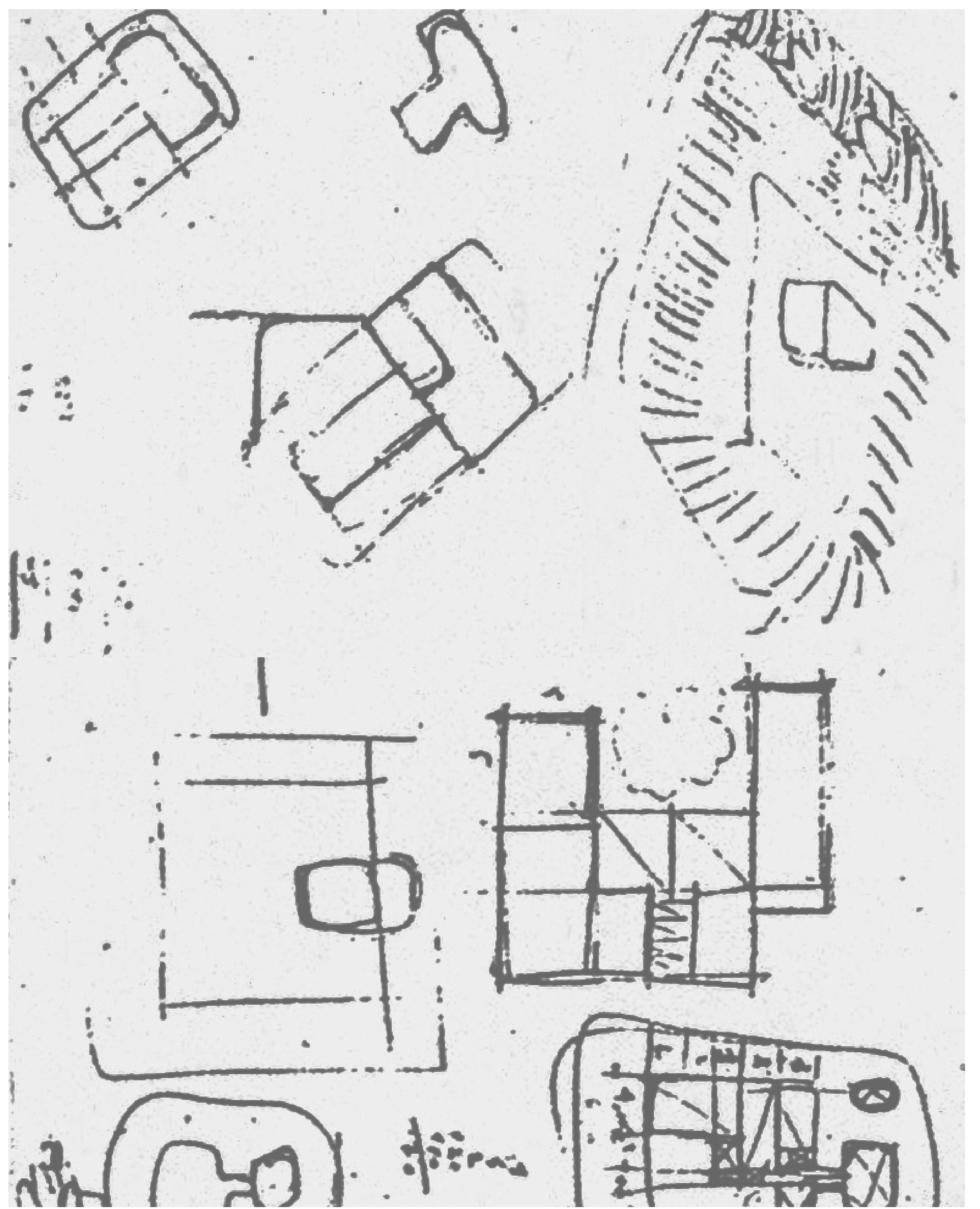
figura 21

Os trabalhos são retomados por Lina Bo Bardi, no sentido de definir a casa completamente circundada por varandas. Essa possibilidade parece pensada desde o início da série de *croquis* (figs. 22 e 23).

É a procura pela planta livre que continua a conduzir os estudos, levando Lina Bo Bardi a definir a solução para a casa. A opção pela planta quadrada é retomada, com exploração das divisões em diagonal (figs. 24 e 25). A criação de um mezanino e a localização dos quartos no alto, com possibilidade de se fecharem através de cortinas, libera quase completamente de compartimentações o pavimento térreo.

Sabe-se que, com a ocupação da residência após a construção, a biblioteca e o quarto ocupam o mezanino, assumindo a casa, assim, a característica de um estúdio. Tal situação leva a acreditar que a residência é planejada para um só morador, a própria Valéria Piacentini Cirell que, nela, provavelmente se dedicaria a atividades de restauração de móveis e objetos antigos, seu trabalho profissional.

Pequeno bloco desgarrar-se da edificação principal para abrigar o serviço (figs. 26 e 27). Nesse deslocamento, cria-se pátio ajardinado com árvore que



figuras 22 e 23

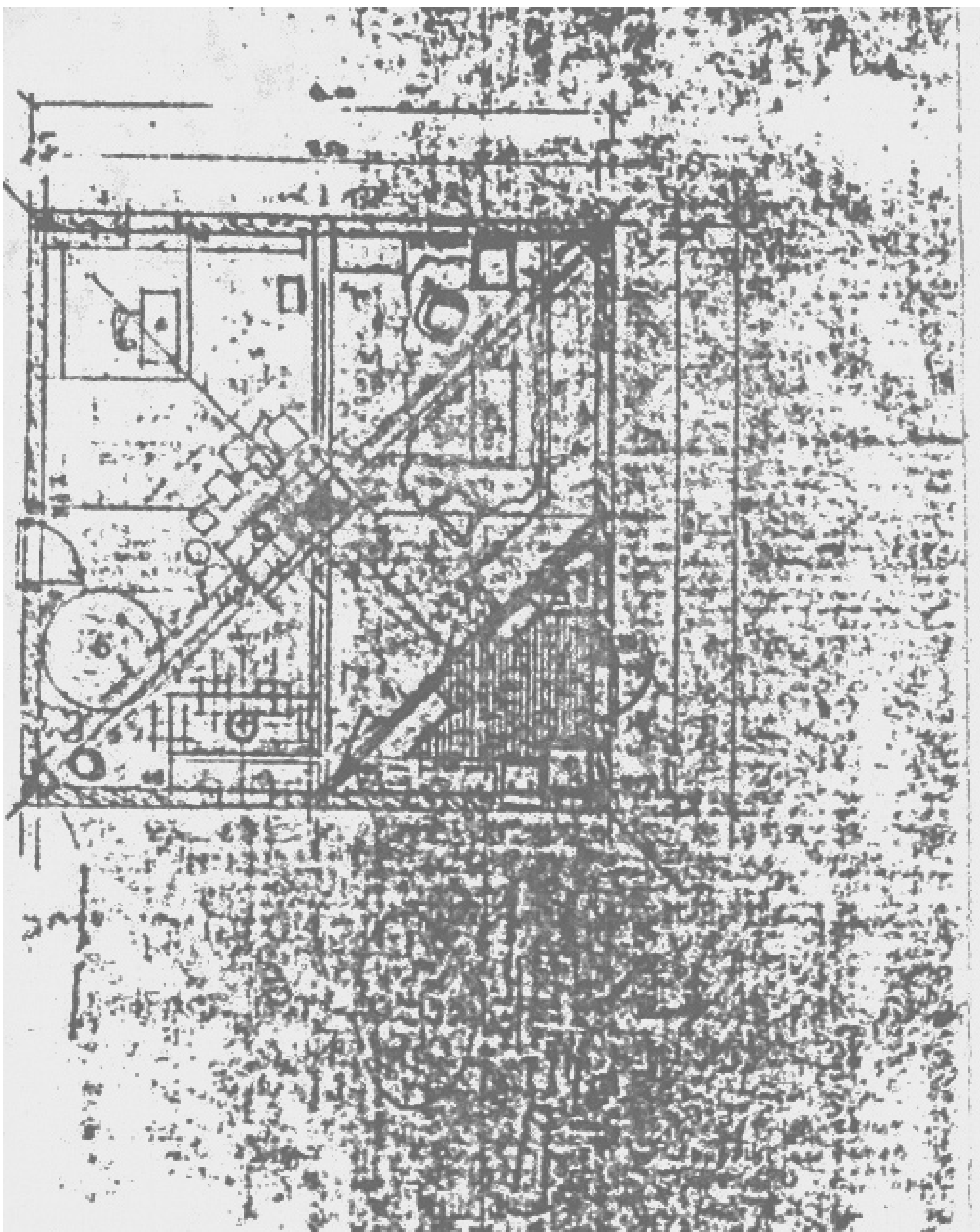


figura 24

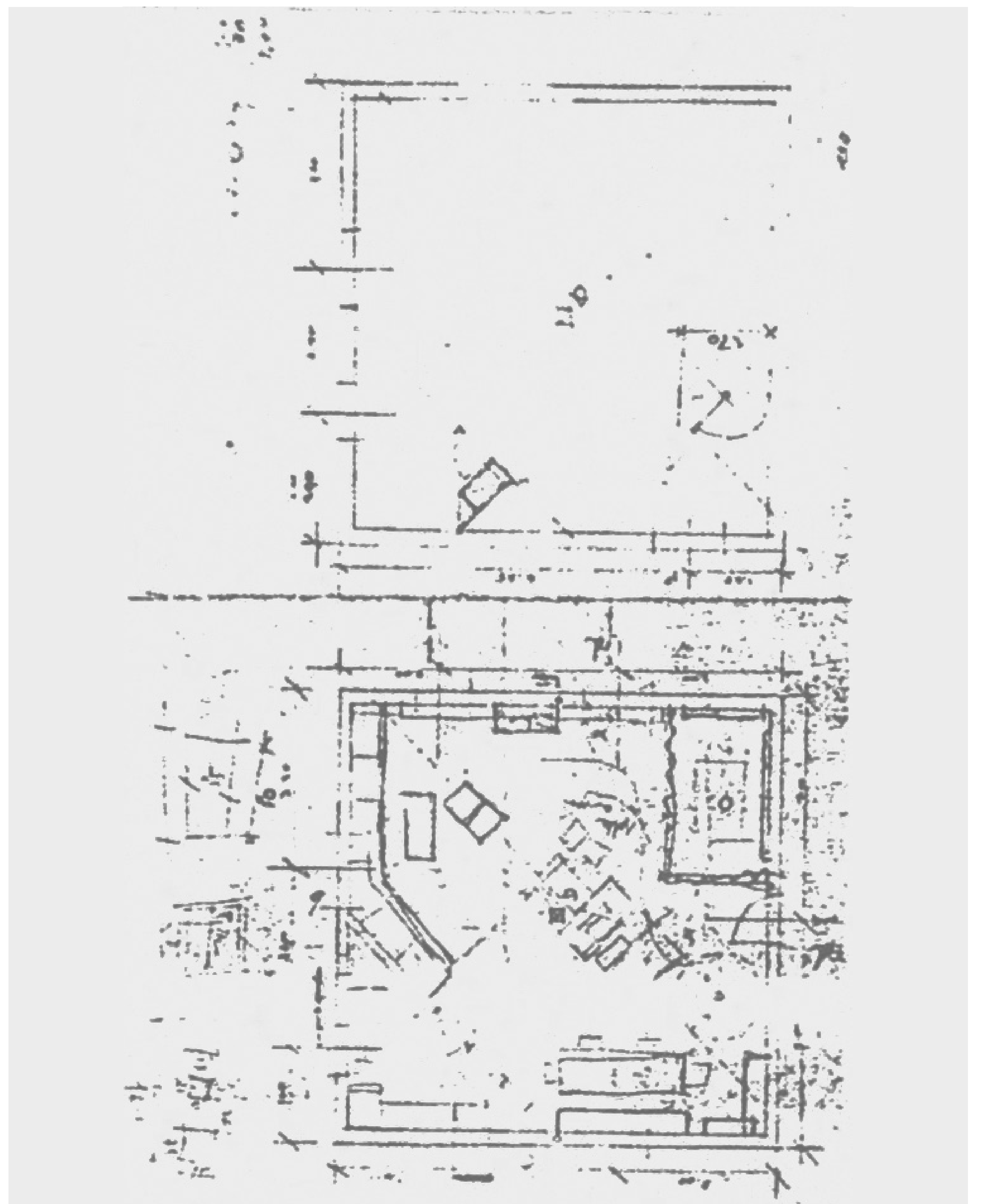


figura 25

perfura a cobertura de palha existente entre os dois elementos. Respeitando o declive natural do sítio, uma das varandas avança sobre o pequeno lago e se apóia em colunas que nascem dentro da água.

Alguns elementos presentes nesses esboços contribuem para a caracterização do estudo de algumas soluções utilizadas na casa brasileira tradicional: portas-janelas, treliças, nichos, assoalhos apoiados em vigas de madeira, entre outros. Mas, entre eles, a casa toda circundada por varandas é o mais significativo.

O desenvolvimento dessa série de croquis registra com bastante clareza a abertura para varandas do volume cúbico fechado, característico das pequenas construções situadas nas encostas do Mar Mediterrâneo, mostrando assim a diluição da força das paredes envoltórias, que funcionavam como muros protegendo a privacidade da vida no seu interior. Na casa Cirell, como na casa brasileira tradicional, a vida cotidiana conquista a ocupação dos espaços ao ar livre e uma proximidade maior com os elementos do mundo natural (fig. 28).

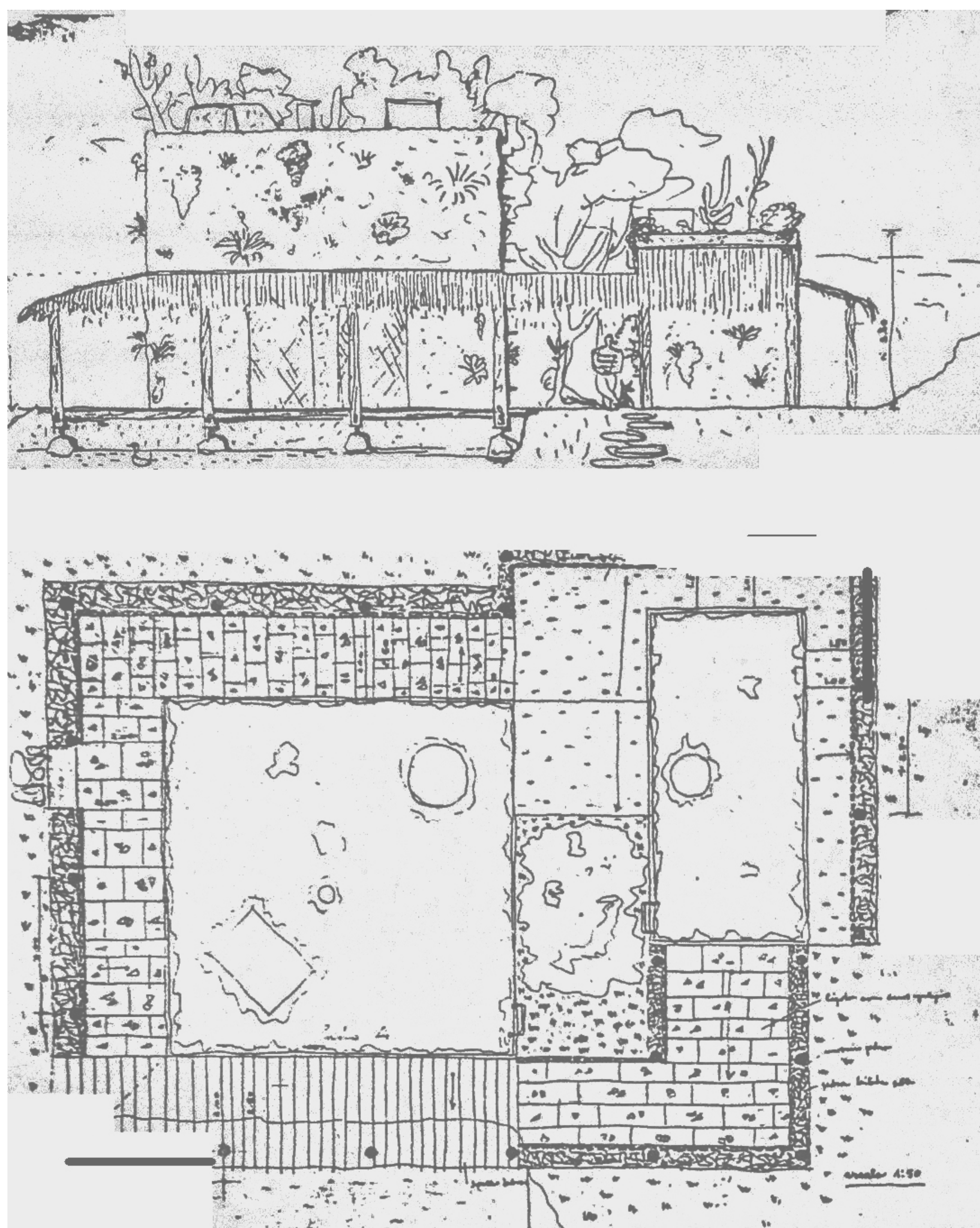


figura 26

Com as paredes envoltórias protegidas pela grande sombra da varanda e com a quantidade de aberturas na habitação reduzida ao mínimo, o ambiente interior é de penumbra e contrasta com o excesso de luz do exterior. Sombreado e recluso, com enquadramentos precisos da paisagem, é lugar de recolhimento, onde se desfruta de paisagens íntimas (fig. 29).

Mas, mesmo trabalhando com opacidades predominando sobre as transparências, a unidade da casa com a paisagem é indiscutível. A entrada da casa é marcada por um jogo de portas que se sucedem uma em frente à outra, alternando espaços de luz e sombra. Emoldurada pela palha da cobertura da varanda que a protege, conduz a uma visão de continuidade, entre espaços exterior e interior (fig.30).

As superfícies internas das paredes envoltórias da casa, de reboco grosseiro e pintadas de branco, contrastam fortemente com o tratamento dado às superfícies exteriores, nas cores da terra. Pequenas pedras e pedaços de cerâmica decorada, quebrados em diversas formas e dispostos radialmente, como flores, são incrustados nas faces externas das paredes da Casa Cirell, dividindo o espaço com plantas que se alojam em cavidades alternadas casualmente.

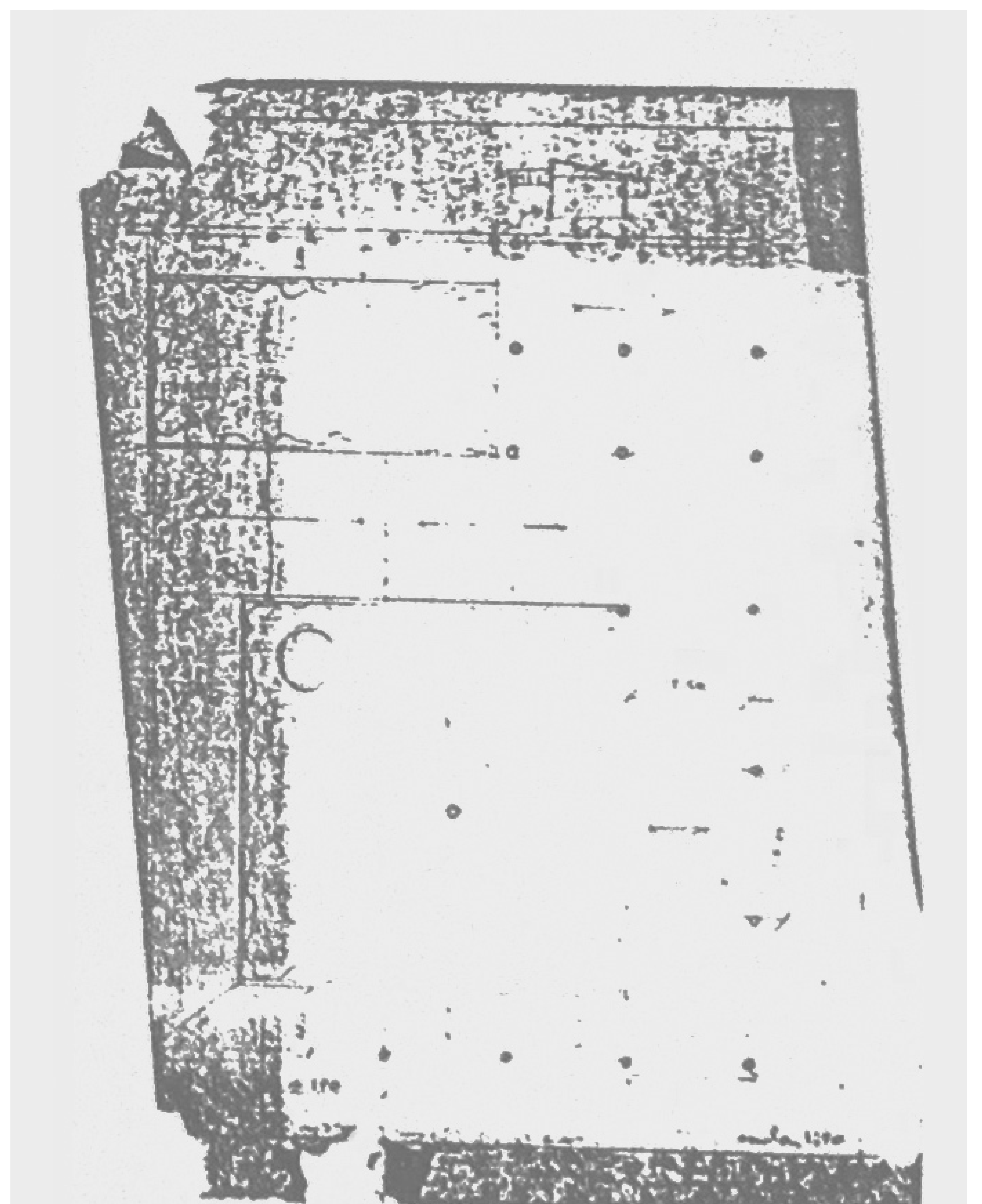


figura 27

Com as plantas crescendo nas próprias paredes, tem-se a impressão que parede e chão se confundem e que a construção está o mais profundamente possível vinculada ao solo.

A relação da residência com o entorno não se define como uma atitude de contemplação a partir de um ponto de domínio do panorama, contrariamente ao que se dá na Casa de Vidro. A casa, agora, insere-se na paisagem, coloca-se dentro dela sem a dominar e, por pouco, não é completamente dominada por ela.

As fotografias da época da residência remetem a uma imagem da cabana primitiva dentro da floresta tropical (fig.31). Como havia feito para a Casa de Vidro, Lina desenha também para casa Cirell sua interpretação para o tema do abrigo. Dessa vez, em lugar de expressar emoções do sublime, como na sua residência, da Casa Cirell emanam sentimentos telúricos.

NOTAS

1 Sobre o tema da poética do sublime na Casa de Vidro consultar CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto (1997) Lina Bo Bardi: as moradas da alma. São Carlos. Dissertação (Mestrado) _ EESC-USP, Depto. de Arquitetura e Planejamento.

2 Talvez esteja, nesses pequenos visores, o início da experimentação que levará Una Bo Bardi às coberturas em forma de ameiba do Sesc da Pompéia.

3 HABITAT (1952c). Arquitetura e jardinagem. São Paulo, n. 6, p.71, jan.-mar.

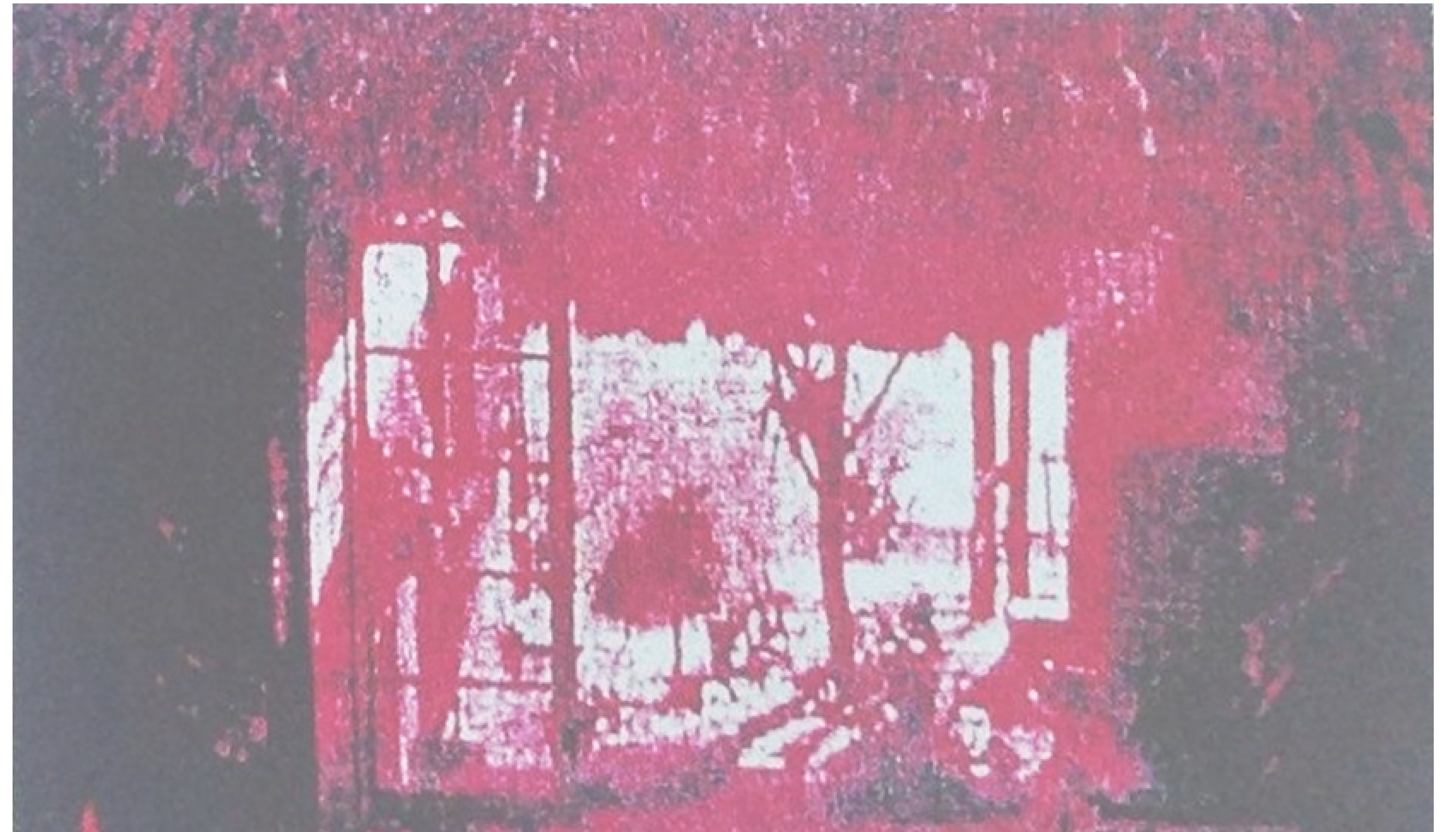


figura 30



figura 28

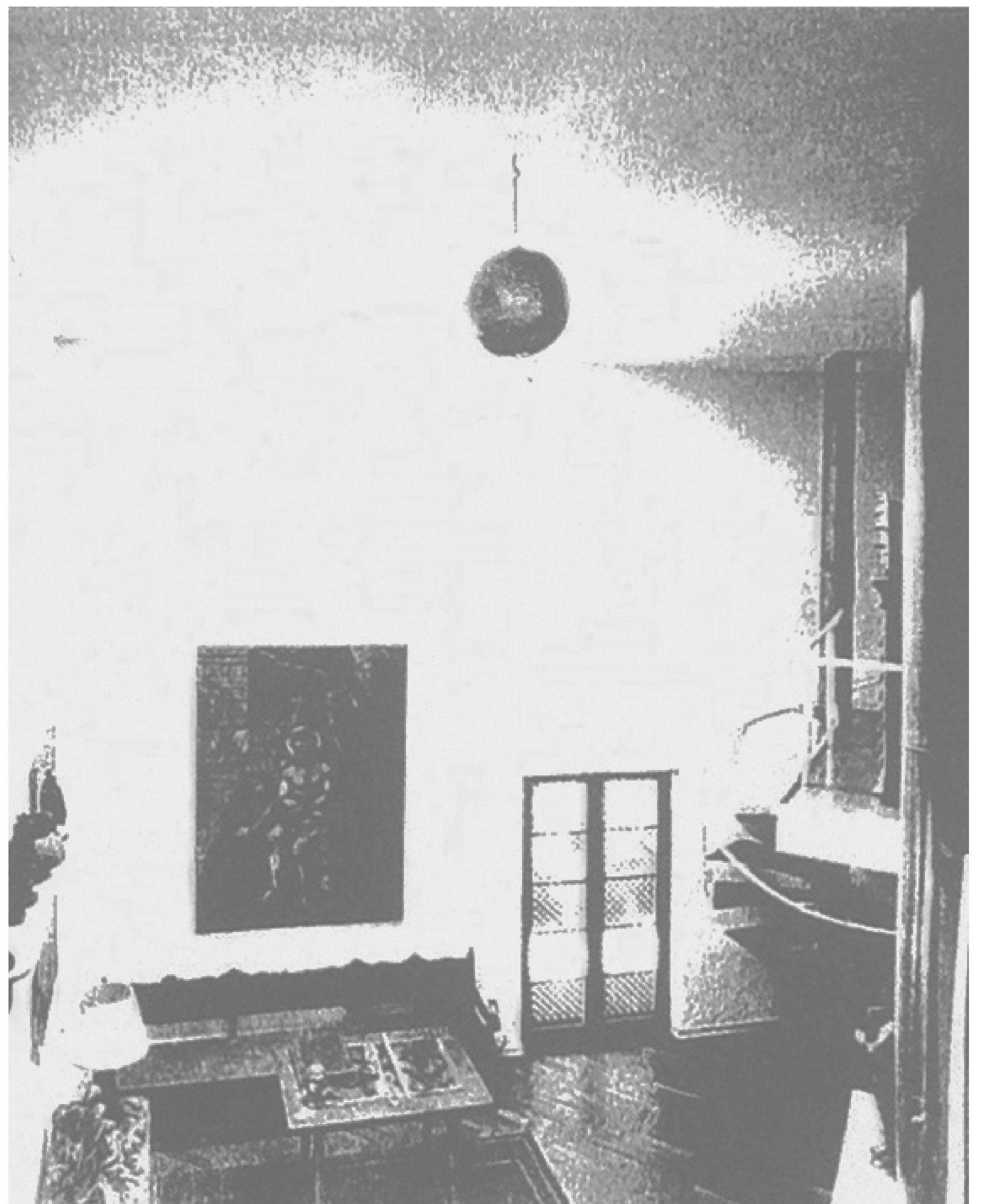


figura 29

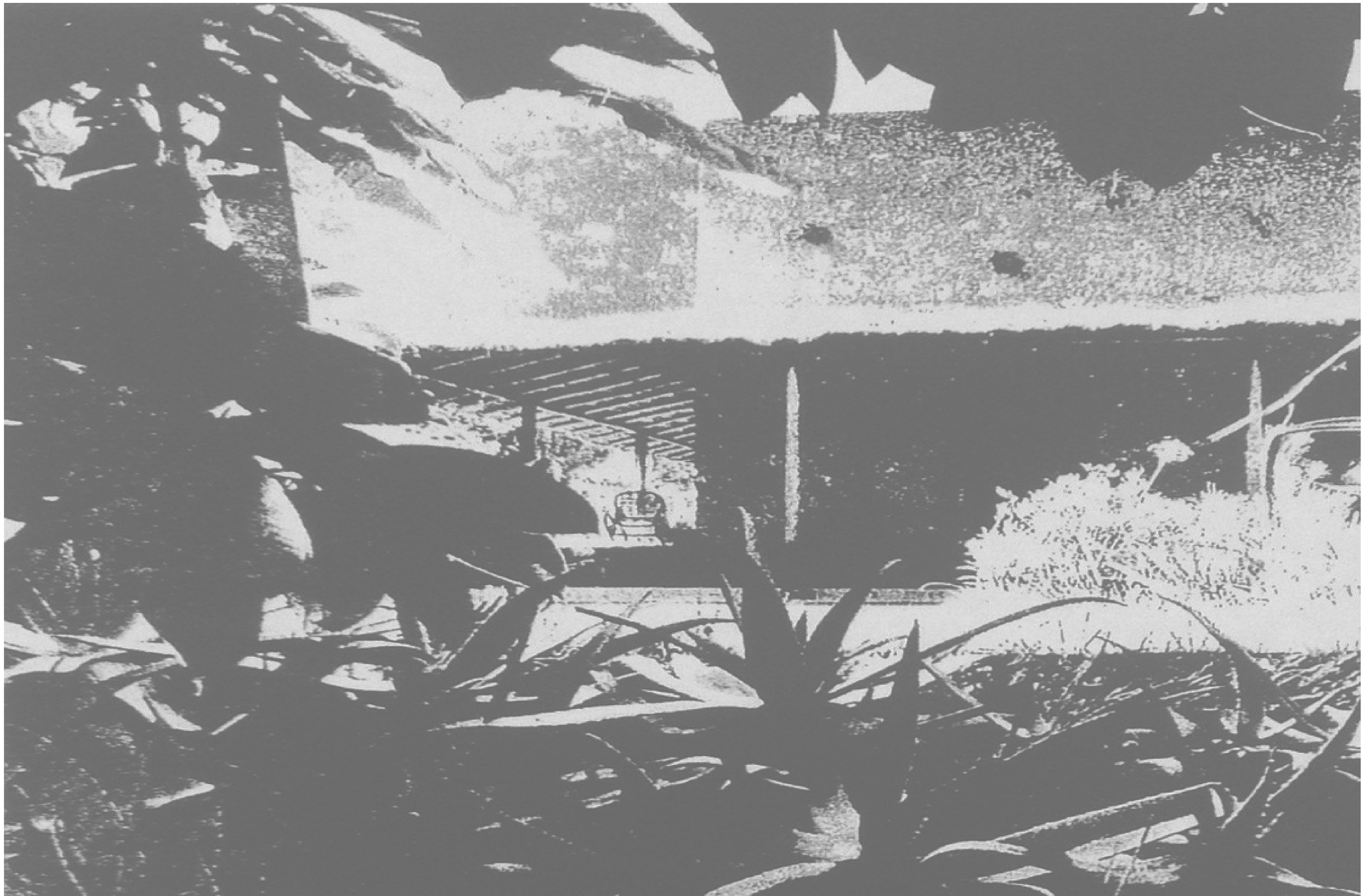


figura 31



ALEXANDRE PENEDO

19

97

**ARQUITETURA MODERNA
EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS**

Primeiramente é necessário esclarecer que o termo Complexo da Tecelagem Parahyba abrange um conjunto de obras projetadas para as fazendas de propriedade da Família Gomes, sendo que a principal fonte de recursos para a sua realização, provinha da produção de cobertores da Tecelagem Parahyba. Ou seja, a empresa cobria os investimentos realizados nas fazendas, principalmente na Fazenda Sant'Anna do Rio Abaixo, detentora da maior quantidade de obras.

Fundada em 14 de março de 1925 por um grupo de empresários brasileiros e portugueses, a Tecelagem Parahyba Sociedade Anonyma foi instalada em São José dos Campos com o objetivo de fabricar cobertores. Em meio aos efeitos da crise mundial de 1929, o corretor de algodão Olivo Gomes, proveniente de Niterói-RJ, foi convidado para diretor da indústria, que passava por uma forte crise econômica, o que lhe possibilitou, em pouco tempo, assumir o controle da empresa. Começou, nesse período, um novo ciclo para a Tecelagem Parahyba, que chegou ao final da década de 40 com uma produção anual de 4 milhões de cobertores. Na década de 50,

a empresa iniciou o processo de aquisição de novas propriedades, investimento em obras e expansão de seus negócios para a produção agrícola e pecuária.

A participação de arquitetos modernos destacados no cenário nacional na configuração do complexo arquitetônico e paisagístico da Tecelagem Parahyba se deu somente a partir do final dos anos 40. Os filhos de Olivo Gomes, os estudantes Severo e Clemente, mantinham contatos estreitos com intelectuais do antigo Clubinho dos Artistas. Nessa ocasião, convidaram Carlos Millán, Sidney Fonseca e Luiz Roberto Carvalho Franco, colegas da Universidade Mackenzie, para atuarem profissionalmente na fazenda. Sobre Carlos Millán é importante citar que é valorizada sua contribuição para a afirmação da Arquitetura Brasileira, apesar da curta carreira, pois se dedicou arduamente à qualificação da categoria, pela formação acadêmica qualificada e, em especial, pelo resgate das técnicas construtivas nacionais.

O grupo de estudantes executou dois projetos nesse período - uma residência para diretor e uma escola para filhos de operários, inaugurando uma nova fisionomia para as edificações da Família Gomes. Marca uma ruptura na formação do Complexo da Tecelagem

Parahyba, cujas edificações remanescentes da fábrica apresentavam fortes influências da arquitetura industrial européia, caracterizadas pelo uso de alvenaria de tijolos sem revestimento e coberturas em forma serrilhada (shed). Tais edificações representavam um padrão formal adotado, em grande parte, pelas indústrias no início do século. Implantada próxima à estação ferroviária, a Tecelagem Parahyba teve seus edifícios construídos dentro de uma evidente preocupação urbanística, devido a sua localização entre o bairro de Santana e a área central, uma condição de elo inevitável. Conforme documentos encontrados no Arquivo Municipal, havia também um programa de urbanização e arruamento da fazenda previstos anteriormente aos projetos dos arquitetos modernos, com depoimentos que atestam que a Prefeitura Municipal pressionava a construção de uma nova via ligando o centro e a região norte da cidade.

A primeira obra a ser construída (1951) foi a Escola para Filhos de Operários. Implantada em local equidistante da área fabril e o bairro de Santana, principal região habitacional dos funcionários da empresa, a construção da escola representou, entre uma série de ações, uma tentativa da Tecelagem Parahyba, após greves e revolta de funcionários, de estabelecer uma

relação empresa-empregado. Conforme depoimento do arquiteto Roberto Cerqueira César, “Olivo Gomes tinha uma preocupação muito grande a respeito de seu relacionamento com os operários da indústria, a parte social era muito cuidada por ele”, assim como o seu filho Clemente que estudou Relações Humanas no exterior em empresas do ramo. Sob o simultâneo signo do novo e da formalidade presentes nas obras modernas, a arquitetura passou a representar a nova imagem pretendida pela Tecelagem Parahyba. Essa nova postura repercutiu no comportamento dos funcionários da empresa, “porque naquele tempo a cidade ficava muito fora, realmente, a ligação era com os funcionários da tecelagem, os operários.” (CESAR, 1996).

Com a simpatia depositada pela obra, os estudantes foram convidados para projetar a residência principal da Família Gomes, disposta a fixar-se na cidade. Atônito com o convite e o peso da responsabilidade, Carlos Millán indicou um arquiteto mais experiente que pudesse atender aos anseios da família. Responsável pelo escritório composto, na época, por seu parceiro Roberto Cerqueira César e pelo então estagiário Luiz Roberto Carvalho Franco, Rino Levi estudou em Milão e Roma, formando-se em 1926.

“Teve uma destacada importância na implantação do movimento moderno no Brasil, seja pela repercussão de seus projetos, seja pela sua ativa participação no ensino, e na valorização do trabalho” (PROJETO, 1995; 16). Construiu obras importantes para a qualificação internacional da Arquitetura Moderna Brasileira, demonstrando versatilidade ao projetar edifícios residenciais, cinemas, fábricas, residências e hospitais. Suas obras são referências obrigatórias para a compreensão da Arquitetura Brasileira em sua vertente paulista.

Partiu do próprio Olivo Gomes a visita feita ao escritório no edifício Ester, em São Paulo. A consolidação da amizade superou a própria relação arquiteto-cliente. Surgiram rapidamente os primeiros esboços para o projeto da residência, fruto das várias visitas do arquiteto a São José dos Campos. Apesar de ter sido uma característica marcante na trajetória do arquiteto o rigor com os detalhes, Rino Levi demonstrou-se atencioso em relação à Tecelagem Parahyba. Com a construção da residência da fazenda, Rino Levi passou a realizar sucessivos projetos para a família até o fim de sua vida em 1965, quando viu uma das últimas de suas obras realizadas: a Usina de Leite. Rino Levi aplicou na Fazenda Sant’Anna a tecnologia

industrial em que já era um especialista, onde a “qualidade plástica resultava da simples exploração racional dos materiais, escolhidos e utilizados em função da melhor adaptação possível a cada programa tratado” (BRUAND, 1981; 251), sempre desprezado de qualquer preconceito formal e preocupado com a qualidade da construção e seu acabamento.

Outro agente revolucionário na história do Complexo da Tecelagem Parahyba foi Roberto Burle Marx, paisagista e artista plástico. Suas opiniões sobre a implantação da residência no terreno celebraram uma profunda amizade com a família, que também perdeu até a sua morte, a exemplo de Rino Levi. Soube fazer e despertar o uso da tecelagem para fins artísticos e formar um dos mais expressivos de seus jardins particulares, além de executar quatro painéis em cerâmica, sendo três para a residência da fazenda e um para o Galpão para Máquinas. Sempre esteve em contato com a família, trazendo-lhe novas mudas de plantas, que plantava com Clemente Gomes, um entusiasta do paisagismo, próximo à residência.

Disposto a investir em projetos que contemplassem o desenvolvimento social, Olivo Gomes não hesitou em solicitar projetos audaciosos. Exemplo notável

dessa particularidade foi a execução de parte do projeto para a Fazenda Monte Alegre, localizada no bairro rural Vargem Grande. Idealizada nos anos 50, essa fazenda previa uma série de instrumentos que visavam à humanização do trabalho e à valorização da família como núcleo produtivo, prevendo-se tarefas para as “senhoras” dos funcionários aprenderem um ofício para uma complementação salarial. Outro projeto audacioso, mas não realizado, em parte pela morte do patriarca em 1957, foi o Conjunto Residencial para Operários (1954), que previa o assentamento de mais de 500 famílias.

No decorrer dos anos 60, Severo e Clemente Gomes assumiram os negócios da empresa; enquanto Severo dedicava-se quase que exclusivamente à carreira política, coube ao irmão administrar as fazendas e as indústrias em São José dos Campos. Sobre Clemente Gomes é importante citar sua atuação política e social como empresário na cidade. Pelo fato de ser engenheiro-civil, acompanhava projetos em construção na cidade, como foi a Associação Comercial e Industrial, atraído pelo uso de soluções técnicas inovadoras e ousadas. Um “hobby” digno de citação foram as reproduções de mobiliários de “designers” famosos, feitos nas oficinas da Tecelagem Parahyba.

Teve importante atuação na educação universitária da cidade como diretor da Fundação Valeparaibana de Ensino, quando se envolveu na conturbada história da Faculdade de Arquitetura Elmano Veloso. Deve-se a ele a contratação do escritório Rino Levi para projetar o campus universitário da então sonhada Universidade do Vale do Paraíba. Foi uma tentativa desastrosa, pois o pedido de ressarcimento de honorários pelo projeto por ele executado foi parar na justiça.

A responsabilidade pelo êxito dos projetos e, sua repercussão, não foi exclusividade do arquiteto, mas dividida com os demais profissionais envolvidos na sua execução. As obras modernas da Tecelagem Parahyba não fugiram à regra, chegando-se a montar uma equipe com profissionais e técnicos experientes, efetivados então, como funcionários da fazenda. Citaria o construtor Felizardo Traversin entre outros, além das empresas envolvidas, co-responsáveis pela qualidade técnica condizente com a qualidade plástica do conjunto de obras realizadas. O caso do curral localizado defronte à residência da fazenda, concebido pelos próprios funcionários, é uma demonstração da capacidade e confiança alcançada pela equipe.

A história da arquitetura colonial no Vale do Paraíba confunde-se, em vários momentos, com a evolução tipológica das fazendas para produção agrícola ou pecuária. As obras que formam o Complexo da Tece-lagem Parahyba podem ser vistas como uma tentativa de se estabelecer novas soluções espaciais para esse tipo de agenciamento que sempre “constitui programa arquitetônico e de planejamento bastante complexo” (CORONA, 1989; 217). Percebe-se clara intenção de se atualizar um novo conceito em face ao processo industrial, tanto produtivo como cultural para a fazenda, sendo que algumas relações são facilmente percebidas: a antiga venda virou mercado para a cooperativa de funcionários; a antiga sede da fazenda como a panorâmica residência, o paiol como o Galpão de Máquinas, e por que não pensar no avião, o cavalo moderno, tendo o magnífico hangar de Rino Levi como a estrebaria?

Notadamente pode ser observado o valor arquitetônico oferecido por um único empreendimento, que conseguiu reunir um acervo de obras construídas por arquitetos reconhecidos no contexto da Arquitetura Moderna Brasileira. Sua principal característica, como a diversidade do conjunto, foi o rigoroso equacionamento do programa apresentado através do adequado

uso dos materiais, patenteando um novo modelo de fazenda, aspecto que lhe conferiu uma notória posição no quadro evolutivo da Arquitetura Brasileira.

A INDUSTRIALIZAÇÃO E OS ARQUITETOS LOCAIS

À mercê das indústrias e suas instalações, a Arquitetura Moderna foi definitivamente inserida no cotidiano dos joseenses, o que não aconteceu com a implantação do CTA - a primeira obra moderna da cidade. Com o recorrente fluxo populacional gerado pela expressiva oferta de trabalho nas indústrias, onde se “podia escolher o emprego”, a Arquitetura Moderna se tornou um cenário ideal para o Estado implantar sua política de expansão urbana, “cenário necessário à consolidação de um capitalismo industrial” (RESCHILIAN, 1996; 211).

Dessa forma, os arquitetos “modernos”, que já possuíam qualidades técnicas construtivas decorrentes de experiências em outras localidades, projetaram sucessivamente indústrias ao longo da rodovia. No início foram as indústrias multinacionais que apresentaram projetos já prontos do exterior, adequados aos seus programas de necessidades, cabendo aos

arquitetos e construtoras nacionais administrarem as obras e utilizarem os materiais disponíveis no mercado brasileiro. A exemplo dessa postura, temos as indústrias General Motors do Brasil, Matarazzo Fibras Sintéticas, Johnson & Johnson, Kodak, Ericsson entre outras. No entanto, percebeu-se que, na ampla maioria, os arquitetos delinearão as indústrias com qualidades formais tipicamente brasileiras, fazendo o uso habitual de quebra-sóis como elementos marcantes nas fachadas, caldeando elementos plásticos nacionais com os rigorosos planos de implantação estrangeiros.

Num segundo momento e após o início do estabelecimento das indústrias, a iniciativa privada, absorvida pelo “ideário modernizante e progressista das relações sociais” (RESCHILIAN, 1996; 211), iniciou uma atuante participação na construção de equipamentos urbanos para fomentação de uma cidade contemporânea. Apesar da atuação pontual em diversas categorias arquitetônicas, tais como bancos e edifícios comerciais, a iniciativa privada exerceu sua função de forma isolada e ausente de um plano municipal global. Ainda naquele momento, mesmo com as explícitas intenções de incentivo e apoio por parte dos governantes, não havia uma diretriz voltada

para a ordenação espacial dos equipamentos urbanos na cidade. O único plano, desenvolvido na década de 50 e que vigorou até a metade da década seguinte, foi o convênio firmado entre a municipalidade e a Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo para ordenar a implantação somente das indústrias na cidade.

Os arquitetos e construtoras responsáveis por tais obras, tanto para a iniciativa privada como para as indústrias, eram provenientes de outras capitais em sua maioria, precisamente de São Paulo e Rio de Janeiro, sendo que alguns arquitetos estrangeiros também passaram por aqui. Até a década de 50, a cidade era demasiada arcaica nas técnicas construtivas, praticamente desconhecendo as novas tecnologias da construção em uso nas capitais, como vigas estruturais de cimento. Obras de pequeno porte (casas e comércio) eram construídas com a técnica da parede estrutural utilizando como vedação a argamassa de saibro e cimento, método este adotado amplamente pelos construtores locais (mestres-de-obra e pedreiros) responsáveis pela empreitada.

Grande impulso para a atividade profissional na cidade, que já manifestava uma evidente evolução técnica

ca, foi ocasionado pela fundação da Associação de Engenheiros de São José dos Campos “em 02 de agosto de 1958” (BOTELHO, 1989; 39). Com a inauguração da entidade na cidade, os engenheiros civis e arquitetos começaram a reorganizar o mercado da construção, inicialmente cobrando os honorários por etapas construídas dos projetos, expondo assim o frágil paradigma incrustado no mercado local na forma de cobrança por empreitada. No início, as indústrias continuavam a solicitar serviços de arquitetos e construtoras de fora, principalmente de São Paulo - o maior mercado nacional - e eram de responsabilidade das pequenas construtoras locais as obras de expansão da cidade.

A Escola Técnica Prof. Everardo Passos (ETEP) constitui um caso exemplar dessa nova realidade. Tratou-se de uma obra civil pública, uma escola profissionalizante, cuja constituição saiu da “cooperação das indústrias locais e em terreno doado pelo Sr. Sinésio Martins, já contando com a colaboração da prefeitura municipal e do CTA” (BONDESAN, 1967; 173). Pela própria abrangência do projeto - preparar técnicos para as indústrias - a ETEP estabeleceu-se em um modelo de obra em que as etapas concernentes à construção foram delegadas aos arquitetos e

engenheiros atuantes na cidade, notadamente Rosendo Santos Mourão e Aluizio Monteiro. Além de implantar uma linguagem formal similar ao Instituto Técnico de Aeronáutica, conferindo-lhe “contemporaneidade”, os profissionais responsáveis pela obra transferiram-lhe as técnicas construtivas remanescentes do ITA e administraram a sua execução. Dessa forma, uma nova ordem se estabelecia na cidade: os projetos fomentados pela sociedade local, independentes do porte, eram executados pelos profissionais estabelecidos na cidade.

Também importante participação da ETEP, em conjunto com outras obras, foi a atuação do arquiteto Mourão, estagiário e posteriormente funcionário do CTA. A sociedade local já apresentava algumas manifestações, ainda que isoladas, sintonizando-se com o que havia de mais contemporâneo em arquitetura, através do CTA e das indústrias. A escola proporcionou, então, a qualificação do arquiteto junto à sociedade local como o representante da nova arquitetura, abrindo caminhos para que outros aqui se radicassem. Foi certo também que na década de 50 já atuavam, embora não se fixassem, o arquiteto Francisco Victor Palma, responsável pelo empreendimento imobiliário Jardim Nova América, e o maquetista José

Zanine, que juntamente com o seu sócio Sebastião Pontes fundaram a renomada Fábrica de Móveis Z, ambos possuidores de considerada experiência em projetos de arquitetura.

Iniciou-se assim, a partir da década de 60, um fértil período de produtividade para os arquitetos e engenheiros aqui instalados, tais como o próprio Mourão, Flávio Alberto de Souza Reis, Aluizio Monteiro, Delmar Buffulin, Humberto Savastano, Luciano Salgado de Lima, Luiz Erasmo de Moreira, Willi Pecher entre outros na esteira da modernidade. No princípio, os arquitetos atuaram em projetos classistas, entidades sociais e em indústrias já instaladas na cidade, construindo suas sedes, galpões e restaurantes.

Diversos foram os exemplos realizados nessa fase: a sede da Associação Comercial Industrial do município constitui um exemplo, obra que despertou a afinidade e curiosidade da população tanto pelo fato da audaciosa forma, concreto aparente e jogos de vidros, como pela maneira da construção – complexas estruturas de madeira para sustentarem as lajes dos pavimentos. Dessa forma, a sede passou a ser uma referência obrigatória e motivo de orgulho de muitos empresários locais, obtendo simpatia

de diversas camadas da sociedade, refletindo uma nova postura da sociedade local. Na área social, os mais importantes clubes recreativos, representados pelo Tênis Clube e Associação Esportiva São José, também solicitaram aos arquitetos modernos seus serviços para projetarem os salões dos memoráveis bailes. O mesmo aconteceu com o comércio, setor que representava uma parcela da população tradicionalmente temerosa a mudanças, o qual encontrou na Arquitetura Moderna a possibilidade de implantar novos programas aliados a serviços prestados à comunidade. Personagens da época comentaram a expectativa da população quando da retirada do tirante de sustentação da laje de cobertura no posto de gasolina do Sr. Henrique Mudat, receosa quanto à sua estabilidade e a conseqüente sustentação do vão.

Mas foi na construção de residências que os arquitetos locais mais atuaram em São José dos Campos. Se para as indústrias, os arquitetos oriundos dos grandes centros projetavam as obras, foi para as residências de industriais, médicos, advogados e comerciantes que os arquitetos locais destacaram-se, a partir da década de 60. A pequena burguesia já demonstrava alguns conhecimentos oriundos das novas possibilidades arquitetônicas, fazendo com que “o grau de

exigência dos clientes nos detalhes e organização funcional” (MOREIRA, 1996; 7) exigisse aplicações mais rigorosas nos estudos apresentados.

Mas de fato, houve um componente adicional e intrínseco, tanto pelo aspecto econômico como estético, que pairava na comunidade joseense: o modismo. Movimento pela adequação social aplicado à questão da arquitetura, e naturalmente a uma condição de como ver a vida, o modernismo joseense foi carregado de valores estéticos um tanto prosaicos para a época. O automóvel, em sua maioria figurado pelo Fusca, representava um valioso patrimônio da família e que deveria ser encarado como uma escultura, geralmente, apresentada como elemento decorativo da fachada. Outro fator norteador para a consolidação da Arquitetura Moderna na cidade foi o fato de que os custos para a construção dessas residências tornaram-se mais atrativos e acessíveis à burguesia local. Geralmente os projetos não eram cobrados, ficando por parte da execução da obra os encargos para os arquitetos que, de certa forma, viabilizavam o investimento.

A principal característica da Arquitetura Moderna dos arquitetos locais, radicados na cidade, a partir

da década de 60, foram as estruturas de concreto com alvenaria armada e platibandas de concreto aparente. Volumes simples, porém predominantes, geralmente os quadriláteros, e pequenos jardins circundantes eram as orientações básicas de implantação e solução do agenciamento do programa de necessidades. Com a evolução técnica decorrente da própria experiência na construção, o concreto aparente tornou-se mais visível através do uso intenso de moldes e, entre outras qualidades, possibilitou a exploração de novos jogos volumétricos com vãos antes inatingíveis. Sensível ao gosto artístico, Luiz Erasmo de Moreira expressou, em um de seus poemas publicados, a admiração pelas possibilidades oferecidas pelo concreto.

Com a entrada da década de 70, os investimentos aplicados pela instalação de novas indústrias e pelo Estado diminuíram de forma significativa na cidade, em função das novas orientações da política do governo militar. A cidade, considerada então como estância de proteção nacional em decorrência do Centro Técnico de Aeronáutica, começou a ser governada por administradores indicados por militares. A cidade passou a contar, a partir desse período de transição do governo civil Elmano Velloso para o governo

militar Eduardo Sobral, com arquitetos colaboradores do corpo de planejamento urbano da municipalidade. Planos diretores surgiram no período com características bastante polêmicas, como a via aérea na Rodovia Presidente Dutra e a abertura da avenida do Banhado.

Ainda em 1970, surgiu uma das mais polêmicas escolas de arquitetura do país: a Faculdade de Arquitetura Elmano Velloso. Resultante de uma série de iniciativas da Fundação Valeparaibana de Ensino para a estruturação da área de ciências exatas, para transformar-se na atual Universidade do Vale do Paraíba, a arquitetura surgiu com uma nova proposta de ensino e metodologia de pesquisas, diferentes dos padrões estabelecidos pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC). Essa situação, uma alternativa para as propostas didáticas regulamentadas pelo MEC, acabou atraindo a atenção de diversos professores da Universidade de Brasília e da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, os quais encontravam obstáculos para lecionar, decorrentes do golpe militar de 1964. Também participaram do corpo dos professores alguns arquitetos locais, entre eles Luiz Erasmo de Moreira e Rosendo Santos Mourão. Matérias didáticas inovadoras e ao mesmo tempo polêmicas,

como música e cinema para arquitetura, e o fato de se manterem isolados e distanciados do centro, a realidade da faculdade ressoou nos alunos um ideal libertário e uma noção de independência característicos do período em questionamento quanto à própria evolução social do país, que vieram incomodar o corpo dirigente, fortemente pressionado pelo ITA. O resultado não poderia ter sido pior: a faculdade, após cinco anos de funcionamento, teve suas portas fechadas.

Com a consolidação das construtoras locais no início da década de 70, a cidade entrou no processo, ainda que pouco perceptível, de readequação de suas principais funções sócio-econômicas; no caso, como produtora de bens através das indústrias de manufatura. Era evidente que São José dos Campos assumiria uma posição de liderança na região, atraindo assim novas modalidades de investimentos em projetos imobiliários, como a Urbanova do escritório de Jorge Wilhein e Vista Verde do escritório da ARZG, dirigido por Romeu Simi Júnior e Aluísio Monteiro. Esses empreendimentos já previam o acentuado crescimento populacional do município, gerado pela melhoria da renda per capita dos “joseenses”. As edificações comerciais foram outra modalidade de investimento

que despontou no período, precisamente na área de serviços, como escritórios e pequenas lojas de serviços correlatos ao crescimento populacional.

Com a diluição da atuação na municipalidade dos arquitetos radicados na cidade a partir da segunda metade da década de 70, assim como a explosão de pequenas construtoras locais, a instalação de arquitetos e engenheiros civis da nova geração e a atuação de empreendimentos comerciais das capitais, a Arquitetura Moderna começou a dissipar-se em obras isoladas e já sem a força de atuação das décadas anteriores. Essa nova realidade alterou de forma significativa e, em um curto espaço de tempo, o percurso que a Arquitetura Moderna trilhava na cidade desde a implantação do CTA.

O resultado histórico, hoje, está incrustado nas obras pontuais e referenciais da cidade, sejam elas visuais ou simplesmente afetivas. São pontos importantes de referência da população, mesmo que despercebidos, e que por assumirem esta postura, conferem-lhe características particulares, diferentemente de outras cidades valeparaibanas. Pode-se dizer que a cidade adquiriu, com a implantação dessas obras, e naturalmente sua população, um espírito mais cosmopolita,

diferente das cidades da região, estas carregadas de valores culturais regionalistas e, portanto, mais pragmáticas na aceitação de novos valores.

CENTRO TÉCNICO DE AERONÁUTICA

No final da década de 40, a cidade de São José dos Campos entrou para a história militar brasileira como o único centro de formação de recursos e tecnologias espaciais. Com a finalidade de formar técnicos e engenheiros aeronáuticos a fim de romper a grande dependência com os institutos tecnológicos estrangeiros e gerar uma indústria nacional de aviação, o recém-criado Ministério da Aeronáutica projetou o Centro Técnico de Aeronáutica (CTA).

O momento político naquele período, após o término da Segunda Guerra Mundial, apresentava um quadro ainda instável, com a divisão dos blocos ideológicos e militares vencedores da guerra: o capitalismo e o comunismo. O Brasil assumiu a aliança com o bloco capitalista, pressionado pelos americanos, rompendo com a União Soviética em 1947. No contexto nacional, o presidente Getúlio Vargas demonstrava interesse especial em desenvolver a indústria

aeronáutica através dos recursos tecnológicos oferecidos pelos Estados Unidos. Sabe-se, hoje, que o Marechal do Ar Casimiro Montenegro Filho participou de forma efetiva na idealização do centro. Após recusar-se a ir estudar na Europa, quando oficial do ar, o marechal começou a projetar um centro de formação de oficiais especializados, rompendo o vínculo acadêmico com o exterior. Em uma visita aos EUA, apresentou ao professor Richard Hebert Smith, especialista em planejamento de instalações aeroportuárias militares do Massachusetts Institute of Technology (MIT), uma proposta de estruturação de um centro de formação militar profissionalizante.

Em 1946, através de uma prestação de serviço na forma de consultoria, o professor Smith apresentou um relatório que foi apreciado e levado ao Presidente Vargas. O relatório “Plano de Criação do CTA” apresentava como objetivo principal “a criação de um centro aeronáutico com a dupla finalidade de preparar técnicos e especialistas em aeronáutica e ciências conexas e realizar as experiências, pesquisas e estudos necessários ao desenvolvimento seguro da indústria especializada, do comércio aéreo e da arma aeronáutica” (IAB-MG, 1947; 19).

Com o entusiasmo transmitido pelo próprio Ministro da Aeronáutica Tenente Brigadeiro Armando Trompowsky, o Presidente da República Eurico Gaspar Dutra, recém-empossado, aprovou o plano e permitiu a canalização de esforços para a construção do CTA. Com a aprovação, o Ministério da Aeronáutica criou a Comissão Organizadora do Centro Técnico de Aeronáutica (COCTA) para o gerenciamento do projeto sob responsabilidade do então Coronel Aviador Engenheiro Casimiro Montenegro Filho. A comissão foi formada pelo Tenente Coronel Aviador Engenheiro Benjamin Manoel Amarante, Capitão Aviador Engenheiro Aldo Weber Vieira da Rosa (substituído pelo Major Engenheiro Heitor Bonapace) e Engenheiro Arquiteto Hélio de Oliveira Gonçalves.

Com a efetivação do projeto e após adaptações realizadas pelo próprio Prof. Smith, pesquisas foram realizadas em diversas regiões para a construção do centro, que deveria localizar-se em área plana e extensa próxima aos grandes centros industriais. Depois de intensa pesquisa, a COCTA decidiu pela localização do centro em São José dos Campos, precisamente no aeroclube do município. “A cidade possibilitava uma comunicação entre o Rio de Janeiro e São Paulo, pois já havia uma previsão da instalação

da Rodovia BR-116 (atual Presidente Dutra), possuía um clima ameno e existia energia elétrica em grande quantidade” (IAB-MG, 1947; 19), além de possuir consideráveis áreas para a instalação de indústrias aeronáuticas.

Esses terrenos, uma gleba denominada “Campo dos Alemães”, foram doados pelo Prefeito Sanitarista Pedro Popine Mascarenhas, em comum acordo com os vereadores locais. Somente em 1951, através da Lei Municipal de 16 de novembro do mesmo ano, a municipalidade concedeu uma área de 9.280 mil metros quadrados para as instalações do CTA. Outros 3.200 m² de área para o centro foram pleiteados junto ao Governo do Estado de São Paulo como desapropriação para futuras instalações.

Definido o local, a comissão organizadora realizou um concurso fechado de projetos arquitetônicos para o novo centro, conforme normas definidas pelo Instituto de Arquitetos do Brasil. Foram indicados pelo Ministério da Aeronáutica os escritórios de Oscar Niemeyer Soares Filho, Marcelo Roberto, Affonso Eduardo Reidy, Benedicto de Barros e Companhia Brasileira de Engenharia, que designou os arquitetos Edwaldo Vasconcelos,

Flávio Amilcar Regis do Nascimento e Herminio de Andrade Silva.

A comissão julgadora foi constituída pelo Ten. Cel. Benjamin Manoel Amarante, arquiteto Alcides Aquilla da Rocha Miranda - Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB, arquiteto Hélio de Oliveira Gonçalves - COCTA, engenheiro civil Alberto de Mello Flores - diretor de Engenharia do Ministério da Aeronáutica.

A proposta de Oscar Niemeyer foi a vencedora do concurso, conforme Boletim No.6 da COCTA de 24 de março de 1947, apesar de não satisfazer todas as especificações do Ministério da Aeronáutica. Projeto que teve a participação inicial de Reidy, cuja parceria foi posteriormente desfeita para competir com trabalhos independentes, e que a Comissão de Avaliação situou:

Ante-projeto B

Simplicidade de arruamento e ligação muito fácil das duas praças, a escolar e a recreativa, por meio de uma larga avenida. Aproveitamento perfeito da atual estrada Rio-São Paulo, onde, entretanto, não há necessidade de passagens elevadas e ligação bem estudada com a cidade de São José dos Campos.

Muito bem localizada a zona residencial e bem estudada a circulação dos alunos. Localização da zona recreativa boa para satisfazer o CTA, a cidade de São José dos Campos e as cidades vizinhas, que continuarão a se servir da atual Rio-São Paulo. As zonas industrial, de manutenção e abastecimento estão previstas em locais impróprios. O acesso da via férrea pelo lado SW, projetado, tem o inconveniente de exigir uma construção de preço elevado e muito demorada. O hospital, localizado fora da área disponível, está longe das instalações do CTA. A projetada Rio-São Paulo está muito vizinha das extremidades das pistas, impedindo a sua possível ampliação. O abastecimento d'água e a rede de esgotos estudados de modo pouco satisfatório, sendo o despejo a montante da cidade, o que é contra-indicado e fere o edital.

Prédios que se destacam como os que melhor atendem ao edital: Escola Preparatória, com o auditório dotado de iluminação e ventilação naturais; pavilhão de administração; apartamentos residenciais dos professores-assistentes; apartamentos residenciais dos alunos da Escola Preparatória; restaurante; casa de ambos os diretores; casas de residências isoladas, tipos I, II e III; depósitos de combustíveis e

lubrificantes; oficinas de manutenção; reembolsável; sede do clube; ginásio e vestiários, cinema e teatro; piscinas.

Sendo de notar também que, embora não atendendo de melhor maneira ao edital, se destacam ainda nesse trabalho os seguintes projetos: apartamentos residenciais para funcionários de categoria; apartamentos de funcionários subalternos; apartamentos residenciais individuais para funcionários; estádio; almoxarifado; hangares; lavanderia; ambulatório.

Os projetos acima se caracterizam pela simplicidade e lógica da composição e restrição das áreas aos limites pedidos pelo edital.

Conclusão:

Do metucioso exame que a Comissão procedeu nos trabalhos e tendo em vista as considerações acima expostas, para cada um dos cinco trabalhos, parece à Comissão que os projetos B e C, nessa ordem de preferência são os que proporcionarão a garantia de obter os melhores colaboradores para a construção do Centro Técnico de Aeronáutica, em São José dos Campos, com instalações mais convenientes.

Os outros três trabalhos (A, D e E), embora apresentando algumas contribuições de valor, não indicam - conforme pensa a Comissão - um destaque especial entre eles, o que leva a Comissão a propor, finalmente, a seguinte ordem de preferência dos trabalhos em cumprimento do item 4 - Parte I - do edital de concurso:

1. Ante-projeto B.
2. Ante-projeto C.
3. Ante-projetos A, D e E

*Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1947.
(IAB-MG, 1947; 23)*

Mas o resultado do concurso tomou outros rumos com a complicação política que Oscar Niemeyer teve com o projeto da sede da Organização das Nações Unidas - ONU em parceria com Le Corbusier. Vencedor do concurso internacional promovido pela entidade, os americanos relutaram com a participação do arquiteto, que mantinha afinidades com o comunismo, na construção da nova sede. Esse fato veio ressoar também de forma negativa no Brasil, posição assumida pelo próprio Presidente da República Eurico Gaspar Dutra. A consolidação desse fato se fez

pelo Boletim Reservado do CTA, No.1 de 29 de março de 1947, suspendendo o resultado do julgamento da Comissão, publicado no Boletim da COCTA, No.6 de 24 de março de 1947.

Respeitando a qualidade do projeto apresentado e preocupado com o andamento das obras, o Marechal do Ar Casimiro Montenegro amenizou o fato contratando, no dia 30 de abril de 1947, o arquiteto Fernando Geraldo Saturnino Rodrigues de Brito. O arquiteto, na verdade, assinava as próprias plantas de Oscar Niemeyer, perfazendo a integridade do projeto original, “e já no Boletim da COCTA de 02 de janeiro de 1948 era publicada a aprovação dos projetos de arquitetura e os de instalações, bem como o Caderno de Encargos para as obras do CTA” (MONTENEGRO, 1984; 493). Com a entrega de 240 pranchas à COCTA, as obras de terraplanagem puderam ter início ainda no ano de 1947.

As pranchas apresentadas correspondem aos seguintes projetos:

1. Plano do Conjunto e Esquema de Circulação;
2. Composição Paisagística;
3. Instalação Elétrica / Hidráulica;

4. Edifício da Administração;
5. Escola Profissional;
6. Escola Preparatória;
7. Hangar, Torre de Controle e Ambulatório;
8. Depósito de Combustível, Lubrificantes e Almoxarifado;
9. Garagens de Máquinas e Oficina (manutenção, garagem, posto de limpeza e abastecimento);
10. Lavanderia;
11. Residência dos Diretores;
12. Residência dos Professores;
13. Apartamentos Residenciais para Assistentes;
14. Alojamento de Alunos da Escola Preparatória e Escola Profissionalizante;
15. Apartamento para Funcionários de Categoria e Subalternos;
16. Apartamentos Individuais para Funcionários e Quarto Residencial para Funcionário Subalterno;
17. Restaurante e Reembolsável;
15. Apartamento para Funcionários de Categoria e Subalternos;

16. Apartamentos Individuais para Funcionários e Quarto Residencial para Funcionário Subalterno;
17. Restaurante e Reembolsável;
18. Escola Primária;
19. Clube;
20. Centro Esportivo;
21. Ginásio e Piscina;
22. Estádio;
23. Teatro.

Mesmo com o impedimento legal, Oscar Niemeyer teve a liberdade de desenvolver os projetos especificados pelo concurso e chegou a montar uma pequena sala de arquitetura onde dispunha de uma mesa de desenho para que quando estivesse na cidade, pudesse resolver os problemas específicos de cada obra. Fato notório desse envolvimento foi o desentendimento, em parte pelo rigorismo acadêmico dos especialistas, com as obras do Laboratório de Motores e o Laboratório de Aerodinâmica. O arquiteto manteve contrato e visitas com o CTA até o início das obras de Brasília, quando já sobrecarregado de trabalhos “rompeu definitivamente com o centro” (MOURÃO, 1996).

Com o projeto do CTA, o arquiteto pôde implantar uma série de propostas para o urbanismo, das quais no panorama da Arquitetura Moderna, poucos casos haviam sido realizados. A setorização das funções, o forte caráter social juntamente com a ligação cidade-centro foram vertentes que impressionaram até mesmo a própria comissão julgadora. São frases suas inscritas sobre a prancheta:

Procuramos inicialmente fixar a ligação entre o CTA e a cidade de São José dos Campos. Tomando como ponto de partida a principal rua dessa cidade, contornamos a represa de forma a garantir uma área suficiente para a localização de todos os elementos do Centro Esportivo num só conjunto. A solução adotada, além de apresentar essa vantagem, permite também para o Centro Esportivo maior proximidade e ligação com a zona administrativa estando ainda, com relação à represa, obras desnecessárias.

Fixada a principal via de acesso e o centro-esportivo, começamos a estudar o zoneamento dos demais setores, tendo em vista as condições legais e as relações funcionais estabelecidas pelo programa. Situamos assim o centro administrativo de forma a ficar centralizado no conjunto, principalmente

com relação as habitações, escola e esporte. Essa disposição, além de reduzir os percursos, garante também ao centro administrativo maior ligação com esses setores.

Localizados os principais setores do conjunto, completamos o zoneamento. Assim os serviços correlatos (almoxarifado, depósitos de óleos e combustíveis, etc.) foram fixados próximos à estrada Rio-São Paulo e à via férrea, o que é importante com a ligação direta com o aeroporto militar e laboratórios. Estas últimas entre o aeroporto militar e a escola com o qual foi prevista uma via de comunicação independente. (IAB-MG, 1947; 48).

Conforme descrição de próprio arquiteto, o partido urbano adotado previa uma comunicação entre o CTA e a cidade, sendo para isso projetadas diversas ações que visassem à integração social. Para obter tal efeito e alcançar essa intenção, o arquiteto implantou o centro esportivo em um pequeno vale de córrego, margeando a cidade e o centro militar, o que lhe permitiu criar um adequado isolamento geográfico de cada parte. Percebeu-se uma clara intenção de dotar de diversos equipamentos públicos o centro esportivo, como ginásios, área para esportes

aquáticos (com represamento do córrego do Lavapés), pista de atletismo, teatro, estádio e hospital, atividades inexistentes até aquele momento na cidade e na região.

Em um segundo e distinto plano de integração social, uma extensa avenida, margeada por densa vegetação, foi projetada como um elemento de comunicação da cidade para o CTA, como um caminho contemplativo e um portal de entrada. O percurso foi previsto para ser utilizado somente por pedestres, sendo o tráfego de veículos deslocado para a entrada do mesmo, e em ligação direta com a principal rua da cidade (atualmente a avenida Dr. Néelson D'Ávilla). A importância dada à questão urbana foi de tamanha ordem que as orientações do viaduto da Rodovia Presidente Dutra voltaram-se somente para o CTA.

Em relação ao centro militar, a praça cívica foi o eixo centralizador e organizador do planejamento urbano - dispondo no seu entorno todas as atividades correspondentes. O CTA foi dividido em distintas zonas: educacional (escola preparatória e profissional), industrial (laboratórios de motores e aerodinâmicos) e a residencial, sendo implantadas próximas à praça

cívica, as edificações do restaurante e reembolsável (correio), além da administração e clube social.

Posicionada na região nordeste, a zona residencial implicou ao arquiteto uma série de estudos sistemáticos de implantação e circulação da população que ocuparia o centro, após a sua inauguração em 1950. Com um programa funcional definido e claro, apresentado pelo edital, ficou por parte da questão formal (estética) a diferenciação das diversas classes hierárquicas militares, entre professores, estudantes, civis, cabos, tenentes, sargentos, capitães e diretores.

Particularmente, o arquiteto vinha desenvolvendo e aplicando, desde a residência Oswald de Andrade em 1938, a organização espacial (distribuição dos cômodos) sob o telhado em calha única, em parte pelos estudos iniciais de Le Corbusier para a residência em Manthes, França. A partir da reforma da casa de Juscelino Kubitschek (1945), uma nova característica seria adotada para os projetos residenciais em conjunção com a calha única: a forma trapezoidal derivada do seccionamento do prisma.

Muitas vezes interpretado como uma mera questão estética desenvolvida, foi no CTA que o arquiteto

aplicou essa fórmula exaustivamente, dando ao conjunto residencial a unidade arquitetônica necessária para a identidade do conjunto, tanto para as residências isoladas como para os blocos habitacionais. As necessidades voltadas para as unidades habitacionais foram de tamanha ordem que o mobiliário foi especialmente desenvolvido para o centro técnico, cabendo destaque para ambientes como a sala de estar, cujas cadeiras personificaram as exóticas residências do CTA.

IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil) / MG - Revista Arquitetura e Engenharia No.5 Ano 1. Rio de Janeiro. 1947.

MOREIRA, Luiz Erasmo - A Atuação do Arquitetos de São José dos Campos de 1960 a 1980. São José dos Campos, Fundação Cultural Cassiano Ricardo, Esfera No. 43 Ano 6. 1996.

PROJETO No.189. São Paulo, Arco Editorial. 1995.

RESCHILIAN, Paulo Romano - Produção e Apropriação da Arquitetura como Bem Social. Revista Pós Número Especial. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Anais do Seminário Nacional "O Estudo da História na Formação do Arquiteto". 1996.



BIBLIOGRAFIA

BONDESAN, Altino - São José em Quatro Tempos. São Paulo, Editora Bentivegna. 1967.

BOTELHO, Manuel H. Campos - A História da Construção Civil em São José dos Campos. São Paulo, Editora Bandeirante. 1989.

BRUAND, Yves - Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo, Editora Perspectiva. 1981.

CESAR, Roberto Cerqueira - Depoimento gravado prestado ao autor. São Paulo, 16 de julho de 1996.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira - Dicionário da Arquitetura Brasileira. São Paulo, Artshow Books. 1989.



RENATO ANELLI

**DO ARQUITETO INTEGRAL À
EQUIPE MULTIDISCIPLINAR:
UM ESTUDO DE CASO NA
ARQUITETURA MODERNA
NO BRASIL**

APRESENTAÇÃO

A consolidação da Arquitetura Moderna Brasileira ao longo dos anos 50, apoiada no desenvolvimento da obra de Oscar Niemeyer, consagrou alguns de seus procedimentos projetuais. Lúcio Costa se refere a esta prática como a expressão do “gênio nacional”, que somado aos depoimentos do arquiteto, configuram um estatuto profissional baseado no autor, o qual interpreta com sua personalidade o espírito de sua época. Um dos principais contrapontos a este estatuto profissional tem sido identificado na metodologia projetual do arquiteto Rino Levi, cuja estrutura de trabalho em equipe formada também com colaboradores de outras áreas, e definida como característica de um estatuto profissional baseado no “ofício”². Esta metodologia projetual é, em algumas ocasiões, relacionada ao funcionalismo alemão, destacando-se entre os arquitetos deste movimento o nome de Walter Gropius³. Pouco se conhece das “marcas de sua formação italiana”, conforme as palavras de Bruand, marcas às quais Levi permanece fiel ao longo de sua vida profissional.

O objetivo deste trabalho é entender as diferenças

entre os procedimentos de projeto característicos do entre—guerras italianas, marcado pelo ideário do arquiteto integral, com aqueles procedimentos de projeto conhecidos como funcionalismo alemão, caracterizado por um questionamento do estatuto do arquiteto autor e pela constituição de equipes multidisciplinares. O desconhecimento das especificidades do arquiteto integral italiano é responsável pelas dificuldades de classificação do trabalho de arquitetos italianos ou de formação italiana no meio arquitetônico brasileiro. Este trabalho pretende rastrear o surgimento e desenvolvimento do estatuto profissional do arquiteto integral e sua transformação ao longo da vida do arquiteto Rino Levi.

O assunto pode ser introduzido através de duas citações de depoimentos de Rino Levi sobre o trabalho do arquiteto. Na primeira, de 1948, Levi acentua o caráter introspectivo do ato criador, ainda que parte de um complexo processo de colaboração interdisciplinar, detalhadamente descrito em sua palestra “Arquitetura e Técnica Hospitalar”.

“Um projeto de arquitetura adquire a sua fisionomia definitiva aos poucos, num trabalho lento que se prolonga por meses. No seu início, existem, apenas, alguns dados mais ou menos vagos sobre o tema. Este, desenvolve-se paulatinamente, com os primeiros esboços, os estudos preliminares e o ante-projeto...

76

...Até então o arquiteto trabalha sozinho, valendo-se das suas noções sobre as especialidades envolvidas pelo assunto. Em seguida, como vimos, organiza-se o trabalho em equipe, a fim de discutir e solucionar os problemas relacionados ao caso, visando o melhor rendimento, o conforto e a técnica. Uma vez reunidos e assimilados todos os dados, o arquiteto, valendo-se de sua capacidade criadora, empresta ao conjunto a sua fisionomia definitiva, entrosando todos os elementos num organismo funcional, técnico e plástico. Essa fase de definição da obra é única. Nela, o arquiteto se sente completamente dentro do assunto e senhor absoluto do problema, com visão integral de todos os seus detalhes. Esse momento não mais lhe aparece, nem mesmo após executada a construção, que o deixa frio, como fosse coisa estranha a sua pessoa⁴.

Na segunda, em 1956, Levi aproxima sua forma de trabalhar com a proposição do “arquiteto coordenador” de equipes multidisciplinares.

“(…) o arquiteto não é um especialista. Tanto se estende, porém, o seu campo de ação, que ele não pode dispensar, no desenvolvimento do seu trabalho, da colaboração de inúmeros especialistas. Na expressão de Gropius, ‘o arquiteto é um coordenador, cuja missão é unificar os inúmeros problemas sociais, técnicos,

econômicos e plásticos inerentes à construção.’”⁵

O primeiro texto foi suficiente para que Bruand, na introdução de sua longa pesquisa, sustentasse a qualificação de “individualistas” para os arquitetos modernos brasileiros. Contrariamente a uma leitura mais recente, que opõem Rino Levi à Oscar Niemeyer exatamente pelo caráter do trabalho em equipe, Bruand cita Rino Levi como partidário de uma concepção “aristocrática da arte”, que apesar das colaborações com outras disciplinas, reserva “para si o papel decisivo, “a maturação definitiva do projeto””. O assunto seria retomado nas páginas seguintes, onde Bruand aprofunda sua leitura sobre a obra de Levi:

(…) jamais admitiu uma concepção puramente mecânica de sua profissão e não se deixou influenciar pela tese que via na arquitetura uma arte social; defendeu vigorosamente seu valor plástico e seu caráter individual, mas isso não o impediu de erigir em princípio o apelo a múltiplos colaboradores; não consultou apenas engenheiros: levou em consideração, mais que qualquer outra, a opinião dos especialistas

*na elaboração dos programas, de uma certa maneira reservando para a arquitetura a síntese final e a conformação definitiva do projeto.*⁶

Apenas se interpretarmos a postura de Levi a partir do ideário do arquiteto integral italiano, poderemos entender essa peculiar combinação entre autoria individual, rotina de trabalho estruturada em equipe de arquitetos, projetistas e estagiários, e intensa interlocução interdisciplinar.

ARQUITETO INTEGRAL E A ESCOLA DE ROMA

Rino Levi se forma arquiteto pela Escola Superior de Arquitetura de Roma em 1926⁷. Após ter estudado dois anos em Milão na Escola Preparatória e de Aplicação para os Arquitetos Civis⁸, um curso integrado pela Academia de Brera e pelo Politécnico de Milão⁹, Levi se transfere para Roma em 1924¹⁰, uma escola nova, que despontava no horizonte italiano como um caminho para a superação do impasse representado pela divisão da profissão.

O surgimento das escolas de aplicação, nos moldes da École Polytechnique, levou para a Itália, na primeira

metade do século XIX, a divisão do ensino de arquitetura. Enquanto as Academias de Belas Artes formavam um profissional de acordo com as tradições artísticas, as escolas de tipo politécnico introduziam novas metodologias de ensino para formar um arquiteto pretensamente mais objetivo. A atividade da projeção arquitetônica passava a ser objeto de disputa entre dois tipos antagônicos de profissionais.

O corolário da divisão do ensino era a existência de uma legislação profissional ambígua na definição das atribuições do arquiteto. Ocorreu ao longo de todo o século XIX uma intensa disputa entre diversos tipos de profissionais com formações distintas, mas com atribuições semelhantes. O arquiteto civil formado pelos cursos de arquitetura das escolas politécnicas e os professores de desenho arquitetônico formados pelas academias de belas-artes disputavam e ostentavam a prestigiosa denominação de “arquiteto”, e acabavam tendo, na prática, as mesmas atribuições legais¹¹. A situação era tão confusa que mesmo os engenheiros civis poderiam atuar legalmente como arquitetos. Insurgiam-se os arquitetos civis, que acusavam os formados exclusivamente pelas academias de belas-artes de exercício ilegal da profissão. Estes, apoiados na tradição do

ensino acadêmico, alegavam direito adquirido, e após um período de comprovado treinamento prático na construção, junto a algum profissional mais velho, poderiam requerer, com sucesso, uma autorização legal para o exercício profissional. Com tal resultado, o conflito se acomodava, ainda que desconfortavelmente, pois ambas as partes continuavam tendo seus direitos garantidos.

O curso que Rino Levi frequenta em Milão entre 1921 e 1923, foi resultante da primeira tentativa de unificação do ensino de arquitetura. Criada em 1865, proposto por Camilo Boito, tratava-se de um curriculum composto por matérias técnico-científicas oferecidas pelo Politécnico, e matérias artísticas e arquitetônicas oferecidas pela Academia de Brera¹². A integração entre as duas instituições resultava na preponderância do ensino técnico-científico. No entanto, isso não se expressava na competência construtiva dos arquitetos-civis, que nesse ponto perdiam para os engenheiros civis. Os profissionais formados pela primeira tentativa de integração não conseguiam ser nem bons artistas, e nem técnicos competentes.

Os limites dessa escola seria reforçado pelo conservadorismo dos professores, avessos às novas propostas que fermentavam no ambiente

milanês desde antes da Primeira Guerra. Ainda que tenha sido colega dos futuros protagonistas do racionalismo italiano, Levi sai de Milão antes que essas idéias estivessem em gestação.

Graças a sua nova escola de arquitetura, fundada em 1921, Roma se apresentava como o principal centro inovador para a arquitetura italiana. Na base da nova escola encontrava-se a mais importante proposta de superação da situação profissional da arquitetura italiana: o arquiteto integral proposto por Gustavo Giovannoni alguns anos antes. Na origem dessa proposta encontra-se um outro campo de atuação, o urbanismo, que superava em muito os limites até então disputados entre os arquitetos oriundos das academias e das politécnicas. Este outro campo se impôs com o intenso crescimento das cidades italianas. Os dois tipos de arquitetos eram pouco adequados para atender a demanda urgente por um controle das modernizações das cidades, fosse seguindo critérios artísticos, fosse de acordo com métodos científicos¹³.

Os conflitos entre as propostas de diversos campos culturais e profissionais para a adequação das cidades italianas às condições de vida e de produção modernas resultaram na constituição de um novo

tipo de agrupamento: as associações de cultores da arquitetura. Contrapondo-se aos higienistas e sanitaristas, essas reuniões de artistas, professores de desenho arquitetônico, nobres e literatos batalhavam pela defesa dos valores ambientais e artísticos das cidades italianas. A cidade deveria deixar de ser objeto da técnica para tornar-se objeto de arte e cultura.

Entretanto, ainda que lento se comparado à Alemanha, o desenvolvimento da Itália se acelerava, tornando-se impossível o simples desconhecimento das necessidades advindas do crescimento das cidades. A pressão decorrente desse processo forçou o surgimento de um novo posicionamento, que pretendia o controle artístico das transformações urbanas, e não a sua simples recusa. Uma situação que condicionou a leitura italiana das propostas de Camilo Sitte e Charles Bulls, vistas como uma confirmação internacional das suas aspirações preservacionistas¹⁴.

A divisão entre artistas e técnicos, decorrente do processo que analisamos anteriormente, passou a se constituir como um grave obstáculo. Faltava, aos membros das associações, a competência para elaborar propostas alternativas, que também atendessem

as modernas demandas sanitárias por higiene, por condições mais ágeis de circulação da produção, ou ainda por complexos tipos funcionais necessários à vida no século XX.

É frente a essa situação que Gustavo Giovannoni, da Associação dos Cultores da Arquitetura¹⁵ de Roma, propõe um novo tipo de profissional, o arquiteto integral. Unindo o saber técnico-científico e o conhecimento artístico, esse novo arquiteto deveria atuar com competência na defesa dos valores artísticos das cidades italianas, o que não significava a recusa às transformações exigidas, mas sim que tais mudanças deveriam seguir critérios artísticos.

O sistema de ensino dividido entre as escolas politécnicas e as academias era inadequado para a formação do arquiteto integral. Consciente dos limites da tentativa de integração realizada por Boito em Milão, Giovannoni propõe uma nova escola, com o ensino unificado, mas que fosse um desdobramento do Instituto de Belas-Artes de Roma. Em 1921, após anos de disputa política com os politécnicos, a Associação dos Cultores da Arquitetura de Roma consegue aprovar e instituir a Escola Superior de Arquitetura de Roma, a primeira nova escola com um projeto de

ensino unificado na Itália.

A concepção do ensino era nova, embora coexistissem diversos dos métodos didáticos já existentes na academia, alguns mais arcaicos, outros mais atualizados. Desde a proposição do arquiteto integral estavam sendo implementadas diversas experiências no ensino da academia. Uma nova geração de professores, constituída por Marcello Piacentini, Arnaldo Foschini, Vincenzo Fasolo, seria a principal responsável pelo curriculum da nova escola.

Manfredo Tafuri ressalta a simultaneidade da proposta de Giovannoni com as de Gropius:

Tratava-se da tese do “arquiteto integral”, que estranhamente exprimia o mesmo fundo ideológico de um personagem que Giovannoni seguramente não conhecia, ou melhor, ouvira falar vagamente (o qual, por sua vez, provavelmente não sabia nem mesmo da existência de Givannoni), que Walter Gropius, cujo slogan, como todos sabem era “da colher à cidade”. O modernista por excelência e o tradicionalista convergem, com a diferença que nas aulas de Weimer a história era eliminada, enquanto a vanguarda necessita de uma zeragem.¹⁶

O momento no qual surgiu o arquiteto integral não estava muito distante tanto das pesquisas realizadas na Alemanha pela Werkbund, quanto daquelas desenvolvidas na Bauhaus. Apesar de serem propostas de interação entre arte e técnica, tratava-se de situações inteiramente distintas, pois estava ausente da discussão das Associações Artísticas italianas o relacionamento com um intenso processo de industrialização. Uma preocupação presente apenas na vanguarda futurista, a qual se opunha às associações com atitudes provocativamente iconoclastas. O arquiteto integral fora sempre pensado como continuador da tradição artística italiana, promotor de uma arquitetura moderna sempre concebida como atualização do passado clássico. Afirma Giovannoni durante a palestra inaugural da nova escola de Roma:

(...) eu penso que nada pode ser mais adequado ao significado deste evento (...) que se deter para considerar a admirável e grandiosa continuidade e a incomparável altura da tradição arquitetônica italiana e a sua completa aderência a vida (...). As recordações gloriosas do passado (...) não devem ser consideradas como um obstáculo no desenvolvimento da vida moderna, mas devem representar um farol que guia na cansativa travessia em noite escura.¹⁷

A modernização baseada no desenvolvimento da tradição histórica italiana, fonte das maiores glórias nacionais, tornava-se consenso entre toda a produção arquitetônica da Itália no entre-guerras. Modernização sem ruptura, característica que a distinguiu no campo internacional da arquitetura de sua época.

A retórica ao modelo do artista renascentista é adotado por dois motivos. Um primeiro por contemplar a relação entre as artes e os conhecimentos empíricos das ciências nascentes. Um segundo por significar um exemplo de atualização do passado histórico por um determinado presente.

Para discutirmos o primeiro ponto é necessário relembramos o conceito clássico da idéia artística como a representação interior, no espírito do artista, dos princípios verdadeiros nos quais a natureza tem suas origens¹⁸. Segundo essa concepção, a beleza só é atingida quando o artista consegue imprimir na matéria a imagem de tal Idéia. Conforme nos mostra o historiador Erwin Panofsky, o desenvolvimento histórico desse conceito produziu diversas formulações. Interessam para este trabalho as diferenças entre uma concepção que defende o caráter metafísico da origem da idéia, e uma concepção segundo a qual ela deriva do

conhecimento da natureza pelo artista.

As posições expressas pelos arquitetos italianos do período denotam sua filiação a esta segunda interpretação. A análise feita por Panofsky sobre o classicismo do século XVII pode nos ajudar a entender algumas das conceituações que constituem essa concepção:

(...) àquela Idéia imanente ao espírito do artista não corresponde nem uma origem nem um valor metafísicos (...), mas sim que a Idéia artística enquanto tal provém da contemplação do sensível; só que este se manifesta nela de uma forma sublimada e purificada. “Mediante uma seleção entre as belezas naturais, supera a natureza (...) originada da natureza, supera a origem e faz-se origem para a arte”.¹⁹

Contraopondo o classicismo ao maneirismo, Panofsky opõe a origem da Idéia na contemplação do sensível à origem metafísica da Idéia como dádiva divina, conferida ao gênio, independente do seu conhecimento da natureza. Dessa forma, o classicismo desenvolve a concepção Renascentista, segundo a qual a Idéia deriva do conhecimento das leis universais que regem a natureza. Um conhecimento que é adquirido através do estudo da anatomia, fisiologia, fisionomia, perspectiva,

proporções e demais ciências da época. Tais leis regem a harmonia entre as partes e o todo, princípio da beleza expresso por Alberti na sua interpretação de Vitruvius.

Seria portanto baseado nesse modelo que os arquitetos italianos concebiam o arquiteto integral, apesar de reconhecerem a maior complexidade do conhecimento técnico-científico contemporâneo.

O segundo ponto destacado anteriormente diz respeito ao fato do Renascimento ter sido um momento de retomada do passado por um determinado presente. Ao comentar o interesse especial de Giovannoni por Chrstof Thoenes observa que este significava uma retomada da “herança Romana” para a construção de um “estilo imperial”, de acordo com a encomenda de seu cliente, Giulio II. Para a nova identidade nacional italiana seria necessário um procedimento semelhante. Assim, Giovannoni não propunha exatamente um historicismo, mas sim “um repensar da essência da arquitetura italiana como exigiam, em todos os lugares, os movimentos reformadores europeus dos anos noventa do Séc. XIX”²⁰. Tal essência não seria encontrada nas superfícies ornamentadas, mas sim no “sentimento clássico das fortes massas” e na “plástica

conformação dos grandes espaços, que Bramante se prepara a dominar”. Thoenes conclui apontando que essas características essenciais estariam presentes na arquitetura produzida nos anos vinte e trinta na Itália fascista.

Um bom exemplo da generalização dessas posições está expresso em texto escrito por Gaetano Minucci em 1926, nas páginas da revista *L'architettura e l'estetica degli edifici industriali*²¹. Ao lado da Faguswerk e dos edifícios para a exposição na cidade de Colônia, projetados por Walter Gropius, e de alguns projetos de autoria de Peter Sehrens, surgia o edifício da Fiat Lingotto, como vigoroso exemplo das possibilidades italianas. Entretanto, a maior parte das ilustrações seriam reservadas aos alemães. Os reservatórios de Poelzig eram acompanhados por um grande número de projetos de Eric Mendelsohn, destacando-se a fábrica de chapéus e Steinberg, o *Berliner Tageblatt* e a torre Einstein.

Minucci inicia o artigo com uma exaltação ao passado italiano, onde já estaria presente o espírito do arquiteto integral:

Dos luminosos exemplos que temos do nosso glorioso Renascimento sabemos bem que os nossos Grandes nesta arte foram ao mesmo tempo engenheiros, pintores, escultores: artista e técnico, eis a característica do arquiteto.²²

Vista dessa forma, a integração entre arte e técnica se enquadrava no programada renovação como um grande retorno. Aos mais céticos e conservadores, Minucci apelava para uma argumentação de ordem profissional, alertando-os de que “cada vez mais raro é o caso do arquiteto chamado para fazer uma obra somente com caráter artístico”. A atualização dos arquitetos italianos era mais que um simples problema de estilo, era uma condição de sobrevivência profissional.

O artigo se propunha a analisar os edifícios industriais e “as instalações dedicadas à ciência e técnica moderna”, dentro dos “limites consentidos pela revista: isto é, de maneira especial, do ponto de vista estético”. De fato, o artigo faz um longo histórico dos edifícios dedicados ao trabalho fabril desde a Grécia e Roma antigas até a contemporaneidade.

O apelo aos Grandes do Renascimento italiano não se limitava a uma retórica. O artigo se dedicava a eleger o princípio da harmonia como principal critério para a arte moderna, após criticar o ecletismo e o modernismo de fins do século XIX, Minucci escreve:

Às gerações passadas faltava este espírito; estavam privados da capacidade de harmonizar com a estética mecânica, à qual hoje o homem moderno está conformado, a ponto de senti-la e penetrá-la na sua verdadeira beleza.²³

A capacidade do homem moderno em compreender e aceitar as formas das novas técnicas construtivas lhe permitem uma consequente atualização dos princípios compositivos do passado.

É inegável que a arquitetura seja derivada de um ritmo e de uma harmonia dos elementos construtivos: assim a evolução da técnica não pode deixar de criar novos ritmos e novas harmonias devidos às novas formas e às novas proporções.

Ritmo e harmonia, os princípios renascentistas seriam promovidos a princípios eternos, mas que necessitariam ser adequados às novas técnicas, em especial às novas estruturas. Um novo estilo, para novas condições técnicas, não significaria o abandono dos valores da harmonia, mas significaria que ela, necessariamente, deveria ser transformada.

O artigo concluía-se com uma explícita abertura a Le Corbusier:

“Creio que a definição para nós mais exata da arquitetura seja aquela de Le Corbusier: ‘A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes, colocados juntos, dispostos harmoniosamente sob a luz’”.

A frase de Le Corbusier permitia a aproximação de Piacentini, apesar da sua recusa aos arroubos maquinistas ou puristas do arquiteto suíço. Com esta definição estava claro o papel do artista na diferenciação entre arquitetura e simples construção. Estavam salvos, nas palavras de um reconhecido moderno de vanguarda, o espírito clássico e a autoridade do passado renascentista.

O esquema construtivo, estamos perfeitamente de acordo, não constitui em si mesmo uma manifestação artística, mas desde que este esquema satisfaça certas relações de harmonia, quando as suas linhas, as suas massas, a sua plasticidade, produzam em nós uma emoção, então esta construção coincide com a arquitetura, é arquitetura.²⁴

Esta aproximação com Le Corbusier não ocorre apenas na retórica ao classicismo, mas abrange uma certa definição da noção de autoria. Para tanto é necessária alguma reflexão sobre como o conceito de idéia artística é retomado pelo purismo.

Ao comentar o interesse de Juan Gris por geometria, matemática e lógica, Mario de Michelis observa a sua coerência com a difusão contemporânea do

neoplatonismo entre as ciências. O conhecimento científico de Gris se expressa na realização de uma síntese do universal no particular, quase como a manifestação metafísica de uma idéia superior. De Michelis considera que Gris lança aí os fundamentos de um abstracionismo baseado no racionalismo metafísico. Conforme continua De Michelle, o lugar da síntese é o ato criativo, que filtra a priori “a multiplicidade de real para revelar suas características essenciais”²⁵.

No entanto, o apriorismo do cubismo sintético de Gris não se mostra incoerente com o conhecimento científico que carrega. Pelo contrário, a posse de tal conhecimento permite a formulação de um a priori que identifica na realidade a sua essência, ainda que construída com o auxílio da ciência, a síntese de Gris afirmaria uma liberdade artística sem limites.

O purismo de *Après Le Cubisme*, de Ozenfant e Jeanneret, aproxima ainda mais esta concepção ao mundo moderno das novas técnicas industriais. Em seu estudo sobre Le Corbusier, o professor Carlos Martins indica as peculiaridades de pensamento purista ao conceber a máquina como uma articulação entre técnica e conhecimento moderno. Por um lado ela é “apresentada como extensão aperfeiçoadora da ação

dos membros do homem”, e por outro como “extensão potencializadora de seus sentidos”²⁶. Assim, para o purismo, a máquina é, simultaneamente, ação sobre e conhecimento da natureza.

A síntese, referida por Gris, é potencializada pelos recursos técnicos modernos, na medida em que estes recursos ampliam tanto os conhecimentos como a ação do homem no mundo. Portanto, a técnica é um instrumento do intelecto, e como tal seria incorporada pelo artista. Não se apresenta, aqui, nenhuma contradição com a concepção clássica de uma idéia construída através do conhecimento das leis que regem a natureza. Técnicas e ciências modernas são entendidas como o desenvolvimento da atitude contemplativa, que já ocorria com a anatomia, fisiologia e matemática durante o Renascimento. O espírito renascentista possuía uma idéia, ou melhor, uma síntese artística correspondente ao conhecimento de sua época. O espírito moderno, segundo Ozenfant e Jeanneret, deve realizar a mesma operação.

Aquilo que é o mais característico de nossa época, já o dissemos, é o espírito industrial, mecânico, científico. A solidariedade da arte com esse espírito não deve conduzir a uma arte feita pela máquina, nem

*a figurações de máquinas. A dedução é diferente: o estado de espírito que vem do conhecimento da máquina oferece visões profundas sobre a matéria e, em consequência, sobre a natureza.*²⁷

Apenas o novo estado de espírito, criado por essa nova condição de conhecimento, pode permitir, para os puristas, a superação da distância entre arte e técnica industrial. A produção industrial não se contrapõe ao novo espírito artístico, pois ambos são, a seu modo, frutos da ciência moderna. Ao aprimorar o conhecimento sobre a natureza, a ciência aproxima o espírito das leis que a regem, entre as quais as da proporção, fundamento da beleza. O novo espírito do artista formado em contato com as ciências e técnicas modernas e capaz de construir uma idéia artística onde arte e técnica possam se fundir, numa síntese sem contradições.

Ainda que apontasse para uma aproximação com a obra de Le Corbusier, a escola romana dos anos 20 mantinha-se limitada a alguns debates próprios do Séc. XIX. O ensino de composição e de história foi o ponto central das discussões sobre a estrutura didática da nova escola de arquitetura, conforme nos é relatado por Giovannoni²⁸. O problema de fundo que

impedia a simples continuidade do ensino acadêmico era a ausência de um arquiteto com produção contemporânea de qualidade suficiente para assumir o papel do mestre:

*Quando havia a grande figura de Bramante, existia também em torno a ele uma atmosfera estilística, uma fé de arte, que faltam agora às nossas pobres tentativas, cada um indo por conta própria. Quem poderia agora pretender ser o Mestre, o fundador de uma escola?*²⁹

Caso houvesse consenso sobre um “mestre” indiscutível, a escola se resolveria de acordo com sua proposta, reproduzindo seu estilo e sua arquitetura, não havendo crise a ser superada. Como tal consenso era inexistente, estava em questão quais as possibilidades de ensino na ausência de um “mestre” e seu estilo.

A superação desse impasse seria iniciada por Arnaldo Foschini, professor de composição que desenvolve um novo “método” de ensino. Lembrado em diversos depoimentos de seus ex-alunos, a orientação de Foschini seria a principal responsável pela estrutura do trabalho projetual dos arquitetos formados em Roma no entre-guerras.

Situando-se entre os defensores do método do “mestre” e aqueles que propugnavam pela plena liberdade do aluno, Foschini apresentava sua proposta, revelando “razões, que são na verdade práticas e humildes”. Após informar que começava a ensinar o “desenho do verdadeiro”, reprodução gráfica dos monumentos, sem conseguir obter a simpatia dos alunos, Foschini defendia um método de ensino baseado em exercícios constantes de projeto, desde o primeiro ano, aumentando gradativamente a complexidade dos temas. Assim o aprendizado poderia ser conduzido pelo docente, que dirigiria a empolgação natural dos alunos por caminhos mais seguros.

Penso que o método didático mais eficiente consista sempre em não aborrecer o jovem, mas em interessá-lo no desenvolvimento de seu senso de observação, numa espécie de autodidática, mais eficaz que todos os nossos preceitos, no fazê-lo enfrentar arrojadamente algum tema mais árduo do que aqueles que deveriam poder enfrentar com os meios didáticos. (...) Os primeiros temas devem ser modestos: uma fonte, uma porta de villa, uma pequena cobertura, uma casa de colônia, uma escola rural; não incluindo problemas de construção, de distribuição dos ambientes, de estilo, de ornato, mas concretos

*e precisos, sempre, os dados de programa e de condições ambientais, exatamente para evitar qualquer academia e fazer nascer da realidade viva o senso de composição elementar. (...) é necessário sempre aconselhar alguma coisa de positivo, e esta coisa será um esboço, um sinal, uma palavra, na qual a personalidade do professor não pode deixar de manifestar-se.*³⁰

A escola deveria estimular no aluno a capacidade de raciocínio arquitetônico, desenvolvida no enfrentamento de temas corriqueiros, e dentro dos limites de uma “italianidade”, entendida como fidelidade à forma da tradição classicista. Eram quatro as principais características do método desenvolvido por Foschini:

Em primeiro lugar, a concessão de uma liberdade controlada ao aluno, que desenvolvia seus exercícios com o acompanhamento do professor, o qual apenas o direcionava com argumentações sensatas, nunca o corrigindo de maneira peremptória. A segunda característica era o equacionamento do uso e da construção do edifício como um problema a ser resolvido, dirigindo a pesquisa projetual do aluno para o diálogo com as informações específicas necessárias para resolvê-lo. A terceira era a evolução

progressiva na complexidade do tema escolhido para o exercício de composição, procurando permitir com isso que o aluno tivesse sempre o controle do conjunto de variáveis equacionadas no projeto. Com a complexidade progressiva pretendia-se estimular a capacidade de síntese do aluno desde o início da sua formação. A quarta era o raciocínio estrutural e construtivo como base da definição estética e espacial desenvolvida na composição e não como efeito limitado à fachada³¹.

Apesar de Foschini concordar com a concepção da composição arquitetônica como equacionamento de um problema a ser resolvido, decorrente dos postulados de Choisy, não aceita o método introdutório analítico aos moldes de Guadet como imprescindível para o início da atividade compositiva do aluno³². A capacidade de síntese do arquiteto não poderia esperar para começar a ser desenvolvida apenas após a aquisição de um vasto conhecimento analítico. A síntese que Foschini propõe tem um outro caráter, e a rigor talvez não pudesse ser denominada como tal. Reconhece que a extensão e complexidade dos conhecimentos envolvidos na projeção da arquitetura contemporânea são impossíveis de serem dominados por uma só pessoa³³.

O projeto como síntese de conhecimentos, definição constantemente referida pelos professores e ex-alunos da Escola de Roma, está mais próximo da concepção Renascentista, segundo a qual o arquiteto cria um organismo unitário, um todo harmônico como o corpo humano. Para fazê-lo, seria necessário que o aluno desenvolvesse sua capacidade de controle, empírica ou intuitiva, do conjunto de conhecimentos envolvidos no projeto.

Esse controle não significaria necessariamente que ele os conhecesse a priori, como deveria ocorrer na síntese científica. A dimensão empírica e intuitiva do trabalho de projeção necessitaria ser desenvolvida desde o início da formação do aluno, e independe da quantidade de conhecimentos que ele já tivesse acumulado.

O ensino de composição se estruturou sobre esta estratégia. O aluno deveria desenvolver ali sua capacidade de síntese dos conhecimentos que já possuía ou que conseguisse agenciar ao longo da elaboração do projeto.

Não se trata, portanto, de nada comparado à didática da Bauhaus, sua contemporânea³⁴. A Escola de

Roma não apresentava nenhuma nova concepção urbanística ou artística movendo o ensino de arquitetura, não há nenhuma experiência vanguardista em curso. Abre-se, sem romper com a tradição acadêmica, para a realidade de uma sociedade que se transforma rapidamente, com demandas que necessitam ser atendidas, e que o seriam por profissionais com um mínimo de capacitação. Ou os arquitetos mudavam sua postura profissional, ou seriam gradualmente isolados das transformações pelas quais passavam as cidades italianas. Trata-se, portanto, de uma aceitação da nova realidade italiana e não da proposição de uma nova visão de mundo, como encontramos na Bauhaus³⁵, onde o pragmatismo de Gropius se coloca como forma de superar o idealismo de uma razão descolada da realidade, e, portanto, incapaz de transformá-la.

A metodologia de Foschini permitia uma certa liberdade na escolha do estilo pelo aluno, o que abriu a brecha para a entrada da arquitetura produzida pelas diversas vanguardas modernas. No entanto, a nova arquitetura seria referida como um estilo, aparentemente mais adequado à época, sem que com isso a estrutura de raciocínio projetual se transformasse. Consolida-se uma metodologia empírica de resolução dos problemas de uso e construtivos, que se manifesta sempre

com maior ou menor independência em relação ao estilo utilizado.

Trata-se de uma concepção que permitiu a sobrevivência de uma produção que variava habilmente as referências estilísticas que adotava. Sem ela não seria possível que arquitetos como Enrico Del Debbio ou Pietro Aschieri produzissem projetos “modernos” ou “neoclássicos” de acordo com a conveniência do momento político-cultural. Mas também foi uma abertura que permitiu a sobrevivência exacerbada de um caráter clássico nas obras racionalistas na Itália do período entre-guerras, sem comprometer a atualidade da arquitetura dos edifícios.

OS PROCEDIMENTOS DE PROJETO DE RINO LEVI

A descrição da sua própria metodologia projetual, realizada por Levi, em seu texto sobre arquitetura hospitalar, e reproduzida no início deste texto induz a uma noção do projeto como resultante de um processo. Ao arquiteto caberiam dois papéis. Um de coordenador do processo de desenvolvimento, ancorado na interlocução com diversos colaboradores. Outro como autor individual, responsável pelo momento

introspectivo onde se manifesta a idéia artística.

O processo se inicia com uma longa sequência de definição funcional, Levi avança para a escolha de sistemas construtivos e culmina num momento de criação artística onde o arquiteto, “valendo-se da sua capacidade criadora, empresta ao conjunto a sua fisionomia definitiva, entrosando todos os elementos num organismo funcional, técnico e plástico”³⁶. As diversas demandas são equacionadas como problemas a serem resolvidos, de acordo com a conceituação de Choisy para o ensino acadêmico. Os diversos problemas devem encontrar sua solução, tomando-se elementos a serem compostos num conjunto arquitetônico. Para tal é necessário o diálogo com os mais diversos especialistas, conforme sugeria o “método Foschini”.

A “criação lírica”, que Corbusier situa no início do projeto para ser posteriormente corrigida, é apresentada por Levi como ocorrendo ao final de um longo processo, informada por todos as especialidades envolvidas na sua equipe de colaboradores. Nesse momento a capacidade criadora do autor define a “fisionomia” do conjunto.

Entretanto, essa esquemática sequência de etapas seria a seguir, no mesmo texto, relativizada, justificando-se como necessária apenas “para uma maior clareza da exposição. Na verdade, verifica-se o entrosamento de uma a outra, sem ordem cronológica e método. (...) A primeira elaboração mental do arquiteto se manifesta numa sequência de visões plásticas, seguindo-se o trabalho longo e paciente do desenvolvimento do tema”³⁷.

Teríamos assim dois momentos, que ocorriam integradamente, de maneira não pré-estabelecida. Não se trataria de duas ordens de problemas opostos, um estético e outro técnico-funcional. Mas, sim, um momento de colaboração em equipe, e outro de criação individual. A colaboração permite o alargamento das informações técnico-científicas que servem de base para criação formal, ou ainda que exigem “o trabalho longo e paciente de desenvolvimento do tema”. Coexistem, portanto, dois tipos de processo criativo arquitetônico. Um que se manifesta “numa sequência de visões plásticas” iniciais, outro que sintetiza a unidade formal dos diversos conhecimentos agenciados na colaboração com as equipes de especialistas.

Entretanto, ambos se unificam no reconhecimento de um momento introspectivo no qual o “arquiteto se sente completamente dentro do assunto e senhor absoluto do problema”³⁸. O momento da construção e manifestação da idéia artística, da síntese corbusiana, ou do “filtro” de Juan Gris, no qual a arquitetura pode “expressar toda a musicalidade contida em nossa alma”, de acordo com “as leis da arte, que estão num plano diferente do da técnica, obedecem a fatores imutáveis da alma humana”.

Além de afastar-se de um funcionalismo radical, semelhante ao de Hannes Meyer ou Hibelheimer, Levi se mantém fiel a uma concepção de artista clássico-renascentista, que necessita da ciência e da técnica moderna para construir sua idéia artística. O conceito do projeto organiza-o completamente, e não apenas justapõe a sensibilidade artística a soluções técnicas, carregadas de uma racionalidade inerente. Mas é um conceito próprio de um “espírito novo”, informado pela ciência e capaz de exprimir-se pela técnica moderna.

O arquiteto, como todo artista, utilizando-se de uma intuição aguda e uma fantasia inquietada, inspirado pela visão plástica, antecipa-se, frequentemente, ao especialista, com soluções mais originais e ousadas. Às vezes, ao contrário, as indicações fornecidas pelo especialista, assumem papel de relevo no trabalho de criação.³⁹

Assim a arte pretende ordenar o todo, criar uma harmonia das partes, e estar presente até na resolução de pequenos problemas funcionais, o que para outros poderia ter sido relegado ao especialista. Para poder incorporar o saber técnico na sua criação poética, Levi estrutura uma sequência de procedimentos projetuais abrangendo dois campos de difícil convivência: o conhecimento construtivo empírico e as novas metodologias da ciência contemporânea.

ARQUITETO COORDENADOR

Os limites entre conhecimento científico e experiência empírica são, para Levi, estabelecidos pelo desenvolvimento histórico. Conceber a evolução da arquitetura como um processo determinado pelas condições culturais e produtivas de cada época revela sua fidelidade aos princípios de Choisy, aprendidos durante sua formação romana.

A lenta e gradual transformação dos processos construtivos, muitas vezes citada por Levi, é identificada diretamente com a evolução dos estilos históricos. Ainda que essa tese da lentidão das transformações produtivas encontre pouco fundamento histórico,

serve como documento do choque que significou para os arquitetos o rápido desenvolvimento dos processos construtivos e das ciências modernas neste século⁴¹. Frente aos desafios criados num período de tempo muito curto, o passado se tornou aparentemente imóvel.

Cada estilo apresenta variedades de aspectos de acordo com as particularidades geográficas das regiões e com o grau de cultura dos povos. (...) Durante milhares de anos, os materiais de construção, isto é a pedra, tijolo e cal,

permaneceram os mesmos, sem modificações apreciáveis. Igualmente não sofreram alterações, nesse período, a organização do trabalho, de caráter artesanal, e os métodos de construção, baseados em regras empíricas.⁴⁰

Coerente com a concepção positivista de Choisy, as novas condições do conhecimento e da produção deveriam levar a uma maior cientificidade da produção arquitetônica.

*De todas as artes, a arquitetura é talvez a que necessita hoje de conhecimentos científicos mais extensos e variados e, só nesse ponto, se justifica a expressão 'arquitetura é arte e ciência'. Digo hoje, porque a construção antigamente obedecia a um número relativamente reduzido de regras, mais ou menos empíricas, transmitidas de geração a geração e que se conservaram quase imutáveis durante séculos. Com o progresso das ciências e com o advento dos laboratórios de pesquisas, bem como da produção em série, realizaram-se, nesse particular, modificações que alteraram consideravelmente a vida do homem.*⁴²

É clara a necessidade de mudança da abordagem na maneira empírica de conhecer o aspecto construtivo e funcional da arquitetura. A transmissão de geração a geração de um número relativamente reduzido de regras, mais ou menos empíricas vigorou, como vimos anteriormente, até o período de sua formação. Levi expressa aqui um juízo sobre a maneira como seus professores adquiriram sua capacitação técnica. A nova abordagem deveria ser estruturada em razão das características apresentadas pela nova condição científica.

O primeiro desdobramento não era mais novidade. A introdução de uma metodologia analítica de ensino de arquitetura foi estabelecida ainda no começo do século XIX, transformando o exercício da composição num conjunto de regras de projeto. Seguindo essa direção a projeção se aproximaria de uma metodologia objetiva, que gradualmente deveria substituir a sua base empírica por uma mais próxima ao trabalho científico. A objetividade científica que se pretendia atribuir ao projeto arquitetônico teria como decorrência lógica a possibilidade de substituição do seu sujeito. O indivíduo/artista poderia transformar-se em coletivo/grupo de trabalho. Seria nesse quadro que tomaria força a concepção do arquiteto como coordenador de equipes interdisciplinares.

Um segundo desdobramento deveria ocorrer diretamente nas duas áreas orgânicas da arquitetura: a técnico-funcional e a técnico-construtiva. Entretanto, nestes casos, a ciência é mediada pela tecnologia. Poucas foram as oportunidades em que o conhecimento científico pôde fornecer diretamente novos métodos para atender, com maior eficiência, as demandas funcionais. A acústica tornou-se o melhor exemplo, especialmente pela sua capacidade de sugestão formal ao projeto. Condições de visibilidade, insolação, fluxos

de público permitiriam aplicações análogas. Mas, em outros casos, a mediação tecnológica se manifesta na existência de um novo personagem, o especialista. Não se trata de um homem de ciência, mas sim de um técnico que pretende elevar a sua experiência prática (técnica) à categoria de ciência (tecnologia). É a técnica querendo pensar a si mesma.

Ao longo do sofisticado desenvolvimento tecnológico do século XX, surgiu a necessidade de colaboração com esse novo personagem, bastante estranho para as concepções arquitetônicas de outras épocas. Os especialistas se intrometem, inevitavelmente, no processo de criação do arquiteto. O problema se torna como alargar esse momento de intimidade com criação para poder englobar os saberes tecnológicos fornecidos pelos especialistas. A concepção do arquiteto coordenador de equipes multidisciplinares é uma resposta que aproxima Levi a Gropius.

O desdobramento do trabalho do arquiteto num trabalho coletivo não se limita a colaboração com especialistas de outras áreas. Giorgio Ciucci aponta a alta frequência de trabalhos em grupos de arquitetos no entre-guerras italiano⁴³. Também Mario Lupano observa a existência de uma tendência anti-individualista,

tanto nas concepções urbanísticas de Piacentini, quanto na sua metodologia de trabalho. A colaboração entre arquitetos num mesmo projeto parece ser possível e desejável, na Itália desse período, somente devido a existência de um consenso abrangente sobre a concepção do trabalho arquitetônico. Até então a experiência de equipes na Itália se limitava ao mestre e seus aprendizes de ofício, estrutura básica das antigas academias de belas-artes. Está ainda por ser feita uma pesquisa que identifique as contribuições individuais nos trabalhos desses grupos, mas diversas lideranças são facilmente identificáveis. O papel destacado dessas lideranças sugere a dúvida sobre o quanto a concepção acadêmica, dos mestres e seus discípulos, conseguiu ser alterada em favor de uma concepção de colaboração e coordenação igualitária.

Em 1956 Levi volta a discutir a natureza do trabalho do arquiteto:

(...) o arquiteto não é um especialista. Tanto se entende, porém, o seu campo de ação, que ele não pode dispensar, no desenvolvimento do seu trabalho, da colaboração de inúmeros especialistas. Na expressão de Gropius, 'o arquiteto é um coordenador, cuja missão é unificar os inúmeros problemas

*sociais, técnicos, econômicos e plásticos inerentes à construção.*⁴⁴

A referência à concepção gropiusiana não parece ser estranha à evolução que vinha ocorrendo no trabalho de Levi, em direção a uma maior objetividade. Mas não podemos deixar de ressaltar a possibilidade de uma mediação dos exemplos italianos das colaborações em equipe, na sua interpretação do arquiteto coordenador.

Antes de uma adesão incondicional a uma linha específica de arquitetura, essa aproximação com Gropius parece significar a expressão de uma diferença com os rumos da arquitetura moderna brasileira. Não podemos esquecer que a figura de Gropius estava sendo agitada por Geraldo Ferraz nas suas polêmicas com Lúcio Costa desde fins dos anos 40⁴⁵. Não deve ser casual que as referências surjam nas discussões sobre ensino de arquitetura, quase contemporaneamente ao artigo onde Ferraz defende a maior pertinência do projeto didático gropiusiano em relação ao corbusiano⁴⁶. A citação de Gropius pode ser vista dentro deste quadro, como uma operação de demarcação de especificidades em meio a uma arquitetura que se pretendia cada vez mais unitária. Não parece ser por

acaso que a primeira citação mais explícita seja uma definição do que é o arquiteto, que aponta para a sua própria dissolução numa equipe.

Anos antes deste depoimento, em 1948, a longa descrição feita por Levi do processo de projeção de um hospital já se referia a uma coordenação metodológica, onde o arquiteto pouco aparece pois seria o seu coordenador. Entretanto, sua ação específica ainda existe: é a forma, que “unifica” todas as resoluções dos problemas enfrentados⁴⁷. Na definição de Gropius, do arquiteto como “coordenador”, este trabalho do artista que realiza a síntese entra em crise.

Gropius propõe uma nova unidade, que supera a separação clássica entre o artista e a natureza. Para Argan, esta nova unidade entre o “eu-todo” faz desaparecer a concepção clássica da “arte como representação idealizada de uma natureza contraposta”⁴⁸. O homem, sujeito artista ou fruidor, estaria incluído na unidade das coisas e dos fenômenos. A diferença com o pensamento purista expresso por Le Corbusier e Ozanfant radical:

A natureza é um fato exterior ao homem, é múltipla, difusa, geralmente incompreensível. Nós temos

*necessidade de sistemas adequados ao nosso estado, principalmente de limites de medida, de ordem (...) A natureza quando parece bela, não o é senão em relação ao homem isto é, à arte.*⁴⁹

Como vimos anteriormente no pensamento corbusiano, a mediação da representação interior da natureza, presente no espírito “novo”, era fundamental para a síntese entre arte e técnica. Subsistiam todos os termos da concepção clássica de arte. A Idéia não era mais originária de qualquer metafísica, mas sim do conhecimento da natureza, possibilitado pelas ciências modernas, formulação coerente com a conceituação clássico-renascentista, como vimos nos estudos realizados por Erwin Panofsky.

No pensamento de Gropius o sujeito é considerado parte da natureza, não há sentido em afirmar-se a existência de nenhuma idéia transcendente, que se exprima como arte. Assim desaparece a mediação da idéia artística, fundamental, no pensamento corbusiano, para a síntese entre arte e técnica. Uma formulação de Gropius que está ligada, como observa Argan, à filosofia fenomenológica e existencial (sobretudo de Husserl). O espírito ou a consciência se constrói junto à realidade em meio à existência⁵⁰. Não há

mais nenhum traço metafísico na idéia artística, traço este que ainda sobreviveria em Corbusier e estaria presente nos procedimentos projetuais de Rino Levi.

NOTAS

1 Para uma detalhada descrição dos procedimentos de projeto de Niemeyer, ver BRUAND, Yves - *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo. Perspectiva, 1981. A primeira ocasião na qual Costa utiliza a expressão foi localizada por Maria Beatriz Aranha como sendo a carta Depoimento, n'O Jornal, em 13/03/48, hoje republicada em Lúcio Costa - registro de uma vivência, São Paulo, Empresa das Artes, 1995, pp. 198—200.

2 O termo ofício é costumeiramente utilizado para definir uma estrutura profissional herdada das corporações medievais. Pode também caracterizar a estrutura dos ateliers das academias de belas-artes do Séc. XIX compostas por mestres e aprendizes. A utilização desse termo para identificar uma oposição à Niemeyer, têm sido expressa de maneira difusa no ambiente arquitetônico paulista, sendo poucas as manifestações escritas sobre o assunto. Cf. ARANHA, Maria Beatriz Camargo Rino Levi-Arquitetura como ofício, in *Óculum*, n°3, FAU-PUCCAMP, mai/93, pp.46-52. Uma manifestação mais detalhada sobre a evolução de sua estrutura de atuação profissional pode ser encontrada em FICHER, Sylvia – Rino Levi — Um profissional arquiteto e a arquitetura paulista, in *Projeto* n°189 Set/95, pp. 73-82.

3 Cf. CHRISTIANO DE SOUZA, Ricardo - A ex-maquina de habitar de Levi, jornal Folha de São Paulo, 02/01/1983.

4 LEVI, Rino — Técnica hospitalar e arquitetura (1948), in Depoimentos 1, GFAU, São Paulo, 1960. Este texto foi parcialmente publicado com o nome L'architecture est un art et une science, in /Architect!ure d'Aujourd'hui, 1949.

5 SLEVI, Rino - O ensino da arquitetura - Conferência realizada na Universidade Mackenzie, a convite do Grêmio da Faculdade de Arquitetura - 16/10/1956.

6 BRUAND, Yves - Op. Cit. pp. 24 (a primeira citação) e 249 (a segunda).

7 Scuola Superiore di Architettura di Roma , à qual nos referiremos apenas como Escola de Roma.

8 Scuola Preparatoria e di Applicazione per gli Architetti Civili.

9 Reggio Istituto Tecnico Superiore di Milano (Politecnico).

10 A data da transferência oficial para a escola de Roma é 08/02/1924, ou seja, após alguns meses do início do ano letivo de 1923/24.

11 Cf. MARCONI, Paolo e GABETTI, Roberto – L'Insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1739-1922)". revista Controspazio, março, junho, setembro e out/nov 1971. e também CAMPAGNIN, Loredana e MAZZOLA, Maria Luísa – La nascita delle scuole superiori di architettura in Itália", in PATETTA, L. e DANESI, S. (Org.) - Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo, Milano, Electa, 1976, pp. 194- 195.

21 MINUCCI, G. L'architettura italiana e l'estetica degli edifici industriali", Architettura ed Arti decorative, ano V, fasc. 11 e 12, julho-agosto de 1926, pp. 481-492.

22 Idem, Ibidem., P. 481.

23 Idem. Ibidem. p. 488. também as duas próximas citações.

24 Ibidem p. 492.

25 MICHELIS Mario De - Las Vanguardias artisticas del siglo XX, Madrid, Alianza Editorial S.A, 1979, p.213.

26 MARTINS, Carlos A. F. - Razão e Natureza em Le Corbusier, Tese de Doutorado Escola Politecnica de Madrid, 1992, p. 32.

27 Ozeotant e Jeanneret - Après le cubisme, p. 33, Apud MARTINS - Op. Cit.

28 GIOVANNONI, Gustavo - "Discussioni Didattiche", in Questioni di architettura nella storia e nella Vita, Roma, Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925. O relato favorece claramente o relator, Giovanni, sempre concluindo ponderadamente diante das oposições. Nas discussões narradas por Giovanni estavam presentes os professores Manfredo Manfredi e Arnaldo Foschini (Composizione), G. Battista Milani (Caratteri degli edifici), Vincenzo Fasolo (Storia e stili dell'architettura), Giulio Magni (Elementi costruttivi), Marcello Piacentini (Edilizia Cittadina), Fausto Vagnetti (Disegno di ornato e di figura), e o próprio Giovanni (Restauro dei monumenti). A identificação dos pseudónimos presentes no relato de Giovanni foi feita por Alessandra Muntoni, que faz um primeiro estudo sobre o assunto em seu texto 1926-28: dalla Scuola di architettura di Roma alla Prima esposizione di architettura razionale in CIUCCI, Giorgio (cura) - Adalberto Libera - Opera completa, Milano, Electa, 1989.

12 Cf. SECVAFOCTA, Ornella – L'istituto tecnico superiore di Milano: metodi didattici ed ordenamento interno (1863-1914), in AAVV - Il Politecnico di Milano - Una scuola nella formazione della società industriale 1863- 1914, Milano, Electa, 1981, pp. 87-118.

13 Cf. ZUCCONI Guido - La città contesa, dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)- Milano, Editoriale Jaca Book, 1989. As considerações a seguir são fundamentadas neste estudo.

14 Cf. ZUCCONI, Guido, op. Cit.

15 Associazione Artística fra Cultori di Architettura, à qual nos referiremos como Associação dos Cultores da Arquitetura.

16 TAFURI, Manfredo - Architettura e storia, entrevista realizada com La rivista dei libri, abr/94, e republicada parcialmente em Casabella nº633, abr/96.

17 GIOVANNONI, Gustavo - L'architettura italiana nella storia e nella vita – palestra inaugural da nova Scuola Superiore di Architettura in Roma, lida em 18 de dezembro de 1920, in Questioni di architettura nella storia e nella Vita, Roma, Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p.7.

18 Cf. PANOFSKY, Elwin - Idea - Contribuição a la historia de la teoria del arte, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989. O raciocínio a seguir se baseia neste texto.

19 Ibidem, p. 97. O trecho citado por Panofsky é de Giovanni Pietro Bellori - La Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto, Roma, 1672, reproduzida como anexo no seu livro.

20 THOENES, Christof – Bramante - Giovannini, Il Rinascimento interpretato dall'architettura fascista, in revista Casabella nº 633, abr/96, p. 68

29 Ibidem, p. 47.

30 Argumentação de Arnaldo Foschini relatada por Giovanni em "Discussioni Didattiche, Op. Cit. pg. 44 e 45. Observar que o termo ambiente se referia ao ambiente no qual se intervém com o projeto, muito próximo do sentido pitoresco do termo.

31 Cfr. VAGNETTI, L.- "Arnaldo Foschini, 1884-1968", in PIRAZZOLI, Nullo (org.)- Arnaldo Foschine/ didattica e gestione dell'architettura in Italia nella prima metà del Novecento, atas de um encontro realizado pela prefeitura de Russi, Itália, em dezembro de 1978.

32 CHOISY, Auguste - Histoire de l'Architecture, Paris, 1899 e GUADET, Julian. - Elements et Theories de l'Architecture, Paris, 1902. Observe-se que os livros de Chonsy e de Guadet formavam uma das bases do curso de história oferecido por Vincenzo Fasolo na Escola Superior de Arquitetura de Roma.

33 Esta consideração é diversas vezes expressa por Rino Levi em seus textos, como veremos na segunda parte deste trabalho. As observações a seguir são derivadas de ideias apresentadas pela Profa. Sophia S. Telles em palestra no XIII Congresso Brasileiros de Arquitetos, em 1991.

34 Assim, é totalmente exagerada a comparação de Koenig, para quem o método Foschini era o mesmo método de ensino que nas revistas de arquitetura tem sido atribuído por um lado a Gropius e a Bauhaus, e por outro a Ernesto Rogers. Giovanni Klaus Koenig im PIRAZZOLI, Nullo (org.) - Arnaldo Foschini/ didattica e gestione..., Op. Cit., p. 104.

35 ARGAN, Giulio Cano - Walter Gropius e la Bauhaus, Torino, Einaudi, 1988 (1ª edição 1951).

36 LEVI, Rino — Técnica hospitalar e arquitetura (1948), Op. Cit.

37 Idem, Ibidem.

38 LEVI, Rino - O que há na arquitetura (1939), in Depoimentos 1, GFAU, São Paulo, 1960. (esta e as duas próximas citações).

40 Ibidem.

41 Lucio G. Machado indica a vinculação dessas passagens à leitura de Choisy, que considera uma concepção determinista. Cf MACHADO, Lúcio Gomes - Rino Levi e a renovação da Arquitetura Brasileira - São Paulo, Tese de Doutorado FAU-USP, 1992.. p. 163. Além de presente no ensino romano, esse esquema é diversas vezes repetido por Le Corbusier em seus livros, como observa Reyner Banham, in Theory and design in the first machine age, London, The Architectural Press, 1967.

42 LEVI, Rino -Técnica hospitalar e arquitetura, Op. cit, p. 68.

43 A data da transferência oficial para a escola de Roma é 08/02/1924, ou seja, após alguns meses do início do ano letivo de 1923/24.

43 Cf. CIUCCI, Giorgio - Gli architetti e il fascismo - Architettura e città 1922-1944, Torino, Einaudi. 1989, p. 70.

44 LEVI, Rino - O ensino da arquitetura — Conferência realizada na Universidade Mackenzie, a convite do Grêmio da Faculdade de Arquitetura — 16/10/1956.

45 Cf. FARIAS, Agnaldo A. C.- Arquitetura Eclipsada: notas sobre história e arquitetura a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil, Dissertação de Mestrado em História defendida no IFCH-UNICAMP, em 1990,p. 130.

46 Cf. MARTINS, Carlos A. F. - *Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para uma investigação sobre a Constituição do Discurso Modernista no Brasil; a obra de Lúcio Costa, Dissertação de Mestrado em História, defendida na FFLCH-USP em 1988,p.32 - FERRAZ Geraldo - Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 e 1940, 1965.*

47 A descrição ocupa diversas paginas além dos pequenos trechos já citados.

48 ARGAN, Giulio Carlo - Op. Cit., p.34.

49 Ozanfant e Jeanneret - *Nature et Création, L'Esprit Nouveau, no. 19, dez. 1923.apud MARTINS — Op. Cit.*

50 Cf. ARGAN, Giulio Carlo - Op. Cit., p.34.

NABIL BONDUKI

DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
EESC-USP



ESPAÇO PÚBLICO, HABITAÇÃO SOCIAL E ARQUITETURA MODERNA

RESUMO

Este texto é um dos resultados preliminares da pesquisa “Habitação Econômica e Arquitetura Moderna no Brasil (1930-1964)” que está sendo desenvolvida por um grupo de pesquisadores do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, ambas da Universidade de São Paulo. Esta pesquisa, que recebe apoio da Fapesp e CNPq, tem por objetivo realizar um levantamento sistemático da produção habitacional realizada entre o início da intervenção estatal na questão, no governo Vargas, e a criação do BNH buscando verificar influência do movimento moderno na produção habitacional no Brasil.

INTRODUÇÃO

Em trabalho anterior (Bonduki 1994), parcialmente apresentado no 1º Seminário do Docomomo (1995), buscamos mostrar que os arquitetos brasileiros atuantes nos anos 40 e 50 acreditavam que a renovação do modo de morar e do processo de produção da habitação poderiam contribuir para o desenvolvimento nacional, modernização e transformação da sociedade brasileira. Mostramos também como vários conjuntos residenciais dos Institutos de Aposentadoria e Pensões incorporaram elementos do repertório formal moderno e a importância desta produção, até então desconhecida e ignorada pela historiografia da arquitetura moderna brasileira.

A partir do aprofundamento da pesquisa e de uma nova perspectiva de reflexão, pretendemos mostrar neste texto como os projetos habitacionais desenvolvidos neste período (1930-1964) trataram os espaços públicos e coletivos e como os moradores incorporaram e aceitaram (ou não) as propostas modernas relativas à relação público/privado, que implicavam na renovação do modo de morar.

Paralelamente tentaremos iniciar a discussão sobre a complexa questão que envolve manutenção, preservação e renovação de conjuntos residenciais produzidos sob a perspectiva do movimento moderno. Estas obras, que considero de grande significado para a arquitetura brasileira, estão hoje afetadas por transformações de todo tipo que vem destruindo suas características originais sem que exista qualquer política - em qualquer instância - para equacionar este problema.

A discussão desta questão neste II Seminário do DOCOMOMO é bastante pertinente, posto que a preservação de projetos habitacionais apresentam características muito diversas daquelas presentes em outros programas de arquitetura, seja em decorrência das extensas áreas construídas, do maior grau de deterioração das obras, da apropriação privada das edificações e da tendência a sofrer mais fortemente o impacto do modificações no modo de vida predominante na sociedade.

No entanto, os espaços habitacionais - sobretudo aqueles produzidos segundo os pressupostos do movimento moderno - criaram um ambiente urbano de qualidade superior, onde se integram arquitetura,

urbanismo e paisagem. Sua preservação ou recriação podem permitir o surgimento de áreas urbanas generosas de espaço público, hoje raras nas cidades brasileiras.

AS ORIGENS DA PRODUÇÃO PÚBLICA DE HABITAÇÃO SOCIAL

Com Vargas, surge a habitação social no Brasil. Abandonando o liberalismo, o Estado brasileiro passa a interferir em todos os aspectos da vida econômica do país e a questão da habitação não foi deixada de fora, ao lado das leis trabalhistas, da justiça do Trabalho, da Previdência Social e da educação e saúde pública. No mercado habitacional, o governo agiu regulamentando as relações entre locadores e inquilinos e produzindo ele próprio a moradia do trabalhador, através de autarquias estatais (Farah 1983, Melo 1986 e Bonduki 1995).

Marcos importantes desta intervenção foi o Decreto-Lei do Inquilinato de 1942, que congelou os aluguéis, a criação das Carteiras Prediais dos Institutos de Aposentadorias e Pensões (IAPs), a partir de 1937, transformando-os nas primeiras instituições públicas de caráter nacional a produzirem, em número signi-

ficativo, habitação social e, finalmente, a criação da Fundação da Casa Popular em 1946, órgão pioneiro destinado exclusivamente a enfrentar o problema da moradia (Aureliano e Azevedo 1982 e Melo 1992).

Com estas medidas, o governo Vargas seguiu uma tendência internacional no período, que recomendava controle do mercado de locação e a produção ou financiamento de moradia pelo Estado e acabou por transferir o ônus do investimento necessário para produzir habitação dos setores privados, desestimulados pelo congelamento, para o setor público e para o próprio trabalhador.

O Estado, ao produzir ele próprio a moradia, ao penalizar fortemente os “rentiers” urbanos e ao estabelecer o clima do “laissez faire” nas favelas e nas periferias das cidades agiu, conscientemente ou não, para reduzir o custo de reprodução da força de trabalho, aspecto fundamental que contribuiu para as altas taxas de acumulação de capital e no esforço de industrialização que marcaram este período no país. Este talvez fosse o objetivo principal e orientador de todas as ações do governo no campo da habitação, dando certa coerência e racionalidade a suas iniciativas dispersas (Bonduki 1994).

Certamente, a produção estatal neste período (cerca de 143 mil unidades) foi pequena frente às necessidades de moradia, num momento em que o país se urbanizou aceleradamente. No entanto, a questão tem que ser vista não apenas em termos absolutos mas relativos, comparativamente ao nada que se fazia antes. E, por outro lado, em alguns períodos, como no governo Dutra (1946-1950) e regiões, como no Distrito Federal - onde no período 25% de tudo o que se construiu foi através da promoção pública (Varon 1989) -, a produção habitacional promovida pelo Estado foi significativa até do ponto de vista quantitativo.

produção habitacional pública IAPS e FCP (1937 / 1964)

	Conjunto Habitacional	Financiamento Construção da casa própria	Total
Institutos Aposentarias e Pensões	47.789	76,236	124.025
Fundação da Casa Popular	18.132	-	18.132
Total (Governo Federal)	65.921	76.236	142157

Fontes: Farah (1983), Melo (1987) e Bonduki (1994)

De qualquer forma, é do ponto de vista qualitativo que os conjuntos habitacionais dos IAPs merecem destaque pelo nível dos projetos e pelo impacto que tiveram em várias cidades brasileiras, definindo novas tipologias de ocupação do espaço urbano e tendências urbanísticas inovadoras.

Dentre as tendências inovadoras, destaca-se a influência do movimento moderno, que marcou uma parcela significativa dos conjuntos produzidos e que influenciou não só um grande número de arquitetos que participaram como projetistas deste processo de produção como os administradores públicos responsáveis pela implementação da política habitacionais destes órgãos. (Bonduki 1994 e 1996)

No entanto, nem todos os conjuntos habitacionais produzidos no período adotaram os princípios do movimento moderno. O levantamento sistemático que está sendo realizado pela pesquisa temática “Habitação Econômica e Arquitetura Moderna no Brasil” detectou a presença também de uma forte influência da cidade-jardim e de concepções urbanísticas mais convencionais, como o loteamento tradicional, com a manutenção da propriedade do lote e construção da casa individual e isolada.

No entanto, o bloco moderno - de média altura, com ou sem pilotis, implantando sem delimitação de lote numa área verde pública que, no período BNH, veio a se tornar conhecido como o modelo de conjunto habitacional - foi introduzido no Brasil a partir desta produção. Um número bastante elevado dos empreendimentos habitacionais dos IAPs, principalmente nas grandes cidades, adotaram esta tipologia, enquanto que o lote tradicional destaca-se nas cidades médias e pequenas. (Sister 1997 e Silva 1997)

ARQUITETURA MODERNA E A VALORIZAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO

Os grandes equipamentos coletivos do bairro — as lavanderias coletivas, as creches, as salas de reunião — (...) contribui, ao transferir para fora da habitação familiar tarefas domésticas que antes ali ocorriam, para a evolução do conceito mesmo de família e para acelerar a passagem da família extensa, necessária para a realização destas tarefas dentro da casa, para a família moderna, reduzida aos pais e aos filhos e que se apóia para a maior parte de suas atividades domésticas em uma rede de equipamentos que permitem a socialização dessas atividades”. [Kopp 1991:61]

Para os pioneiros do movimento moderno, o espaço e os equipamentos públicos desempenhava papel fundamental na renovação da arquitetura, da cidade e do modo de morar. Nos Congressos do Ciam, na produção habitacional dos anos 20 na Alemanha, nos livros e nas teses de Le Corbusier aparece com vigor a valorização do espaço público como um aspecto fundamental da nova arquitetura. Evidentemente, valorizar o espaço público significava, também, acreditar que o Estado não só tinha condições, como o dever de garantir a manutenção e controle deste espaço.

Em Viena, na massiva produção realizada nos anos 20, quando a municipalidade governada pelos social-democratas edificou cerca de 62 mil unidades habitacionais, principalmente nas “höfs”, se valorizou a implantação de uma gama variada de equipamentos coletivos - em grande parte situados nos pátios, grandes espaços públicos resultantes daquela tipologia arquitetônica -, na perspectiva de propiciar um novo padrão de qualidade de vida e de difundir um modo de morar mais socializado.

Na famosa Karl Marx Höfs, por exemplo, foram implantados, além dos 1.400 apartamentos, jardins e

áreas livres, dois jardins de infância, centro juvenil, biblioteca, consultório médico e odontológico, farmácia, correio, duas lavanderias mecanizadas, 25 lojas e banheiros públicos, com dezenas de banheiras e duchas. A concepção política que estava por trás desta intervenção (austro-comunismo), centrava-se na idéia de que as “höfs” funcionariam como uma espécie de efeito-demonstração da sociedade socialista, ressaltando sua superioridade, na perspectiva de conquistar maior apoio para uma transformação estrutural (Taffuri 1980). A ausência da propriedade privada e a valorização do papel do Estado acabavam por reservar enorme importância para o espaço e equipamentos públicos.

Fora da moradia, e em suas proximidades, a famílias ainda reclama a presença de instituições coletivas que sejam verdadeiros prolongamentos daquela. São elas: centros de abastecimentos, serviços médicos, creches, jardins de infância, escolas, às quais se somarão organizações intelectuais e esportivas ... e para completar, os equipamentos de saúde, as áreas próprias à cultura física e ao esporte...
(Le Corbusier 1989: s/p)

Nas várias propostas espaciais modernas, difundidas principalmente por Le Corbusier e aplicadas nas Unités d’ Habitation, a criação de espaços públicos— como teto-jardins, pilotis, ruas internas e áreas verdes — passam a estar intimamente vinculados à implantação de equipamentos comunitários, que as legitimam. Modificava-se a relação entre o público e o privado, rompendo-se as fronteiras que os separavam e criando-se a noção de que não se habita apenas a casa e sim um conjunto de equipamentos e serviços coletivos. Arquitetura e urbanismo tornam-se indissociáveis.

Os arquitetos modernos propunham superar o modelo de casa operária como uma reprodução em miniatura da habitação burguesa, mal adaptada a uma moradia de área muito menor. Para isso, não apenas a concepção e a construção deveriam ser racionalizadas, mas também o comportamento dos habitantes no interior das residências. Dois elementos são básicos nesse sentido: a simplificação do trabalho doméstico, por meio da racionalização da cozinha e de outras áreas de serviço, que também se tornariam coletivas, e a renovação do mobiliário, de modo a que deixasse de imitar o equipamento burguês, adequando-se à unidade habitacional de tamanho

mínimo, fosse de fácil manutenção e, sobretudo, capaz de ser produzido industrialmente a baixo custo. A racionalização da cozinha e a simplificação das atividades domésticas estavam vinculadas ao projeto de emancipação da mulher, de sua introdução no mercado de trabalho e da renovação do modo de morar.

A nova arquitetura aparece como instrumento de libertação social, favorecendo um modo de vida menos individual e centrado na família, uma espécie de modelo de uma nova sociedade: “A construção da habitações em nossa época reflete nossa vida social e econômica. O crescente individualismo [...] foi substituído por um coletivismo de visão ampla. A nova comunidade das massas exprime-se mais claramente pelo trabalho, esporte e política. Seria um erro de nossa parte, arquitetos, ignorar deliberadamente essa evolução” (May 1929, apud Kopp 1991:50). A produção habitacional alemã, torna-se conhecida na União Soviética na segunda metade dos anos 20 e se transforma numa referência para o socialismo. Prova disto é a declaração do Comissário do Povo para o Ensino e Cultura soviético, Anatole Luntcharski, ao visitar obras sociais de arquitetura moderna na Alemanha: “*Isto é o socialismo construído*” (Junghanns 1983 in Kopp 1991:206).

Neste concepção, o espaço público passa a ser extremamente valorizado. A habitação mínima, defendida pelos arquitetos modernos como uma forma de baratear o custo da moradia e, assim, viabilizar seu acesso aos trabalhadores de baixa renda, pressupunha a criação de grandes espaços públicos, seja enquanto equipamentos sociais, seja enquanto áreas verdes. Trabalhava-se com a noção de que a propriedade privada deveria desaparecer e que a terra urbana seria pública. Propunha-se romper o parcelamento da cidade em lotes, desenvolvendo a idéia de que os edifícios habitacionais deveriam ser implantados em verdadeiros parques públicos.

Os conjuntos habitacionais dos IAPs e a criação do espaço público

No Brasil dos anos 30 e 40, estas propostas repercutiram, contribuindo para a renovação das tipologias de projeto, processo construtivo, implantação urbanística, programas habitacionais e modos de morar. Se na Europa a perspectiva da vanguarda estava em boa parte associada aos ideais socialistas, no Brasil ela se vinculou ao desenvolvimentismo. Com diferentes objetivos políticos, militava-se por uma “Neve

Wohnkultur”, uma nova cultura do morar, onde o espaço público e o Estado desempenhavam um papel central.

Não que o modelo da casa unifamiliar e isolada, em loteamentos convencionais, tenha sido abandonado e substituído; boa parte do que se produziu no âmbito dos IAPs e FCP refletiu este modelo. Mas emerge com força uma nova atitude, caracterizada pela preocupação com o barateamento da habitação e criação de espaços coletivos. Nesta nova atitude, aspectos como racionalização, industrialização e verticalização da construção e a implantação de novas tipologias - como blocos multifamiliares e “unités d’habitation”, passam a fazer parte das diretrizes de projeto.

Os programas passaram a incluir uma gama variada de equipamentos coletivos, difundindo-se a concepção de que habitação não podia ser apenas a moradia individual.

Esta renovação foi, sem dúvida, consequência da transferência do debate e das propostas sobre habitação social desenvolvidos na Europa nos anos 20, no seio da vanguarda moderna, assim como a

produção concreta realizada nos países governados pela social-democracia. Foram basicamente três as formas através das quais este repertório chegou no país: pelos profissionais brasileiros que estudaram ou estagiaram no exterior - como por exemplo Atílio Corrêa Lima, que cursou urbanismo na França e Carmen Portinho, que estagiou na Inglaterra logo após a 2ª Guerra, acompanhando o programa de implantação de cidades novas pela influência trazida diretamente, com grande destaque para Le Corbusier, que deixou profundas marcas na produção de habitação econômica realizada pelos arquitetos brasileiros e, finalmente, através do estudo do tema através de livros, revistas e publicações, que eram importados com grande atualidade. É evidente, no entanto, que foi a existência de um clima interno favorável às novas idéias - do ponto de vista político, ideológico e econômico -, gerado pela Revolução de 30, que permitiu a difusão destas concepções e sua concretização em obras. O fortalecimento do Estado, com grande legitimidade na sociedade, possibilitava a difusão de propostas espaciais onde o espaço e os equipamentos públicos ganhassem maior relevo.

No início dos anos trinta, a presença das propostas moderna já era notável. No Congresso de Habitação,

em São Paulo, a tese apresentada por Ernst May no CIAM de Frankfurt, foi longamente citada por Magro (1931:62-65). Na renovação do ensino de arquitetura, promovida em 1931 por Lúcio Costa na Escola Nacional de Belas Artes, o tema central do 2º CIAM - “wohnung für das Existenzminimum” (habitação para o mínimo existencial) - tornou uma referência da nova forma de enfrentar o problema da arquitetura, passando-se a dar importância à funcionalidade e a espaços então ausentes do estudo da arquitetura como banheiro e cozinha, como revela Abelardo de Souza (1978:27-28). A concepção da moradia mínima estava interiramente ligada a criação de equipamentos e grandes áreas de uso coletivo, públicos, que complementaria a noção moderna de habitação.

A produção internacional sobre a habitação social dos anos 20 na Alemanha e Áustria já estava sendo divulgada: em 1936, a revista *Arquitetura e Urbanismo* - do IAB - publicou uma extensa reportagem ilustrada sobre a arquitetura alemã, com grande destaque para *siedlung*, (Monteiro de Carvalho 1936). Certamente a produção europeia de habitação social era conhecida no Brasil antes da atuação dos IAPs.

Neste período, criou-se um consenso na sociedade

sobre a necessidade da intervenção do Estado na produção da moradia. Da Fiesp ao PCB, sindicatos e governo, todos concordavam que o problema da moradia era assunto do poder público, pois a iniciativa privada não tinha condições de enfrentá-lo. No entanto, as perspectivas políticas, ideológicas e urbanísticas - enfim, o projeto político e social - eram profundamente divergentes.

Para os conservadores, a intervenção estatal de moradias era uma forma de arrefecer as tensões e revoltas sociais: *Todos nós sabemos que os germes das revoluções sociais são encontrados quase exclusivamente nos grandes agrupamentos urbanos... Deixar que a massa procure resolver, com seus próprios meios, todos os seus problemas equivale a lançá-la nos braços dos agitadores sociais, dos aproveitadores de situações confusas, propícias à satisfação dos seus institutos inconfessáveis (IAPETC 1947:12)*. Para estes, era difícil diferenciar a habitação coletiva do cortiço, estigmatizado como elemento desagregador da família e da moral. O coletivo representava o perigo das más influências, que potencializaria a revolta social. O mesmo se dava em relação à favela, sendo famosa a frase atribuída à Igreja Católica no início de suas preocupações sociais, nos anos 40

“é preciso subir na favela antes que os comunistas desçam para o asfalto”.

Assim, é bom ter em conta que, embora tenham servido de referência aos idealizadores de boa parte dos conjuntos habitacionais dos IAPs, muitas das propostas desenvolvidas pelos arquitetos modernos em torno da habitação multifamiliar chocaram-se — em vários aspectos — com as posturas que predominavam nos debates sobre moradia no Brasil dos anos 40. Bastante influenciadas pela Igreja, essas posturas relacionavam a moradia com a família, que devia ser preservada da promiscuidade da moradia coletiva - entendida como o cortiço - e dos contatos perigosos com a rua, ou seja, com o espaço público.

Observando o cortejo dos malefícios da habitação coletiva para a morada familiar, vamos encontrar o grande inimigo do pudor e do recato feminino. Convém que a vida da mulher derive numa atmosfera de discrição e de respeito que só se obtém na habitação individual. No cortiço e em outras moradias semelhantes, desde o amanhecer até o cessar tardio do movimento de inquilinos, está a mulher à vista de todos, sujeita à promiscuidade, desde o tanque comum até as demais instalações. Essa freqüentação diária com indivíduos

de outro sexo, estranhos à família, vai aos poucos des-pudorando a mulher pela impossibilidade de deixar esta de ser vista a todo instante e com qualquer traje. Entretanto, o recato feminino é a barreira natural de que Deus dotou para preservá-la da malícia, da sensualidade e dos atentados de ordem moral. (Ferreira 1942).

Para este tipo de visão, que predominou, por exemplo, nas Jornadas de Habitação Econômica realizada em 1941 pelo Idort, a moradia modelar deveria ser a casa unifamiliar e isolada, com horta e jardim, tolerando-se o bloco multifamiliar em condições excepcionais, apenas por motivos econômicos ou urbanísticos, pois ele lembrava o cortiço e tendia a criar situações indesejáveis para o padrão de comportamento idealizado para o “homem novo”. Mas, como a habitação coletiva era indesejável, começou também se desenvolver propostas que buscavam viabilizar a casa própria através do autoempreendimento na periferia, sem investimento estatal, num modelo totalmente oposto ao desenvolvido pelos modernos e que veio a se generalizar nos anos seguintes. A tese foi defendida por Araújo (1942), da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo:

Dois cômodos no cortiço ficam muito mais caros que uma habitação individual que poderá vir a ser de propriedade do inquilino. Não é a dificuldade financeira, portanto. Uma dificuldade existe, se bem que removível: a casa barata(...) que apontaremos não pode estar situada na zona urbana, junto ao bonde e ao cinema, e sim na zona rural. Aqui há mais luz, mais ar, um jardinzinho e um quintal e lá um cubículo infecto, mas não será preciso andar muito para alcançar o transporte coletivo e a fábrica ficará a pequena distância. (Araújo 1942:65-66)

Por outro lado, as concepções que pressupunham um Estado forte sem contestar a ordem vigente, como as de Le Corbusier, tendiam a ganhar maior espaço no Brasil da era Vargas, ao menos ideologicamente, pois era coerente com a situação vigente no país. Isto porque muitos imaginavam que os equipamentos coletivos como creches, escolas, posto de saúde, cinemas etc nos conjuntos habitacionais seriam, ao contrário das dependências comuns dos cortiços, controladas, exercendo o papel de instituições totalizadoras, de controle e reprodução ideológica. Nesta concepção, o espaço público não só se tornaria seguro para a ordem social, como poderia exercer uma função educadora de novos hábitos.

Uma manifestação clara desta visão onde a proposta do movimento moderno torna-se compatível com o conservadorismo é a argumentação do arq. Rubens Porto, assessor do Ministério do Trabalho. Ligado ao reformismo da Igreja Católica, Porto escreveu, em 1938, um livro onde define padrões para a construção de conjuntos habitacionais, fortemente influenciado pelo movimento moderno. Depois de defender conjuntos habitacionais segregados da malha urbana mas articulados com planos de extensão, constituídos por blocos de média altura, apartamentos duplex e métodos racionalizados de construção.

Porto argumenta em favor dos pilotis, não apenas como um recurso arquitetônico, mas como uma forma de se retirar o trabalhador do perigoso convívio com o espaço público descontrolado:

Ora não tendo em que se ocupar, na falta de melhor meio social, o operário é naturalmente atraído pelas “rodas” nos botequins, onde imperam os vícios e os maus costumes. Os “pilotis” resolvem, portanto, mais este problema, aliás de alta relevância social, de vez que naquela área agradável e amena, em constante contato com a natureza, os homens podem se reunir à noite e nas suas horas de lazer, organizando

diversões, jogos, palestras etc. Com um pouco de jeito e persistência, pode-se forçar o operário a frequentar com assiduidade essas reuniões, bastando para tal, atraí-lo por meio de distrações, como sejam: leitura de jornais (gratuitos), um bom rádio, ping-pong, bilhar, xadrez, damas e mesmo cartas (baralho), que geralmente tanto aprecia. (Porto 1938:46).

A polêmica entre a casa isolada, unifamiliar, própria, implantada em loteamentos tradicionais - crescentemente periféricos e desprovidos de qualquer infraestrutura urbana quando promovidos pelo setor privado - e a habitação coletiva tratada um serviço, em áreas públicas socializadas e complementada por equipamentos comunitários, foi uma das mais importantes no debate em torno da questão da habitação no Brasil entre os anos 30 e 60.

Para setores comprometidos o projeto nacional-desenvolvimentista - mesmo que de diferentes perspectivas ideológicas - a construção de grandes conjuntos habitacionais ou as cidades-modelo destinadas ao operário industrial, permitiria florescer o “novo homem” (Gomes 1982), que tanto o Estado Novo como os progressistas buscavam criar, enfatizando-se a modernidade, a economia, a racionalidade e a

edificação de equipamentos sociais estatais como instrumentos de controle e normatização dos comportamentos. Para estes, entre os quais se inclui grande parte dos arquitetos que participaram dos projetos habitacionais do período mas também para as autoridades do Estado Novo, o espaço e os equipamentos públicos desempenhariam papel fundamental, como se depreende desta declaração do próprio ditador Vargas: *Com a colaboração das administrações municipais, que entrosarão os respectivos projetos nos seus planos de urbanização, construiremos cidades-modelo nas proximidades dos grandes centros industriais, com instalações de tratamento de saúde, de educação profissional e física (Vargas 1945X:288-9).*

De qualquer maneira, pode-se dizer que, do ponto de vista do projeto da habitação social, a polêmica entre casa isolada ou conjunto coletivo acabou-se tornando um dos principais divisores de águas entre os viam na renovação da arquitetura - com ênfase na criação de uma novo espaço da habitação dos trabalhadores - um momento do processo de transformação da sociedade em direção a formas mais socializadas e os que - numa visão mais

conservadora - pretendiam difundir um modo de vida mais tradicional, baseado sobretudo na família.

Em Affonso Reidy e Carmen Portinho, responsáveis pelo projeto e construção de Pedregulho, o mais importante conjunto do período, aparece de forma mais acabada a relação entre espaço público e transformação da sociedade. Para Reidy, Pedregulho dispunha de serviços que lhe permitia certa autonomia, como a escola, o centro e o símbolo de sua proposta de ação reeducadora no habitar (Cavalcanti 1987). A educação das classes populares por meio da arquitetura surgia com insistência no discurso dos técnicos encarregados da implementar conjuntos habitacionais, como declara a engenheira Carmen Portinho (Cavalcanti 1987).

Também a polêmica em torno da casa própria ou da propriedade estatal dos conjuntos habitacionais - que seriam oferecidos como uma espécie de serviço público - polarizava o debate sobre a habitação. Portinho se opunha à casa própria e justificava a opção pela propriedade estatal da moradia, que seria alugada aos trabalhadores, como forma de controlar o edifício e o uso que dele faziam os moradores: “Fui acusada de comunista, apenas porque me

opunha à venda dos apartamentos. Defendia, a título de aluguel, a dedução de percentual do salário do funcionário. Deste modo, a prefeitura mantinha a propriedade, o controle dos moradores e a boa conservação dos prédios. Isso lá é comunismo?” (Cavalcanti 1987:70).

De certa forma, a concepção de habitação como serviço público, presente no discurso de muitos arquitetos atuantes no período, tendo sido aprovada no I Congresso Brasileiro de Arquitetos, em 1945, tese de Henrique Mindlin nessa sentido (Acrópole 1945), é um dos indicadores da relação entre os projetos de habitação social e a perspectiva de transformação social então dominante, baseada na estatização dos meios de produção, da terra urbana e dos equipamentos coletivos. Portinho acreditava ser a habitação *um serviço social de utilidade pública, com a principal função de reeducação completa do operário brasileiro, que [...] deveria estar incluída entre os serviços obrigatórios que o governo deve oferecer, como água, luz, gás, esgoto etc. (Cavalcanti 1987:69).* Esta perspectiva não era isolada pois uma boa parte dos arquitetos brasileiros viram na valorização do espaço público na habitação o caminho para modificar o modo de vida dos trabalhadores.

Embora resultante de uma perspectiva atuarial, a adoção pelos IAPs da locação e da habitação coletiva como a tipologia preferida nas grandes cidades foi uma vitória dos que se opunham à casa própria isolada e influenciou positivamente os projetos e a qualidade dos conjuntos, valorizando os espaços públicos. Se a habitação era estatal, os espaços coletivos ganhavam maior importância, pois *strito sensu* seriam serviços prestados aos moradores. A opção por blocos de edifícios coletivos, com equipamentos comunitários, é uma consequência, em contraste à concepção da casa própria isolada, com quintal, horta e criação de animais.

A ascensão do nazismo significou o fim dos projetos de conjuntos habitacionais multifamiliares, exemplares da arquitetura moderna, que predominaram no período social-democracia dos anos 20, e a intensificação da implantação de programas para difusão da casa própria unifamiliar, os quais buscavam resgatar o estílo arquitetônico e tradição rural alemã. O debate sobre alternativas arquitetônicas, no contexto alemão, tornou-se profundamente politizado, com o repúdio dos nazistas ao movimento moderno. É famosa a resistência dos operários austríacos, entinchados nas hõfs vienenses à invasão nazista.

No Brasil, esta questão também foi politizada. Os arquitetos modernos procuraram vender a propriedade coletiva e o espaço público como aspecto importante do progresso e industrialização por que passava o país, em oposição à propriedade individual. E conseguiram influenciar os encarregados dos projetos estratégicos de desenvolvimento, articulando a noção de uma moradia moderna com a da modernização da sociedade.

Exemplo disso é o projeto de criação da Cidade dos Motores, em Xerém, junto à Fábrica Nacional dos Motores, concebido na primeira metade dos anos 40. Pretendia ser uma autarquia autosuficiente em termos de habitação, educação, lazer e alimentação, seguindo o modelo das cidades industriais americanas. O objetivo era instaurar, como declarou seu idealizador, o brigadeiro Guedes Muniz, “a hierarquia social dependente do próprio valor individual, que é a negação mais eficiente da promiscuidade comunista” (Cavalcanti 1987:64). Muniz, em discurso na FIESP, reconheceu a influência da arquitetura moderna, particularmente de Le Corbusier e de Atílio Correia Lima, no projeto:

Habitados a ouvir por todo o Brasil louvores às

*habitações individuais, por índole e por descendência nossa primeira inclinação foi para essas habitações, onde o operário possuísse sua casinha branca e seu quintazinho pequenino, e se sentisse, assim, mais em casa, mais possuidor da habitação em que morava. Consultamos, porém, Atílio Correia Lima, o brilhante urbanista. [...] Correia Lima e o livro *La Villa Radieuse de Le Corbusier* convenceram-me totalmente. Na mesma área de terreno onde podíamos abrigar 5 mil pessoas, em casas individuais, modestas, era possível alojar 25 mil em apartamentos modernos e confortáveis. Em lugar do quintal sujo e pequenino, os operários poderiam ter à sua disposição grandes parques com piscinas, jardins, campos de esportes e recreio. (Muniz 1945, apud Ramalho 1986).*

Correia Lima, de fato, realizou verdadeiro proselitismo junto ao brigadeiro, como se depreende de seu parecer sobre o plano da Cidade Operária da FNM, que apresentou apenas três dias antes de sua morte, em agosto de 1943 (Lima 1963). Trata-se de um manifesto em defesa do projeto moderno como elemento norteador da construção de cidade-novas ou conjuntos habitacionais, no qual o arquiteto faz ácida crítica à casa isolada e defende:

as construções feitas em série, formando conjuntos densos, apresentam as mesmas vantagens da produção industrial em massa, baixam o custo unitário permitindo elevar o padrão da unidade de habitação e criar o parque coletivo de grandes proporções [...] com uma vida social diferente com campo de esporte junto à porta, que trará o gosto pela camisa esporte [Lima 1963:6-7].

Mas fatores de ordem econômica foram decisivos para a adoção do bloco pelos IAPs. Para melhor aproveitar seus recursos na “obtenção de residência a baixo custo, acessível a grandes massas de associados”, o IAPI (1950:291) optou pelo moradia em edifícios coletivos: “a construção em série, apresentando características de produção industrial, possibilita a obtenção de custos baixos, sem prejuízo de um padrão construtivo satisfatório. [...] A concentração em altura permite a diminuição do valor da cota-parte do terreno e da urbanização”. Criticava-se a “solução baseada na moradia individual, construída no centro do terreno”, a ser evitada pois levaria à expansão horizontal da cidade, bem mais onerosa: *Os gigantescos núcleos, constituídos por filas intermináveis de casas, obrigam à criação de oneroso e complexo sistema de transporte e comunicações,*

exigindo encargos vultosos no estabelecimento e manutenção dos serviços de utilidade pública em geral (água, luz, calçamento, esgotos). (IAPÍ 1950:291).

Também o IAPC, que explicitamente preferia a implantação de projetos de casas isoladas, chegou a defender a habitação coletiva baseado apenas em fatores de ordem econômica: *...o elevado preço dos lotes, com os seus arruamentos em geral onerosos, tornam aqui o baixo preço da habitação operária um verdadeiro mito. Daí a importância enorme que assume a solução das habitações coletivas... A habitação isolada seria a melhor solução, não a mais oportuna. (IAPC 1941:36).*

Independente das razões objetivas que levaram os IAPs a decidirem sobre suas diretrizes de projeto, foram inúmeros os conjuntos residenciais construídos no período que adotaram o ideário do movimento moderno e que buscaram criar um espaço público de qualidade. Esta produção pública, que teve início no final dos anos 30 e que atingiu na segunda metade dos anos 40 seu melhor momento, antecedeu uma grande difusão dos mesmos princípios na produção de habitação pela iniciativa privada para a classe média, onde a idéia forte das *unités*

d'habitation exerceu grande influência, resultando em edifícios como o Nações Unidas, Copan, Conjunto Nacional etc.

ESPAÇO PÚBLICO EM ALGUNS CONJUNTOS RESIDENCIAIS DOS IAPS E DO DHP

Não foram todos os conjuntos habitacionais produzidos no período em estudo que adotaram os pressupostos do movimento moderno, sobretudo no que diz respeito a produção do espaço público. No levantamento que estamos realizando, uma parte considerável da produção realizada reproduz o modelo tradicional - e bem aceito - da casa isolada, com recuos laterais ou geminada duas a duas, implantada em loteamentos convencionais.

De certa forma, salvo exceções, a grande maioria dos conjuntos residenciais da “Fundação da Casa Popular” e dos órgãos habitacionais regionais que surgiram neste período foram concebidos segundo esta lógica, tendo contribuído para isto o fato de terem promovido assentamentos de pequena dimensão e implementados, preferencialmente, em cidades pequenas e médias. Mesmo nos conjuntos edificados

pelos Institutos de Aposentadoria e Pensões nas cidades menores, a tendência foi reproduzir este modelo, pois nestas localidades o custo da terra era mais baixo e a questão econômica foi preponderante para as instituições previdenciárias.

Foram principalmente os conjuntos produzidos pelos IAPs nas grandes cidades e pelo Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal no Rio de Janeiro, dirigido pela eng. Carmen Portinho, que introduziram inovações importantes dos projetos, com uma implantação moderna, rompendo a propriedade privada do solo e criando uma gama diversificada de espaços e equipamentos públicos.

De modo sintético, podemos apontar as principais características destas conjuntos residenciais, no que se refere ao espaço público:

■ **Superação da malha urbana tradicional baseada no lote privado, quadra e rua corredor, com a adoção do bloco moderno, geralmente laminar, solto em glebas segregadas da malha urbana e transformadas em área pública, com**

tratamento paisagístico. Foram inúmeros os conjuntos que adotaram este princípio básico do urbanismo moderno - que se tornou uma referência fortíssima em toda a produção habitacional posterior - criando grandes áreas públicas no entorno dos blocos. Citando apenas os casos mais representativos, pode-se apontar os conjuntos residenciais da Várzea do Carmo (arq. Atílio Correa Lima), CR Mooca (arq. Paulo Antunes Ribeiro), Vila Guiomar (arq. Carlos Frederico Ferreira), Penha (MMRoberto), IAPÍ de Salvador, Areal, Bangu, Cabuçu del Castilho, Passo d'Areia (eng. Kruter) e Santa Cruz (arq. Eduardo Knesse de Melo), todos constituído de blocos laminares dispostos geometricamente em grandes glebas.

■ **Elevação dos blocos do solo através do uso dos pilotis, mantendo-se o térreo como uma área**

coletiva e pública. Alguns conjuntos adotaram o princípio, como o Vila Guiomar, IAPI de Salvador e Japurá (arq. Eduardo Kneese de Melo); no CR da Mooca, adotou-se pilotis apenas na parte da frente do bloco, criando-se uma galeria semipública coberta, que dá acesso aos apartamentos. Por outro lado, no caso dos conjuntos projetados por Reidy (Pedregulho e Gávea), embora o edifícios sejam elevados do solo, eles não criam espaço público, em decorrência da declividade do terreno. A adoção dos pilotis, no entanto, ficou relativamente restrita em razão de preocupação econômica presente nos institutos, uma vez que significava a perda de um pavimento.

3 Criação de teto-jardim no último andar para implantação de equipamentos, comércio e espaço de lazer. Em alguns conjuntos foram adotados

tetos-jardim, como no Japurá, no Lagoinha e Gávea, onde foi instalada uma lavanderia coletiva.

4 Uma variação entre os pilotis e o teto-jardim são as “ruas suspensas”, que caracterizam os projetos de Reidy. Acessos suspensos, no 3º pavimento, para os blocos serpenteantes, estes espaços são abertos, graças à utilização de pilotis, e neles foram previstos lojas e serviços, além de áreas de recreação. No CR Deodoro, um dos raros conjuntos modernos da Fundação da Casa Popular, foi adotado princípio semelhantes, sem a qualidade arquitetônica de Reidy. Já no Lagoinha, criou-se uma rede de circulação suspensa que se prolonga por todos os nove blocos (hõfs) do conjunto, a partir do acesso no sexto andar. Uma verdadeira rede aérea de ruas de pedestre, atravessa os blocos e penetra ora nos pátios internos, ora nos teto-jardins, ora em pontes que

ligam os blocos entre si, ora nas escadas que levam ao solo.

5 Implantação de equipamentos sociais e recreativos. Caracteriza praticamente toda a produção dos IAPs: pretendia-se fazer de cada conjunto uma pequena cidade completa, com todas os equipamentos necessários para a reprodução.

6 Ampliada da força de trabalho. Os IAPs buscavam se transformar em estruturas de proteção integral ao trabalhador, buscando difundir novos padrões de comportamentos, de sociabilidade e de educação. Para isto, os equipamentos coletivos eram fundamentais: escolas, cinemas, áreas de recreação, comércio, lavanderias coletivas, ambulatórios, clubes etc. Embora muitos equipamentos tenham sido

implantados, na maior parte dos casos os programas ficaram incompletos.

DETERIORAÇÃO E A DESTRUIÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO NOS CONJUNTOS RESIDENCIAIS

Passamos a analisar agora o que aconteceu com o espaço público nos conjuntos residenciais. A grosso modo pode-se dizer que as propostas generosas em relação a estes espaços não foram bem sucedidas.

Esperava-se que no espaço coletivo surgisse uma nova sociabilidade e se desenvolvessem novas formas de morar. Supunha-se que os espaços livres fossem intensamente utilizados para a recreação, que os equipamentos coletivos retirassem a família de dentro da unidade privada trazendo-as para uma vida mais comunitária e compartilhada. No entanto, a observação dos conjuntos mostra que aconteceu exatamente o contrário.

No térreo do conjunto Vila Guiomar, o espaço público junto aos pilotis foi privatizado, dividido em tantas partes quanto era o número de apartamentos e transformado em garagem e depósito fechados.

Os pilotis do Japurá também viraram garagem, embora sem ainda ser murada.

Em vários conjuntos que adotaram os princípios do urbanismo moderno, com a eliminação do lote, como no conjunto Várzea do Carmo e Mooca, foi recriada uma trama urbana tradicional, com o cercamento dos blocos com grades de ferro, transformados em condomínios individuais. O espaço livre no interior do novo 'lote' foi transformado em estacionamento. O parque que deveria a rigor ser todo o conjunto ficou restrito a uma pequena área livre, uma praça tradicional.

Os teto-jardins não tiveram sorte melhor. No Japurá, uma orgulhosa síndica mostrou sua grande obra de recuperação da cobertura, que era fonte inesgotável de goteiras: mandou colocar um telhado de cimento amianto que contorna admiravelmente - destruído - a bela marquise projetada por Knesse de Mello. Já no conjunto Marquês de São Vicente (Gávea), as lavanderias coletivas situadas no teto-jardim foram divididas em grupos de seis tanques que, cercados com grade de ferro, são acessíveis apenas para os respectivos "proprietários".

Nas ruas internas intermediárias dos mundialmente famosos conjuntos de Reidy as lojas estão fechadas. Vários equipamentos coletivos implantados em conjunto foram abandonados e desativados, como lavanderias coletivas e cinemas. As escolas continuam funcionando, mas repassadas ao município ou estado, são como qualquer outra. O mesmo pode-se dizer dos ambulatórios e outros serviços de saúde, que, em geral viraram posto de atendimento do INSS, herdeiro de todos os IAPs.

Reformas nas fachadas dos blocos caracterizam crescentemente a arquitetura original. Elementos vazados tão característicos dos fechamentos das escadas são substituídos por esquadrias de alumínio, o mesmo acontecendo com janelas e portas.

Os graciosos balcões intercalados do bloco do Realengo, primeiro conjunto habitacional moderno edificado no país, estão quase todos fechados para aumentar em metro e meio o espaço do apartamento, projetado como habitação mínima de 27 m²!

Isto para não falar dos conjuntos demolidos ou ameaçados de demolição. Conjuntos construídos há cerca de 50 anos, estão hoje excepcionalmente

localizados, tendo os terrenos adquirido grande valor imobiliário. O edifício Anchieta, projeto de MM Roberto, promovido pelo IAPI e localizado na Av. Paulista em São Paulo - provavelmente o primeiro edifício da famosa avenida Paulistana, só não foi vendido pelos proprietários-moradores, para ser derrubado e o terreno aproveitado por m² porque as lojas, embora também fechadas, ainda são de propriedade do INSS. Probleminha que, a curto prazo, a política de privatização do governo federal irá resolver.

Áreas livres remanescentes dos conjuntos (que muitas vezes ficaram incompletos) foram edificadas de modo improvisado pelo INSS e transformadas em equipamentos que nada tem a ver com os conjuntos. Outras foram vendidas ou estão a venda para pagar as dívidas da previdência; o mesmo está acontecendo até com praças (caso do IAPI da Mooca), que na regularização do conjuntos não foram doadas às prefeituras!

A lista de depredação é longa e não é o caso de citá-la em detalhes. A pesquisa em andamento trará de modo aprofundado a dimensão dramática da situação destes conjuntos. A grande questão é: o que se pode fazer para evitar o desaparecimento de

uma das mais importantes produções de arquitetura moderna do país e aquela que de modo mais claro estava vinculada a um projeto social? É uma questão de grande relevância e que merece aprofundada reflexão e discussão.

A GUIA DE CONCLUSÃO PROVISÓRIA: O DECLÍNIO DO ESPAÇO PÚBLICO

Pode-se, certamente, atribuir a situação atual e a total descaracterização do espaço público nestes conjuntos, com o abandono das propostas do movimento moderno, ao golpe de 64 e à interrupção do projeto nacional-desenvolvimentista, onde a arquitetura desempenhava um papel central e estava articulada com um projeto social. Seria uma análise clássica, que neste caso ganharia grande consistência, posto que 64 representou um importante ponto de inflexão na política habitacional.

Com a criação do BNH - baseado unicamente na difusão da casa própria - e com a unificação da previdência, as unidades habitacionais situadas nos conjuntos dos IAPs, até então alugadas, foram vendidas para os moradores, com financiamento do novo

banco. Gradativamente deixou de haver uma administração estatal dos conjuntos, que vão se tornando, cada um a sua maneira - melhor ou pior organizado - condomínios privados. Impossíveis de serem administrados como um todo, os condomínios começam a ser divididos em unidades menores, chegando, no limite, ao bloco. Cada bloco um condomínio, como se fosse um lote tradicional. Daí para o cercamento (a segurança!), pavimentação das áreas livres (garagens inexistem no projeto original) e reforma das fachadas é passo. Equipamentos coletivos, como lavanderias, cinemas, clubes etc, perdem o sentido numa sociedade que se individualiza crecentemente e onde avanços tecnológicos que, nos anos 40, só podiam ser consumidos coletivamente (como a lavanderia mecanizada de Pedregulho ou os cinemas em vários conjuntos) passam a ser eletrodomésticos, como máquinas de lavar e vídeo.

É certo que a supressão da tutela estatal foi decisiva neste processo. No entanto, se fato a proposta moderna de espaço público tivesse sido compreendida e incorporada pelos moradores eles poderiam ter preservado a concepção original do projeto, evidentemente com adaptações próprias de um novo tempo. No entanto, o fato é que esta produção foi

realizada seguindo uma lógica de que a população podia e devia ser educada e doutrinada para morar de um modo moderno, através da imposição de um novo modo de morar, mais coletivo e socializado.

A visão dos profissionais atuantes nesta produção e dos modernos de uma forma geral era marcada pelo desprezo ao modo de vida do “povo”. Como afirma Cavalcanti: *é minha hipótese estar a arquitetura moderna inserida em um movimento mais amplo dos intelectuais brasileiros que assumem postura intervencionista ou domesticadora em relação às camadas populares. (...) Os arquitetos tendem a pensar as formas existentes de moradia como anacrônicas, almejando propor soluções que interpretem ‘correta’ e modernamente a questão. (Cavalcanti 1987:63).*

Um dos pressupostos da arquitetura moderna é a introdução de uma nova forma de abordar — em termos formais, produtivos, sociais e culturais — a questão da moradia. Para repetir o que o povo vinha fazendo, não havia necessidade de profissionais especializados, retrucariam os modernistas. Mais do que isso, os arquitetos modernos, sobretudo os vinculados à busca da transformação social na Europa dos anos 20 e também no Brasil dos anos 40 e 50, achavam que a

produção habitacional voltada para as necessidades e aspirações dos trabalhadores não deveria ser:

(...) simples tradução em espaços construídos das idéias que os futuros usuários exprimam através de questionários e pesquisas cientificamente concebidas por especialistas em ciências humanas, doravante associados aos arquitetos. Não é tanto o que os usuários desejam, mas sim o que deveriam desejar que os arquitetos da nova arquitetura pretendem oferecer-lhes. A habitação mínima deve ser o meio de passar de uma a outra maneira de viver, ser instrumento de uma “Neue Wohnkultur”, uma nova cultura da habitação. Ora, a imensa maioria da população não pode imaginar formas de habitação muito diferentes das que conhece. Trata-se então, após estudo científico das necessidades e aspirações, não de construir a casa ideal nascida da imaginação popular e que, em geral, será apenas uma má imitação das residências dos ricos, mas de trazer uma solução nova, original e suscetível de originar novos hábitos e um novo modo de vida conforme as idéias que têm do futuro os meios progressistas políticos e arquitetônicos. [Kopp 1991:53-4].

A experiência dos conjuntos residenciais do IAPs mostram com bastante clareza os limites deste projeto, mas, por outro lado, revelam sua potencialidade. Com todos os seus problemas, distorções e reformas, estas áreas ainda são, no presente, espaços habitacionais de qualidade superior em termos urbanísticos, paisagísticos e arquitetônicos, nada comparável à monotonia da produção das Cohab's/BNH (que são seus herdeiros) e à pobreza urbana dos loteamentos de periferia, onde reside o reino do individualismo. Frente a situação, trata-se de, em primeiro lugar identificar e registrar esta produção para que ela possa ser reconhecida e que crie entre seus moradores uma identidade. Em seguida, é fundamental que se estruture uma política de preservação, recuperação e até mesmo de adaptação destes espaços para que sem destruir a concepção original que os orientou possam desempenhar adequadamente uma função habitacional contemporânea. Mas para isto é absolutamente necessário incorporar a participação decisiva dos moradores, pois mais do que nunca está superada a visão moderna que orientou esta produção de que a arquitetura pode por si só educar e modificar o homem.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ARAUJO, Oscar E. - O papel da habitação e do salário no nível de vida da família operária in Jornadas de Habitação Econômica, Revistado Arquivo Municipal 82, São Paulo, 1942.

Aureliano, L. e Azevedo, S. - Habitação e Poder, Zahar, Rio de Janeiro, 1982.

AYMONINO, Carlo - La vivienda racional. Gustavo Gilli, Barcelona, 1971.

BONDUKI, Nabil e SAMPAIO, Maria Ruth - Habitação Econômica e Arquitetura Moderna no Brasil (1930-1964). Projeto de Pesquisa Temático apresentado à FAPESP, São Paulo, 1995.

BONDUKI, Nabil - Origens da habitação social no Brasil: O caso de São Paulo. Tese de Doutorado defendida na FAU-USP, São Paulo, 1994, mimeo.

_____ - Origens da habitação social no Brasil in Habitação na Cidade Industrial, Análise Social 127, 4a Série, Vol. XXIX, Lisboa, 1994.

_____ - Habitação social na vanguarda do movimento moderno no Brasil in OCULUM 7/8, Campinas, 1996.

CAVALCANTI, Lauro - Casas para o povo. Dissertação de Mestrado apresentada ao Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1986.

FERREIRA, F. P. - A habitação e a moral in Jornadas de Habitação Econômica, Revistado Arquivo Municipal 82, São Paulo, 1942.

GOODWIN, Philip - Construção Brasileira. Arquitetura Moderna e Antiga 1652-1942. Museo de Arte Moderna, Nova York, 1943.

IAPI - O seguro social. A indústria brasileira. O Instituto dos Industriários". IAPI, 1950.

IAPTC (1947) - Um problema em vias de solução in IAPTC Órgão Oficial do instituto de Aposentaria e Pensões dos Trabalhadores em Transportes e Cargas, Ano VI, nº 10, outubro.

KOPP, Anatole Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa, Nobel, São Paulo, 1991.

LE CORBUSIER - A Carta de Atenas , Hucitec, São Paulo, 1989.

LIMA, Atílio Corrêa - Parecer sobre o plano da cidade operária da FNM (24/8/1943) in Arquitetura 14, agosto 1963.

MELO, Marcus André - The state, the housing question and policy formation in Brasil 1937-1975. Tese de Doutorado, /graduate School in Art and Social Studies, London, 1987.

_____ A não-política da casa popular 1946/1947 in Revista Brasileira de Ciências Sociais 15, ano 6, Anpoocs, 1991.

MAGRO, Simões - A habitação operária in 1 Congresso de Habitação, Instituto de Engenharia, São Paulo, 1931.

MINDLIN, Henrique - L'architecture moderne au Bresil, Vincent et Fréal, Paris, 1956.

PORTO, Rubens - O Problema das Casas Operárias e os Institutos e Caixas de Pensões, Rio de Janeiro, 1938.

SOUZA, Abelardo – Depoimentos.

TAFURI, C. - Viena Rossa. Electra, Milão, 1982.

VARGAS, Getúlio - A nova política do Brasil Vol. 1,2,7,10, José Olímpio Editora, Rio de Janeiro, 1938.

TELMA DE BARROS CORREIA

DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
EESC-USP



A GESTÃO DO TEMPO E A ORGANIZAÇÃO DA CIDADE

RESUMO

O estreito vínculo entre a percepção e a gestão do tempo e a organização da cidade moderna é o tema deste trabalho.

Entendendo a cidade como uma organização espacial e temporal, investiga como o urbanismo e a arquitetura dos séculos XIX e XX empenharam-se num descongestionamento e funcionalização da cidade e da moradia, que envolveu uma reordenação do espaço e do tempo, solidária com a produção crescente de velocidade correlata à Revolução industrial e à difusão de uma concepção linear e abstrata do tempo. Procura mostrar o impacto dessa aceleração sobre a forma e o ambiente urbano, através da reforma do habitat e da ênfase à circulação no desenho urbano.

INTRODUÇÃO

Na rapidez com que se atravessa e rua, desviando de bondes e autos; na impaciência que se irrita ao menor obstáculo ao trânsito; na resposta que se dá de passagem à pergunta que de passagem foi feita; no laconismo da ordem do chefe ao auxiliar, que tem de entendê-la, ou de adivinhar se não entendeu, para poder executá-la; no retinir da campainha de ambulância; na intuição do médico que dispensa as lamurias demoradas; nas razões sucintas dos causídicos, sem os antigos recheios de erudição e latim; no contínuo desmembramento das repartições; no revezamento de turmas operárias para que o serviço prossiga noite e dia; nos cursos noturnos das escolas para os moços empregados; nos anúncios pelo rádio, no telefone automático, no café servido no balcão; nos arranha-céus furados de elevadores; nos viadutos que ligam os bairros altos; no túnel que vara o espigão da Avenida Paulista; e, fora da cidade, no aplainado das rodovias, na eletrificação das vias férreas, nos dirigíveis de passageiros a correspondência, - em tudo, é a mesma ânsia de trabalho, e mesma febre de ganhar tempo e de vencer a distância. (TOLEDO, 1937, 61-62).

Esses comentários de Erasto de Toledo acerca de São Paulo em 1937 evocam a imagem de um turbilhão atordoante para descrever a crescente aceleração dos ritmos que penetrava nos diferentes domínios da vida metropolitana. Em 1936 matéria em revista descrevendo aspectos do Recife à noite sublinhava a vibração e o nervosismo metropolitano de uma cidade à procura de coisas novas, nos theatros, nas avenidas ou nos cabarets (...). Businam os automóveis, campanham os bondes, gritam sirenes, enquanto a pellicula de mil histórias, em diferentes estylos se desenrola no cenário das diversas camadas. Alta madrugada a cidade agasalha, afinal, para recomençar, no dia seguinte, a vida consuetudinária e entrechocante dos grandes ambientes, das cidades volantes e dynamicas (Revista do Imperial Cassino, jan.1936, 1).

A imagem da grande cidade como um turbilhão caótico de pessoas apressadas e indiferentes que se comprimem e se empurram nas ruas, já havia sido sugerida, quase um século antes, por Engels a respeito das multidões londrinas (ENGELS, 1988, 36). De fato, desde o século passado, a velocidade - expressa na pressa dos indivíduos, na rapidez e nas buzinas impactantes dos carros, na agilidade dos serviços e na

produção industrial - tornou-se um elemento importante nas representações das metrópoles, enquanto a busca de uma crescente aceleração converteu-se em uma das preocupações básicas dos indivíduos envolvidos na reforma urbana e da moradia desde então.

Além de uma expressão espacial própria - que se revela no seu tamanho inusitado, nas suas avenidas, construções altas, etc. - a cidade moderna envolve uma dimensão temporal. A cidade conforma-se a partir de saberes voltados à organização simultânea de espaço e do tempo da sociedade. A visibilidade das formas espaciais, no entanto, costuma ocultar o sutil mecanismo de gestão do tempo que elas incorporam.

Articulando uma ordem espacial e temporal, a cidade revela-se elemento da organização social. A moradia antes de ser apenas um abrigo ou refúgio para proteção ante intempéries ou ameaças, envolve técnicas voltadas a organizar o espaço, as atividades, as relações e o tempo dos moradores. Na forma como se relaciona com os espaços coletivos e como trata questões como conforto e higiene, a casa interfere na vida dos que a habitam. Seu dimensionamento,

arranjo interno, equipamentos domésticos e relação com o entorno são centrais na gestão do tempo dos seus ocupantes. De forma correlata, as fábricas, os centros de compras e os equipamentos de lazer, expressam na sua ordem espacial formas de gestão do tempo despendido nas atividades que têm lugar nos seus interiores. A seguir, pretendemos discutir a relação entre os modos de percepção e gestão do tempo e a organização da cidade. Nos deteremos nos impactos sobre a cidade do século XIX e XX, decorrentes da produção crescente de velocidade - na produção, nos ritmos de vida, na circulação das pessoas, mercadorias e fluidos, etc. - desencadeada pela Revolução Industrial e pela concepção linear e abstrata de tempo.

MUDANÇAS NA PERCEPÇÃO E GESTÃO DO TEMPO

A forma de percepção e governo do tempo sofreu profundos impactos nos últimos séculos. A difusão do relógio urbano a partir do século XVIII e do relógio de pulso neste século, a tendência à secularização do calendário e a rigidez das jornadas de trabalho, são algumas das evidências desse longo

processo de afastamento de um tempo regido pela natureza e pelo calendário religioso para um tempo presidido pelas demandas da produção fabril e por novas tecnologias. As transformações nas formas de apreensão e gestão do tempo são relacionadas por Thompson & transformações na organização da produção e por Virilio a mudanças tecnológicas.

Thompson mostra como, na Europa, sobretudo a partir do século XVII, operou-se um processo de mudança no governo e na percepção do tempo, que estabeleceu um contraste entre o tempo da natureza e o tempo do relógio (THOMPSON, 1979, 239-293). No tempo presidido pela natureza, conforme o autor, a atividade do trabalho é mais irregular e há uma separação menor entre trabalho e vida. Nele, as pessoas são mais autônomas no uso de seu tempo, sendo frequente alternarem momentos de intenso trabalho e de ociosidade. Na atividade agrícola os ritmos são regidos pelas estações do ano. O artesão, enquanto indivíduo que domina todo o processo produtivo, tem a possibilidade de estabelecer um ritmo e uma jornada de trabalho autônomos na sua pequena oficina. Para Thompson, a substituição deste sentido de tempo por um outro regulado pelo relógio está relacionada a uma maior sincronização do trabalho,

associada à subdivisão da produção. As indústrias foram, assim, os locais onde a nova disciplina do tempo se impôs com mais rigor. Resultantes de um maior sentido de economia do tempo que se difunde entre capitalistas, e nova disciplina do tempo e os novos hábitos de trabalho foram impostos nas indústrias através da divisão e vigilância do trabalho, de multas, campanhas e relógios.

Na paisagem urbana do século XVIII e XIX essa nova forma de governo do tempo se expressava inclusive na proliferação de relógios em pontos proeminentes de fachadas de prédios públicos, igrejas, escolas e fábricas. A máquina que preside o novo regime de tempo, informando e alertando os cidadãos acerca da inelutável marcha das horas. Converte-se em elemento de valorização estética de prédios monumentais, competindo com os recursos tradicionais dos frisos e esculturas. Sua presença na cena urbana testemunha uma tendência de contaminação das atividades extra — trabalho pela disciplina do tempo reinante na produção fabril.

Paul Virilio associa as transformações na percepção e gestão do tempo ao desenvolvimento tecnológico. Entende que num primeiro momento o dia

solar foi substituído pelo dia químico, quando sua duração foi prolongada pela luz das velas; este prolongamento teve continuidade com o dia elétrico e com o dia eletrônico (VIRILIO, 1995, 65). Analisando o presente sobre o ponto de vista da velocidade, Virilio associa as mudanças na gestão do tempo a um fenômeno de aceleração desencadeado no século XIX. Até então, segundo o autor, a ênfase não era colocada na produção de velocidade, mas, ao contrário, na imposição de freios: na guerra recorria-se a muralhas; normas e obstáculos procuravam se colocar como freios ao crescimento da produção e às inovações tecnológicas. Conforme o autor, a passagem do freio ao acelerador é promovida pela Revolução Industrial ou Revolução dos Transportes, que prefere definir como Revolução Democrática, assinalando que sua essência está na fabricação de velocidade (VIRILIO, 1984, 50- 51).

Os reflexos da difusão do tempo linear e abstrato do relógio apontado por Thompson e da aceleração registrada por Virilio sobre a cidade e a sociedade nos séculos XIX e XX são avassaladores. O aumento da produtividade e a produção de objetos similares em série, teve impactos profundos nas formas de exploração do trabalho, na ampliação de mercados para

a produção industrial, na difusão de novos produtos e com eles de novos hábitos. A velocidade é convertida em espetáculo, com a difusão do gosto pelas corridas de cavalo e de bicicletas no século XIX e de automóveis neste século.

Na forma urbana o impacto das mudanças não foi menor: procedeu-se a uma profunda reorganização dos espaços, solidária com a pretensão a uma rígida economia e repartição do tempo. O crescimento inédito da cidade, foi sucedido por grandes reformas voltadas a favorecer a circulação e a reordenar o habitat. A idéia de economia do tempo faz-se presente nas intervenções urbanas e na habitação, na ênfase ao transporte, na criação de equipamentos coletivos e serviços sanitários que contribuem para simplificar as tarefas domésticas e na busca de neutralização dos espaços públicos que reduza os pontos de parada no trajeto dos indivíduos. Toda a reforma da moradia iniciada no século XIX e que culminou com a arquitetura moderna, esteve relacionada com a imposição de uma nova forma de gestão do tempo no âmbito da família, voltada para preservar as horas de repouso e reduzir as gastas nos serviços domésticos. Agilizar os diferentes fluxos no interior da cidade buscando reduzir o tempo de circulação,

revelou-se uma questão central do urbanismo.

TEMPO E A GRANDE CIDADE

Nas representações da grande cidade no século XIX à noção, tributária do pensamento iluminista, da cidade como centro de cultura e civilização, aliava-se uma visão negativa que apontava nela problemas sociais, sanitários e morais. Vista como local propício a proliferação de sentimentos de insatisfação social, de doenças e epidemias e de comportamentos desregradados, à grande cidade era imputada parte da responsabilidade por uma pretensa degradação física e moral dos pobres, com consequências negativas para a produção. Altas densidades, amontoamentos e traçado irregular eram questão centrais na problematização da cidade então elaborada. Criando congestionamentos, gerando obstáculos, aumentando as distâncias, enfim, impedindo a livre e rápida circulação de fluidos, coisas e pessoa, eram entendidas como causa de danos irreparáveis, que comprometiam a saúde, a segurança e a economia. Numa sociedade onde burgueses apressados comandam negócios para os quais se mostra vital a agilidade das

decisões e o emprego minucioso do dia de trabalho de seus empregados, tempo e dinheiro se confundem.

Desfazer e resistência oposta pela ordem espacial da cidade a fluidez e velocidade dos fluxos, foi uma das ambições básicas dos planos de reforma e expansão urbana do século XIX. Em Paris, as reformas comandadas por Hausmann no período de 1853 a 1869 rasgaram amplas avenidas no antigo tecido urbano, ao mesmo tempo em que removeram pobres do centro, desaglomeraram, arejaram e sanearam o local. Mais que a busca de uma nova monumentalidade que testemunhasse o poder do Estado e da burguesia ou de uma estratégia de combate as revoltas populares, esse tipo de ação expressa, como mostra François Béguin, uma adequação do desenho de cidade à lógica dos fluidos (ar e luz), dos condutores de fluidos (canalizações de água e esgotos) e dos fluxos de coisas a pessoas (BÉGUIN, 1976, 165—166). Preocupações semelhantes nortearam o plano de expansão de Barcelona elaborado pelo engenheiro Cerdá em 1859. Propondo ruas largas e ortogonais, cortadas por quatro vias radiais, e passagens para pedestres no interior das quadras, Cerdá expressa a prevalência das demandas de circulação na concepção

de seu plano, embora posteriormente, em 1934, tenha sido criticado de gerar empecilhos ao trânsito ao criar quadras de pequenas dimensões, impondo cruzamentos a cada 113 metros (A.C. Documentos de Actividade Contemporanea, 1934, 14).

Também no Brasil reformas urbanas realizadas no início do século XX, como as do Rio de Janeiro e do Recife, tiveram na busca de agilizar a circulação - via medidas de saneamento e de tráfego - sua meta principal. A esta meta se aliaram objetivos estéticos - solidários com o gosto eclético e com a eleição da natureza domesticada em elemento de valorização da paisagem urbana - e sociais - expressos na busca de afastar, demolindo moradias e reprimindo atividades como o comércio ambulante. Planos urbanos prevendo vias expressas ligando o centro as áreas industriais e aos subúrbios residenciais - como o elaborado por Agache para o Rio de Janeiro nos anos 20 e as propostas formuladas por engenheiros como Ulhôa Cintra, Domingos Ferreira, etc de sistema radial-perimetral para a rede viária básica do Recife nos anos trinta e quarenta - se articulariam a esta estratégia de descongestionamento e agilidade dos fluxos. Garantiu em algumas vias uma velocidade elevada e ininterrupta e rápida vazão do trânsito

- eliminando o tráfego de veículos lentos e o estacionamento, alongando os quarteirões e criando cruzamentos em desnível ou através de circulação giratória - era uma questão central na concepção do Plano de Avenidas de Prestes Maia, para São Paulo, em 1930. Prestes Maia expressa sua adesão a um plano coerente com a intensificação dos fluxos ao defender que a velocidade em vez de receber um limite, deveria ser animada...(MAIA, 1930, 85).

A busca de economia de tempo de deslocamento na cidade também esteve no cerne das estratégias dos planos de zoneamento, aplicados a partir de última década do século XIX em cidades da Europa e Estados Unidos. O empenho em dirigir a expansão da cidade, dividindo-a em zonas definidas segundo usos e densidades permitidas, tinha em mente não apenas favorecer a separação das classes sociais, como estabelecer uma nova articulação funcional de cidade compatível com a redução do tempo gasto no trajeto ao trabalho ou nos intercâmbios entre empresas.

Uma intervenção sobre o espaço, cujos desafios de descongestionar e funcionalizar incluem objetivos relativos à gestão do tempo, é, portanto, algo inerente

ao urbanismo, que se constitui como disciplina no século XIX. A ênfase implícita que o urbanismo coloca no governo do tempo permite que Lion Murard e Patrick Zylberman, o define como um conjunto de enunciados que converte a heterogeneidade dos corpos e do espaço no equivalente geral do tempo, que busca superar e demora e o obstáculo, perseguindo o modelo ideal de cidade do capital, entendido como um espaço que oferece a menor resistência possível e velocidade e à relação (MURARD & ZYLBERMAN, 1976, 78).

Os propósitos de gestão minuciosa do tempo também penetram nos domínios privados do espaço urbano. Na fábrica expressam-se na disciplina rigorosa que se busca impor e numa organização espacial que favorece a inspeção e a produção. Sob o último aspecto, significa oferecer algum conforto e uma ordem solidária com a inspeção e com a sincronização das diversas atividades e fases de produção. Medidas de controle das formas de diversão populares e de criação de espaços voltados ao desenvolvimento de formas de lazer regradas e submetidas a horários (praças, cinemas, campos para esportes, etc.), buscam disciplinar o uso do tempo livre. A difusão do ensino entre os pobres busca, entre outras coisas

comprometer parte do dia da criança com atividades regradas e submetidas a horários, introjetando nelas uma nova disciplina do tempo. Uma reforma da moradia fundamentada em noções de conforto, higiene e disciplina, também esteve voltada ao reordenamento das relações, atividades e uso do tempo no âmbito doméstico. Pensa-se uma casa pequena, iluminada e sem amontoamentos, solidária com e execução ágil de serviços de manutenção e limpeza.

A reorganização e a mecanização da cozinha foi um momento crucial neste projeto de reforma da moradia. A idéia de uma reordenação da cozinha como parte de um programa voltado a introduzir nos serviços domésticos novas rotinas e práticas, foi uma questão que envolveu reformadoras sociais e donas de casa a partir da segunda metade do século passado. Foi tema central discutido na “economia doméstica” do século XIX e na “engenharia do lar” no início do século XX. Em 1841, a reformadora social americana, Catherine Beecher produziu um “Treatise on Domestic Economy”, onde descrevia com detalhes a forma que julgava adequada e racional de praticar tarefas domésticas como cozinhar, lavar roupa, limpar, escolher vegetais e plantas para o jardim, segundo seu conceito de eficiência

e propósito de profissionalizar a dona de casa para suas tarefas domésticas (GIEDION, 1975, 514). Na concepção da autora, a organização do processo de trabalho deveria fundamentar-se no rearranjo do espaço das cozinhas e no uso de utensílios mecânicos (Ibid., 516). Em “The American Woman’s Home”, de 1869, Beecher utiliza o navio como referência de um novo modelo de cozinha: “A galeria de preparo de alimentos de um navio a vapor tem todos produtos e utensílios usados para cozinhar para 200 pessoas em um espaço...arranjado de modo que com um ou dois passos o cozinheiro tem a seu alcance tudo que precisa” (Ibid.,518). Conforme a autora, “Em contraste com isto, os materiais e utensílios de cozinha, a pia e a mesa para refeições estão de tal distância separados que metade do tempo e forças são utilizados andando para trás e para frente para apanhar e repor os artigos usados” (Id.). Com o intuito de transferir a lógica da cozinha do navio para a da moradia, elaborou detalhados e cuidadosos projetos de cozinha, compostos por desenhos e descrições. Neles a mesa larga e o armário de cozinha isolado são eliminados: a mesa é substituída por compacta superfície de trabalho disposta junto à janela; o armário é substituído por prateleiras, gavetas e receptáculos dispostos sob a superfície de trabalho (id.).

A idéia da casa compacta e eficiente, norteia projetos de Frank Lloyd Wright, como a Cheney House de 1893, onde uma sala única funciona como estar, jantar e biblioteca, enquanto propõe cozinha e sanitário compactos. A primazia dos Estados Unidos durante o século XIX neste processo de rearranjo da casa, explica-se pelo profundo declínio do emprego doméstico e pela capacidade financeira de muitas famílias de adotar as inovações produzidas pela indústria. Com efeito, a indústria americana participou desta ação de reorganização do trabalho doméstico, fabricando móveis de cozinha mais compactos e máquinas domésticas. Já em 1893, na Exposição de Chicago, foi exibida uma “Cozinha Elétrica Modelo”, com fogão, grelha e aquecedor de água movidos energia elétrica (RYBCZYNSKI, 1996, 160-163). Os estudos de reforma da cozinha nos Estados Unidos na primeira década do século XX estavam amplamente influenciados pelas experiências de gerenciamento científico da produção industrial, baseadas na busca de aumento da eficiência operários via análise de cada movimento realizado. De forma correlata, se procederam a análises precisas dos movimentos da dona de casa, voltadas para economizar os percursos e gestos realizados em serviços domésticos. Em 1912, por exemplo, foram

publicados uma série de artigos no “Ladies Home Journal”, de autoria de Chistine Frederick, cujo propósito era aplicar gerenciamento científico às tarefas domésticas: reduzindo o tempo despendido nos trajetos. (GIEDION, 1975, 520-622). Usando economizar tempo e esforço à dona de casa, são sugeridos vários tipos de armários embutidos, superfícies de trabalho com altura que evite posições incômodas e um posicionamento das ferramentas, máquinas e utensílios que os torne o mais acessíveis possível.

Essa reorganização da cozinha inseriu-se no propósito mais amplo de reforma da moradia convertendo-a no que Lion Murard e Patrick Zylberman definem como habitat moderno - A idéia de governo do tempo é central na construção desse habitat que revela-se um padrão de habitação voltado para atuar como base para o ingresso de seus moradores em uma nova ordem familiar e social.

Tal habitat se qualifica como a morada de uma família nuclear, com uso eminentemente residencial e de repouso, protegida de estranhos e penetrada por uma nova racionalidade. Esta racionalidade substancia-se na ênfase em questões de limpeza e comodidade, na especialização dos ambientes e na

redefinição dos comportamentos adequados no seu interior. O “habitat moderno” separa o tempo de trabalho da vida doméstica, favorece a privacidade dos membros da família preservando o tempo de repouso, facilita a realização das tarefas domésticas, reduzindo sua duração e liberando a mão-de-obra feminina para o trabalho externo. Trata-se de um modelo de morada, que atua no sentido de converter a casa no lar regrado, higienizado e cômodo de uma família saudável, pacificada e moralizada.

A concepção desse habitat envolveu contribuições de médicos empenhados na busca de meios de conter epidemias e de melhorar o estado de saúde dos pobres; de moralistas preocupados com o que identificavam como uma degradação moral destes indivíduos; de engenheiros voltados ao estudo de soluções que permitam tornar essa casa acessível ao pobre, via propostas de dimensões mínimas, redução de adornos e de introdução de novos materiais; de governantes empenhados em promover a construção de casas econômicas salubres via posturas e incentivos a empresas construtoras; de industriais interessados em construir para seus operários moradias que contribuam para fixá-los ao emprego e moldá-los para o trabalho industrial.

Em núcleos fabris construídos por fábricas essa moradia - aliada a uma drástica limitação do uso dos espaços públicos fundamentada em regulamentos e na neutralização desse espaço pela eliminando pontos de parada entre a casa e o trabalho como pátios, bares, etc - tende a centralizar a existência da família operária. A idéia de desobstruir o espaço da moradia e reduzir o tempo consagrado ao trabalho doméstico, transferindo algumas atividades da dona de casa para equipamentos coletivos como creches, escolas, lavanderias e refeitórios - que seria amplamente propagandeada pelas vanguardas modernistas - já era largamente utilizada em núcleos fabris durante o século XIX. Tal estratégia era solidária com a liberação da mão-de-obra feminina para o trabalho industrial e com um modelo de habitação barata que busca conciliar dimensões reduzidas com desamontoamentos. Assim, por exemplo, em novembro de 1895 a Gazeta de Noticias noticiava que a Companhia Emporio Industrial do Norte, fundada quatro anos antes na Bahia, teria mandado *...edificar uma vila operaria, que deverá conter 600 casas de dois andares, achando-se já prontas 258 e possuindo edifício escolar, armazéns, creche, casas de banho em número de 48, jardins, etc. (GAZETA DE NOTICIAS, 20-11- 1895).* Tal casa assume um lugar importante no projeto de

recondicionamento do trabalhador, uma vez que é coerente com a reposição de energias para o trabalho, preservando o tempo de repouso despendido em serviços domésticos e em atividades autônomas de diversão (CORREA, 1995).

Apesar dos esforços de governantes e filantropos e do significativo número de vilas e fabris construídos por indústrias, o modelo de “habitat moderno” teve uma difusão limitada no Brasil no século XIX. Uma propagação mais significativa deste modelo de habitat entre os pobres só ocorre no século XX correlata a um grande esforço propagandístico junto aos proletários - via escola, imprensa - dos valores da moradia higiênica e da casa própria, à extensão de sistemas de abastecimento de água e saneamento (que são um complemento indispensável desse habitat), à implantação de sistemas de transporte baratos para os subúrbios e sobretudo, à construção de casas econômicas pelo Estado. A difusão deste modelo de habitat envolveu uma rearticulação da relação entre local de moradia e de trabalho, buscando conciliar a vida na grande cidade com critérios rigorosos de economia do tempo do trabalhador. Este foi um tema central no urbanismo e na arquitetura moderna.

Declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um carro de corridas, com a sua caixa ornamentada por tubagens que parecem grossas serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, com ar de correr sobre metralha é mais belo que a Vitória de Samotrácia. Queremos cantar o homem que agarra no volante com um eixo ideal que atravessa terra, ela própria lançada no circuito da sua órbita (...)

Estamos no promontório extremo dos séculos... Para que serve olhar para trás de nós desde que tenhamos de forçar batentes misteriosos do impossível? O tempo e espaço morreram ontem. Já vivemos no absoluto, uma vez que criamos a eterna, onipresente velocidade” (MARINETTI, 1995, 94-95).

Neste manifesto de 1909, que funda o movimento futurista, a velocidade e suas máquinas não surgem apenas como uma necessidade, mas como expressão de beleza e indício de superação das limitações de tempo e espaço. Às máquinas - locomotivas,

automóveis, aparelhos elétricos - Marinetti atribui não apenas a fonte da estética futurista, como até mesmo, um tipo de sensibilidade. No plano da cidade, aos *...decorativos e imperecíveis grandes edifícios que outrora exprimiam a autoridade real, a teocracia e o misticismo*, contrapõe uma estética da velocidade, solidária com o nomadismo cosmopolita, o espírito democrático e a decadência das religiões que identificava na época (Ibid, 77-78).

A celebração da velocidade e do maquinismo permeia toda a concepção de cidade e de habitat modernista, da ênfase expressa na funcionalidade aos processos de elaboração estética. A emergência do Movimento Moderno na arquitetura e urbanismo nas primeiras décadas deste século, radicaliza as tendências de reforma da cidade e da moradia do século XIX, de funcionalização e descongestionamento do espaço, coerentes com a aceleração dos fluxos e com a reorganização do tempo.

Le Corbusier aposta em um “poder ilimitado” que atribui à máquina (LE CORBUSIER, 1992, 141), a qual elege em modelo de ordem, recorrendo aos navios na busca de demonstrar a possibilidade de um padrão de habitação resultante do cálculo e da utilidade.

Concebe a pressa e a exigência de um carro como condições inelutáveis ao homem do nosso século: “Cinqüenta anos de maquinismo nos deram a tração automóvel: A velocidade aumentou na proporção de um para trinta. As fábricas entregam carros; cada qual quer ter seu carro para fazer as coisas depressa; pois é preciso fazer depressa” (Ibid., 118). Expressa exemplarmente a primazia que confere ao tema da circulação ao afirmar sua idéia de um urbanismo que concebe a cidade para o carro: “O automóvel matou a grande cidade. O automóvel deve salvar a grande cidade”. A idéia de velocidade está na essência de sua visão maquinista de cidade. Equiparando a cidade à fábrica - a casa a uma “máquina de morar” e a rua a uma máquina de circular (Ibid., 124) - pensa transpor para o ambiente urbano a aceleração que o maquinário moderno imprimiu ao mundo da produção. Dos quatro postulados do urbanismo definidos por Le Corbusier - descongestionar o centro, aumentar a densidade do centro, aumentar os meios de circulação e aumentar as superfícies arborizadas - três dirigem-se diretamente para favorecer a aceleração do tráfego e das relações (Ibid., 91).

Os primeiros congressos internacionais de arquitetura moderna tiveram na interrelação espaço e tempo

o principal eixo de problematização da cidade. O I Congresso do CIAM, em 1928, em La Serraz, definiu como questões centrais a serem enfrentadas pelo urbanismo, a circulação e o controle das densidades. No Congresso seguinte, realizado em 1929, em Frankfurt, o tema se desloca para a moradia, mas a ênfase na organização do tempo persiste: a casa mínima, segundo Gropius, devia ser barata e higiênica, ter uma cozinha concebida para simplificar o trabalho doméstico e um mobiliário de simples manutenção. Trata-se, portanto, de uma casa que permita economia de tempo com sua manutenção e no preparo de alimentos. A questão central discutida no Congresso de 1930, em Bruxelas, foi a pertinência de habitações altas, médias ou baixas, num conceito de “divisão racional do solo”. Em relato elaborado por Le Corbusier sobre o Congresso, o condicionante básico da opção pelo tipo de moradia localiza-se na articulação entre casa e trabalho, definindo-se como dificuldade principal da cidade existente as longas distâncias - e o tempo necessário para percorrê-las - entre moradia e local de trabalho (LE CORBUSIER, 1931, 39). O IV Congresso do CIAM, realizado em 1933, cujo tema foi “A Cidade Funcional”, transitou do enfoque de questões específicas para a concepção de uma proposta global de organização do espaço e do tempo na cidade.

Intervir no espaço urbano segundo um critério funcional, presume uma noção de organização das atividades e do tempo nelas despendido. Trata-se de articular no espaço e no tempo, as quatro funções eleitas - habitação, trabalho, circulação e lazer - numa ótica que privilegia a atividade do trabalho, celebrada por Le Corbusier ao defini-la como uma *...necessidade generosa que nos traz a quietude do espírito, e conduz aos entusiasmos da canção (LE CORBUSIER, 1992, 71)*. Busca-se antes de tudo, organizar a cidade do trabalho, ordenando-a segundo um critério que confere prioridade à economia de tempo nos deslocamentos para o emprego e na reposição das forças para o trabalho.

Adota-se um conceito de “habitar” que envolve uma nova disciplina do tempo da vida doméstica: do repouso, da convivência familiar e dos serviços domésticos. Assim a moradia - coerente com o modelo de “habitat moderno” concebido no século XIX tem uso eminentemente residencial, separando o tempo de repouso do de trabalho. Dela se procura afastar tudo - os estranhos, o contato direto com a rua, as atividades de trabalho - que possa comprometer o repouso e a vida familiar, Essa busca de proteção do espaço doméstico - aliada a preocupações sanitárias

- conduz Le Corbusier a recomendar a criação de áreas verdes entre as vias de tráfego e as áreas residenciais (LE CORBUSIER, 1993).

Busca-se reduzir a rua à função de circulação, separando o tempo de deslocamento do tempo de lazer ou de consumo. Dela se busca afastar tudo o que interfira ou crie obstáculos à circulação. Áreas específicas são reservadas ao comércio e serviços e a atividades de lazer, completando um projeto de divisão funcional da cidade iniciado com a industrialização ao transferir o trabalho das casas e ateliês para o espaço da fábrica, preservando o tempo de trabalho de interferências da vida doméstica e do ambiente das ruas. A aceleração dos fluxos é buscada também estabelecendo um dimensionamento das vias compatível com altas velocidades, aumentando as distâncias entre os cruzamentos, eliminando cruzamentos pela criação de viadutos, classificando as vias segundo a natureza do tráfego (tipo de veículo e velocidade), selecionando as ruas a partir de critérios funcionais (residenciais, de passeio, de trânsito) e separando os pedestres das vias para automóveis, pela criação de caminhos (LE CORBUSIER, 1993).

A ênfase na circulação também se evidencia no

urbanismo moderno americano. Na Broadacre City, concebida por Frank Lloyd Wright nos anos trinta, a preocupação com a fluidez dos fluxos evidencia-se na hierarquização das vias e na criação de passagens de níveis nos cruzamentos de vias de trânsito rápido. No “urbanismo rural” desse modelo de cidade para 1.400 famílias, a circulação e a conexão com outras localidades têm lugar central: nos desenhos de Broadacre City o céu está repleto de helicópteros, as docas de barcos e as ruas de pequenos automóveis, desenhados pelo próprio Wright. Os modelos de casas são pensados considerando o número de carros da família e não seu tamanho ou suas preferências (ZEVI, 1985, 146-151).

Sobre o modelo descentralizado que adotou no projeto da “Rush City Reformed”, também dos anos trinta, Richard Neutra justificava: “Se ha procurado obtener circulación fluida, problema esencial a resolver para que las nuevas ciudades lleguen a ser un organismo armónico” (NEUTRA, 1934, 18). Em Neutra a idéia de harmonia se aproxima de uma noção de equilíbrio entre o tempo consagrado ao trabalho e um tempo livre utilizado com autonomia pelo indivíduo, buscada via redução do tempo gasto no trajeto ao trabalho: “En las viejas ciudades todo se creó para el

peatón, pero raramente se encuentran en ellas trazados que simplifiquen la vida de éste, que reduzcan las distancias que debe recorrer para trasladar-se desde el lugar de habitación al de trabajo y viceversa, de forma que lleguen a establecer un equilibrio que tienda a disminuir las horas destinadas a trabajo obligatorio y transporte y a aumentar el tiempo (controlado por cada individuo) destinado al estudio, reposo y esparcimiento” (Id.).

No plano de Brasília, a agilidade dos fluxos de veículos foi pensada pela hierarquização das vias, conforme o tipo de trânsito, e pela busca de eliminação de cruzamentos, através da criação de trevos rodoviários, rotatórios e passagens de níveis. Sobre a primazia que confere à circulação de carros no plano da cidade, Lúcio Costa argumentava: “...não se pode esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família. Ele só se *“desumaniza”, readquirindo vis-à-vis do pedestre feição ameaçadora e hostil quando incorporado à massa anônima do tráfego (COSTA, 1974, 322)*. Separar os tráfegos de carros e pessoas, buscando restringir o último ao âmbito interno das superquadras e setores comerciais e de serviços, foi a opção adotada nessa

cidade definida por Lúcio Costa como capital aérea e rodoviária (Id., 338). Tal cidade pode ser vista como mais uma expressão da aceleração em um Governo - cujo lema foi realizar 50 anos em 5 - empenhado em difundir novas máquinas de velocidade, implantando indústrias de carros e eletrodomésticos e ampliando o sistema rodoviário do país.

Na concepção da moradia no Movimento Moderno, a gestão do tempo dos moradores é central. Tal preocupação é acompanhada por outras relativas a condições de higiene, ao barateamento da construção (associado à produção em série de componentes da construção e ao estudo de dimensões mínimas) e a uma elaboração estética ancorada na noção de funcionalidade. As propostas de organização interna espaço doméstico são presididas por noções de conforto e racionalidade, intimamente associadas com a economia do tempo despendido em trabalhos domésticos e com a preservação das horas de repouso. A aceleração dos fluxos é pensada desfazendo amontoamentos, porém sem diminuir as densidades para evitar que a cidade se alongue e as distâncias cresçam, optando-se por uma habitação de massas verticalizada.

Em relato sobre os temas tratados no Congresso de 1930, Le Corbusier coloca como requisitos das habitações dispor de isolamento em relação a vizinhos, iluminação solar, ar puro e permitir economia de tempo e energias na conservação da casa e a recuperação das energias físicas e nervosas dos moradores. A solução proposta por Le Corbusier para atingir tal objetivo consiste em construir prédios altos (aproveitando as possibilidades criadas pelo transporte vertical) e socializar algumas funções domésticas, organizando serviços comuns para os quais são transferidos algumas tarefas. Tal solução permitiria economia de tempo no trajeto entre casa e trabalho e na realização das tarefas domésticas (LE CORBUSIER, 1931, 33). Sobre a primeira questão Le Corbusier escreve: *En las grandes ciudades actuales, la habitación y el trabajo se realizan en lugares diferentes para cada individuo, muy alejados casi siempre el uno do outro, constituyendo algo tan complejo, que su funcionamiento ha llegado a hacerse casi imposible. La cuestión de transporte tiene hoy día una importancia capital...* (LE CORBUSIER, 1931, 39).

Acerca da necessidade de uma moradia solidária com a Simplificação dos trabalhos domésticos, o autor argumenta: “La cuestión es clara: estamos sujetos

al régimen solar, al día solar; el problema está limitado por las 24 horas del día: y en este plazo de 24 horas debemos reponernos de la fatiga acumulada por cada uno de nosotros” (LE CORBUSIER, 1931, 33). Ao mesmo tempo em que propõe aproximar as casas dos espaços de lazer e dos equipamentos comunitários - localizados nas amplas áreas verdes entre os prédios habitacionais - Le Corbusier recomenda dispor as moradias dos operários próximas às fábricas. Criticando a concentração das indústrias em anéis em torno das grandes cidades e a consequente distância entre elas e as moradias dos operários, propõe a localização das fábricas nas margens das vias de transporte, separando-se das habitações para trabalhadores por uma área verde com equipamentos coletivos (LE CORBUSIER, 1993). Para Le Corbusier tal localização evitaria as longas distâncias até o trabalho e a consequente pressa, agitação e perda de tempo de lazer pelo trabalhador. Para a indústria, poderíamos acrescentar, o dispêndio de longas horas no trajeto ao trabalho, poderia significar operário atrasado, cansado ou estressado e portanto, menos produtivo.

Defendendo as habitações coletivas altas como mais adequadas aos trabalhadores que as casas



unifamiliares, Gropius assinala entre as vantagens da utilização das primeiras a redução de distâncias e do tempo gasto nos trajetos. Outra vantagem apontada é o fato de favorecerem a organização coletiva de serviços domésticos e a facilidade de manutenção da moradia, liberando tempo gasto pela dona de casa nestas atividades (GROPIUS, 1977, 153-171).

As vanguardas modernistas deram continuidade ao movimento desencadeado no século XIX no sentido de reduzir a sobrecarga de trabalho e o tempo despendido nas tarefas domésticas. Formularam um modelo de habitat que conciliou duas importantes estratégias: a que vinha sendo elaborada por reformadoras sociais no sentido de reorganizar os serviços através de estudo minucioso do espaço da cozinha e a que vinha sendo aplicada por industriais construtores de núcleos fabris e vilas operárias no sentido da transferência de serviços para equipamentos coletivos como creches e lavanderias. Tal modelo, foi implementado em projetos de arquitetura moderna na Alemanha já nos anos vinte (KOPP, 1990, 50). Em residências comunitárias russas, coerente com o projeto de indução dos moradores a uma vida comunitária e de combate e atitudes individualistas associadas ao modo de vida pequeno burguês, os coletivos

ampliavam-se. No edifício Narkomfin, por exemplo, incluíam cozinha, sala de jantar, lavanderia, biblioteca e jardim de infância (Ibid., 86-98).

Na Alemanha particularmente, estudos pormenorizados de cozinhas foram realizados. Assim foi concebida em 1923 por estudantes e professores da Bauhaus, a “Das Haus am Horn” (casa para uma família), cuja cozinha foi concebida a partir de estudos funcionais e ergonómicos e pensada como uma unidade integrada. Com um balcão em forma de “L”, disposto junto a uma janela, com pia e fogão nas extremidades, buscava conciliar comodidade, simplicidade e eficiência. Em 1927 Bruno Taut projetou residência, em cuja cozinha cada utensílio tinha lugar predeterminado e onde procurou reduzir ao mínimo os percursos para realizar cada tarefa. Para a concepção da Cozinha de Frankfurt - cujos equipamentos foram produzidos em escala industrial - a arquiteta Grete Schutte-Lihotzky realizou uma pesquisa ampla sobre o comportamento das mulheres na cozinha: seus gestos, passos e desejos (KOPP, 1990, 56). Referindo-se a projetos habitacionais Usonianos de Frank Lloyd Wright, nos anos vinte e trinta, Philip Gunn mostra como foram pensados como base para a difusão de bens de consumo duráveis (GUNN, 1991, 87).

A agilidade das tarefas domésticas é buscada portanto, não apenas reordenando e buscando minimizar os gestos da dona de casa, mas também favorecendo a introdução de novas máquinas e equipamentos, que contribuiriam para revolucionar o preparo e o cardápio alimentar. Uma outra contribuição modernista, com impactos profundos na economia doméstica do tempo, consiste na tendência de interligar a cozinha com os ambientes de jantar e estar. A solução foi utilizada por Frank Lloyd Wright na Malcolm Willey House, de 1934 e na Grepur Affleck House, de 1940 (GIEDION, 1975, 618; 624). O “grande plano aberto”, substituindo uma rígida divisão de salas, relaciona-se com o declínio do emprego de serventes e com uma busca de otimizar o tempo da dona de casa. Como mostrava o arquiteto Raymond For-dyce, permitia que, enquanto estivesse cozinhando, a mulher pudesse vigiar os filhos e se entreter.

A noção de economia de tempo também se expressa na busca de acelerar o ritmo das obras de construção. A industrialização e padronização dos componentes das construções eram entendidos por Gropius como forma de baratear as edificações e de reduzir o trabalho e o tempo gasto na construção (GROPIUS, 1977, 189-197). Le Corbusier

defendia a industrialização do canteiro de obras, com base numa concepção de urbanismo fundamentada numa “uniformidade no detalhe e movimento de conjunto” (LE CORBUSIER, 1992, 69).

Entre as críticas dirigidas aos postulados do Movimento Moderno no urbanismo situa-se sua ênfase na promoção da circulação. A este respeito Peter Blake questiona o que define como o mito de que os problemas urbanos podem ser resolvidos pelos transportes e pela sua rapidez (PORTOGHESI, 1985, 40). Criticando a prioridade dada nas intervenções urbanas às questões referentes a tráfego, expressa na reserva de áreas cada vez maiores da cidade para avenidas largas, vias expressas, viadutos, garagens e parques de estacionamento, Lewis Mumford argumentava, no início dos anos sessenta: *... está chegando a época, em muitas cidades, em que haverá todas as facilidades para deslocamento pela cidade e nenhuma possível razão para se ir lá* (MUNFORD, 1982, 466).

Referindo-se, de um modo mais geral, aos deslocamentos cada vez mais rápidos permitidos pelas tecnologias de transporte, Virilio argumenta que o fato não torna as trocas melhores, apenas mais curtas.

Para o autor, trata-se de ilusão pensar que em se reduzindo as distâncias-tempo, teremos acesso a tudo e seremos mais felizes. Ao contrário, mostra como se nos momentos iniciais de expansão do capitalismo a conquista do direito à livre circulação definiu o espaço das liberdades - embora dentro da noção restrita de liberdade do pensamento liberal - agora, levando essa possibilidade ao extremo, sofre-se uma tirania do movimento (VIRILIO, 1984, 70-72). Virilio associa, por outro lado, velocidade com violência, sublinhando os acidentes que gera.

Nesse mesmo sentido se orientam as reflexões de Erasto de Toledo sobre São Paulo nos anos 30, ao se perguntar: *Compensa a vantagem das desabaladas corridas de auto as angustias resultantes dos desastres*. Além dos acidentes, o autor observava como as novas tecnologias da velocidade eram impostas aos indivíduos, muitas vezes, independentemente da vontade do usuário: *O medico, mesmo de pequena clientela, não pode prescindir do automóvel já para recomendar-se, já porque a impaciência do doente não espera* (TOLEDO, 1937, 50-53).

Traumas e danos materiais estão envolvidos na aceleração, seja pelos possíveis acidentes, seja pela

imposição alheia à vontade do usuário. Sob o impacto do incremento constante da aceleração, as aglomerações urbanas se transformam rapidamente, tanto em relação à forma, quanto aos ritmos. Lugares são destruídos, modos de vida abandonados. A pressa e a economia de tempo surgem simultaneamente como suplícios impostos e objetivos almejados. Nesta relação controvertida com o tempo, o habitante da cidade vê em cada intervenção espacial solidária com a aceleração dos ritmos e com uma disciplina minuciosa do tempo, algo capaz de poupando tempo, atenuar o domínio avassalador do tempo linear e abstrato do relógio sobre sua existência.

Corbusier. A.C. Documentos de Actividade Contemporânea. Publicación del G.A.T.E.P.A.C. Barcelona-Madrid-San Sebastián, N 2:39, 1931.

LE CORBUSIER. Tercer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna - Bruselas. ¿Edificación alta, media o baja? - Rapport de Le Corbusier - Conclusión.

A.C. Documentos de Actividade Contemporânea. Publicación del G.A.T.E.P.A.C. Barcelona-Madrid-San Sebastián, N 393-34, 1931.

LE CORBUSIER. Urbanismo. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

LE CORBUSIER. A Carta de Atenas. São Paulo. Eduso-Hucitec, 1993.

MAIA, Francisco Prestes. Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo, São Paulo, Companhia de Melhoramentos de São Paulo, 1930.

MARINETTI, F. T. O Futurismo. Lisboa, Hiena Editora, 1995.

MUNFORD, Lewis. Cidade na História: suas origens, desenvolvimento e perspectivas. 2.ed. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

MURARD, Lion & ZYLBERMAN, Patrick. Le Petit travailleur infatigable. Recherches, Paris, N 25, 1976.

NEUTRA, Richard J. Rush City Reformed. AC Documentos de Actividade Contemporânea. Publicación del G.A.T.E.P.A.C. Barcelona-Madrid-San Sebastián, N 15:18-29, 1934.

NOTAS Previas a un estudio urbanístico sobre Barcelona. A.C. Documentos de Actividade Contemporânea. Publicación del G.A.T.E.P.A.C. Barcelona-Madrid- San Sebastián, Año IV, N13M4-20, 1934.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

BEGUIN, François. Les Machines Anglaises du Confort. Recherches, Fontanay- Sous-Bois, N29M55-186, 1978.

CORREIA Telma de Barros. Pedra: plano e cotidiano operário no Sertão. O projeto urbano de Delmiro Gouveia. São Paulo, FAU-USP, agosto de 1995. Tese de Doutorado.

COSTA, Lúcio. Relatório do Plano Piloto de Brasília. in: Seminário de Estudos dos Problemas Urbanos de Brasília. Brasília, Gráfica do Senado Federal, 1974.

ENGELS, Friedrich. A Situação da classe trabalhadora na Inglaterra. Coleção Bases, NO São Paulo, Global, 1985.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1895.

GIEDION, Siegfried. Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History. New York-London, W W Norton & Company, 1975.

GROPIUS, Walter. Bauhaus: Navarquitetura. São Paulo, Perspectiva, 1977.

GUNN, Philip. Frank Lloyd Wright and the passage to Fordism. Capital & Class, London, N44:73-92, 1991.

KOPP, Anatole. Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa. São Paulo, Nobel-Edusp, 1990.

LE CORBUSIER. Tercer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna - Bruselas. ¿Edificación alta, media o baja? - Rapport de Le

PORTOGHESI, Paolo. Depois da Arquitetura Moderna. Lisboa, Edições 70, 1985. Recife Vista de Noite. Revista do Imperial Cassino, Anno 2, N.2, Recife, jan.1936.

RYBCZYNSKI, Witold. Casa: pequena história de uma idéia. Rio de Janeiro, Record, 1996.

THOMPSON, Edward P. Tradición, revuelta y consciencia de clase. Estudios sobre la crises de la sociedad preindustrial. Barcelona, Editorial Crítica, 1979.

TOLEDO, Erasto. A Cidade Moderna. Notas, Comentários e Fantasias. São Paulo, Cultura Moderna, 1937.

VIRILIO, Paul. O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

VIRILIO, Paul & LOTRINGER, Sylvere. Guerra Pura. A militarização do cotidiano. São Paulo, Brasiliense, 1984.

ZEVI, Bruno. Frank Lloyd Wright. 2 ed. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A, 1985.

ALBERTO XAVIER¹

HUGO SEGAWA²

¹ FACULDADE DE BELAS ARTES, SP

² USP/SÃO CARLOS, SP



INVENTÁRIO DE ARQUITETURA MODERNA NO VALE DO PARAÍBA

**NUCLEO REGIONAL
VALE DO PARAIBA**

FCCR - Comissão Municipal de Arquitetura /
Diretoria Patrimônio Cultural

UBC - Universidade Braz Cubas, curso de
Arquitetura e Urbanismo

UNITAU - Universidade de Taubaté, curso
de Arquitetura e Urbanismo /Núcleo de
Preservação do Patrimônio Histórico e
Cultural

UNIVAP - Universidade do Vale do Paraíba,
curso de Arquitetura e Urbanismo

APRESENTAÇÃO

Este projeto debatido e aprovado nas primeiras reuniões do Núcleo de Regional Vale do Paraíba. Docomomo-Brasil orienta a pesquisa que constituirá o *Inventário de Arquitetura Moderna no VP*.

O inventário proposto será realizado de acordo com os parâmetros estabelecidos pelo DOCOMOMO Internacional que elaborou *Diretrizes* e uma *Ficha de Identificação* de obras representativas do Movimento Moderno (MOMO).

O DOCOMOMO - *international working party for Documentation and Conservation of buildings, sites and neighbours of the Modern Movement* - é uma instituição sem fins lucrativos, com representação em cerca de 40 países, foi fundada em 1988, na cidade de Eindhoven na Holanda. Sua atuação se dá através de Grupos de Trabalhos regionais e nacionais que desenvolvem ações e pesquisas no campo da documentação e conservação de manifestações remanescentes deste movimento.

Atendendo solicitação do ICOMOS (International

Committee of Monuments and Sites) da UNESCO está preparando para 1998 e a partir dos inventários regionais e nacionais, uma lista de obras do movimento moderno para incorporar a relação de bens “Patrimônio da Humanidade”.

OBJETO E OBJETIVOS

O *Inventário de Arquitetura Moderna - Vale do Paraíba* será produzido por uma parceria da FCRR, através de sua Diretoria do Patrimônio Cultural e da Comissão Municipal de Arquitetura, com os cursos de Arquitetura e Urbanismo das quatro (4) universidades da região valeparaibana.

Propõe-se inicialmente que este inventário, enquanto produto de uma pesquisa:

A) integre a programação prevista para o III Mês de Arquitetura que prevê a apresentação de um painel sobre o tema *Vale do Paraíba, 50 anos de Arquitetura Moderna*; incluindo-se apresentações especiais para cada curso de arquitetura das universidades representadas;

B) que seja apresentado na forma de comunicação no *II Seminário do Docomomo - Brasil*, 10 a 12 setembro, Salvador, devendo ser enviado até 16 de junho um resumo da comunicação;

C) a que seja apresentado na forma de palestra ao conjunto (alunos e professores) dos cursos de Arquitetura e Urbanismo que participarão da sua realização.

OBJETIVO ESPECÍFICO

Constituir a representação regional do DOCOMOMO Internacional, o Docomomo Vale do Paraíba, se ao final, esta for a opinião das instituições que participaram de sua realização.

PROCEDIMENTO E METODOLOGIA

Delimitamos inicialmente o período de 1940 a 1980, por compreender-se aí, as obras mais significativas devendo ser melhor definido pela própria pesquisa.

Abrangência: cidades do Médio Vale do Paraíba, a porção paulista, excetuando as cidades do Litoral Norte e da Serra da Mantiqueira (Campos do Jordão, Santo Antonio do Pinhal e São Bento do Sapucaí), por se considerar que o levantamento e a análise da arquitetura moderna nestes municípios, além de apresentar grandes dificuldades físicas e documentais no processo de identificação, merece tratamento a parte, em termos históricos e conceituais.



Fig. 1. Médio Vale do Paraíba, Litoral Norte e Serra da Mantiqueira.

Será adotada a *Ficha de Seleção Internacional e as respectivas Diretrizes para Inventários Regionais...* do DOCOMOMO como referência para a realização do levantamento.

Tal como prevêem as Diretrizes o inventário é de exclusiva responsabilidade do Núcleo Regional Vale do Paraíba, observado o fato de que, as fichas deverão ser admitidas pelo ISC, Conselho de Especialistas do DOCOMOMO Internacional, para serem incluídas na listagem do patrimônio significativo do Movimento Moderno e também, relação Patrimônio da Humanidade do ICOMOS/UNESCO.

ESTRATÉGIA

Será formado o Núcleo Regional Vale do Paraíba, com dois membros de cada instituição (um professor e um bolsista, aluno do curso de Arquitetura) representando a equipe formada no curso de arquitetura/cidade; um representante da CMA e um do DPC da FCCR.

Propomos esquematicamente três fases de levantamento e conseqüente preenchimento da ficha:

1. Listagem de obras feita de memória, por cidade, principalmente a sua, se possível com endereço, ano, fontes de pesquisas, contatos...;
2. Entrevistas sucessivas com pessoas chaves: estudiosos, arquitetos locais, de SP e RJ que atua(ram) na região;
3. Excursões de leitura e documentação fotográfica das obras;
4. Levantamento de periódicos, bibliografia e documentação, iconografia, plantas e demais registros comprobatórios, em arquivos públicos e privados. Bibliotecas, cartórios e principalmente repartições municipais (prefeituras).

As fichas serão revistas pelo NRVP e enviadas aos consultores, que farão suas observações. Depois dos últimos ajustes serão enviadas ao Docomomo - Brasil para que sejam encaminhadas ao conselho de especialistas do Docomomo Internacional.

Propõe-se a classificação das obras em função da sua importância histórica, formando os seguintes acervos:

1. Seleção Internacional
2. Seleção Nacional
3. Seleção Regional
4. Seleção Municipal

Em termos analíticos propõe-se a caracterização de:

1. Obras modernas: realizadas por arquitetos de atuação local, regional, nacional e internacional;
2. Obras modernistas e modernas: domínio popular do vocabulário moderno, compreendendo-se o *kitsh*.

Num primeiro momento serão contempladas as obras mais expressivas para a *Seleção Internacional, Nacional e Regional* cujo objetivo é completar a fichas de inscrição para envio ao Docomomo. Os primeiros resultados serão apresentados, no *II Seminário do Docomomo Brasil*, setembro, e no *III Mês de Arquitetura*, em outubro.

Depois de outubro, num segundo momento, dar-se-á continuidade o levantamento histórico abrangendo outros acervos, outras micro regiões do Vale do Paraíba, como é o caso do Litoral Norte.

116

PESQUISA E PRODUTOS

Propomos dissociar a produção da pesquisa dos produtos editoriais que ela possa propiciar.

Pesquisa:

- A) Interpretação histórica e análise crítica (preenchimento da Ficha);
- B) Levantamento documental: fontes primárias: fotos, plantas em prefeituras, arquivos públicos e de particulares, principalmente do autores do projeto;
- C) Levantamento de fontes secundárias: periódicos e bibliografia;
- D) Levantamento fotográfico;
- E) Planta baixa e situação em CAD.

Produtos:

- A) Banco de dados;

- B)** Exposição fotográfica itinerante;
- C)** Catálogo/livro;
- D)** Coleção de posters, mapa-roteiro...;
- E)** Coleção de camisetas.

Caberá ao Núcleo Regional Vale do Paraíba definir o conjunto de recursos passíveis de utilização nas instituições, dimensionando e definindo os formatos dos produtos, e conseqüentemente, a orientação das pesquisas.

RECURSOS

A FCCR custeará a produção da pesquisa através do pagamento dos bolsistas, do suprimento de material, e despesas como transporte e alimentação.

Os cursos de Arquitetura contribuirão com o professor representante e demais recursos complementares (equipamento) não disponíveis na FCCR ou fora do alcance de nosso orçamento.

UNIVERSIDADE BRÁS CUBAS

CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO
Prof. João Francisco Chavedar (coordenador)
Roberto Bianchi. Júnior (bolsista)

Equipe:
Prof. Antônio das Neves Gameiro

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ - UNITAU

CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO
Prof. Benedito Assagras de Mello (coordenador)
Gustavo Ribas Marcondes Massimino (bolsista)

NÚCLEO DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CULTURAL

Profa. Dra. Maria Dolores Cocco
Profa. Livia Vierno Rodrigues de Moura
Arq. Marcelo Assini

UNIVERSIDADE DO VALE DO PARAÍBA – UNIVASP

CURSO-DE ARQUITETURA E URBANISMO
Prof. Ademir Pereira dos Santos (coordenador)
Jorge Manuel Simões Pires (bolsista)

CRONOGRAMA PARA O NÚCLEO REGIONAL VALE DO PARAÍBA

Maio	Junho	Julho-	Agosto	Setembro	Outubro
17 - reunião da NRVP FCCR (SJC)	7 -reunião do NRVP UNITAU (Tbté.)	5 - reurrão do NRVP UMC (Mogi)	9- reunião do NRVP UNIVAP (SJC)	10 - reunião do NRVP FCCR (SJC)	17 - painel III Mês SJCampos
24 - palestra sobre o Momo Hugo Segawa UBCubas	16 - envio resumo Seminário docomomo			10/12 - Seminário docomomo-br	- apres. nos Cursos de Arq.

INVENTARIO DE ARQUITETURA MODERNA NO VALE DO PARAÍBA NUCLEO REGIONAL VALE DO PARAIBA DOCOMOMO BRASIL

FUNDAÇÃO CULTURAL CASSIANO RICARDO

COMISSÃO MUNICIPAL DE ARQUITETURA

Arq. Alexandre Penedo (coordenador)
Fábio Borovina (bolsista)

Equipe:
Arq. Luiz Carlos Tenório Acosta

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL
Arq. Selso dal Belo (diretor)

CONSULTORES:

Prof. Dr. Alberto Xavier
Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de
Belas Artes de São Paulo

Prof. Dr. Hugo Segawa
Curso de Arquitetura e Urbanismo - USP, São Carlos

**CARLOS ALBERTO
FERREIRA MARTINS**



ARQUITETURA E METRÓPOLE: ALGUNS ELEMENTOS PARA A CARACTERIZAÇÃO DO CONTEXTO ARQUITETÔNICO EM SÃO PAULO, ANOS 40 E 50.

RESUMO

Este texto não pretende comunicar resultados de um trabalho concluído mas antes relatar alguns aspectos do estágio atual da pesquisa sobre “A constituição da Arquitetura Moderna em São Paulo 1930-70”, em desenvolvimento pelo Grupo de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo da USP de São Carlos.

Na fase atual da pesquisa o trabalho está concentrado na tentativa de caracterização do ambiente arquitetônico paulista durante os anos 40 e 50. Mais especificamente trata-se de identificar as condições econômicas e sociais, o ambiente cultural e os agentes arquitetônicos que contribuíram para a configuração de um contexto arquitetônico específico a partir do qual poderá ser reavaliada a emergência da chamada “escola paulista”.

A historiografia consolidada da arquitetura moderna brasileira apresenta no que diz respeito às relações entre a arquitetura e o processo de desenvolvimento urbano uma caracterização ambígua quando não fortemente negativa. Já foi indicado que Bruand leva ao limite a posição que desvincula proposições projetuais à escala do edifício ou dos conjuntos de uma visão urbanística, chegando a dividir o seu *Arquitetura Contemporânea no Brasil* em duas partes distintas, uma dedicação à narrativa da constituição da arquitetura moderna no Brasil e outra dedicada ao desenvolvimento da cidade e às propostas urbanísticas¹. Duas décadas antes do texto de Bruand, e em pleno processo de aceleração do crescimento urbano no Brasil, Mindlin apresenta uma caracterização no mínimo ambígua, ao apontar que “o fantástico desenvolvimento das cidades e a expansão da indústria fazem surgir uma premente necessidade de urbanismo”, logo após haver caracterizado que os êxitos da arquitetura moderna são contrabalançados por uma grande quantidade de obras de valor duvidoso que são “o inevitável preço do volume enorme de construções, inerente ao desenvolvimento da economia brasileira”².

É uma hipótese central do trabalho que a compreensão adequada do desenvolvimento de um contexto arquitetônico paulista deverá partir do reconhecimento das condições específicas do processo de metropolização acelerada como um quadro de novos programas e desafios apresentados à reflexão e à prática arquitetônicas, assim como do esforço de identificação dos múltiplos agentes e das novas condições de interlocução que compõem o ambiente cultural e arquitetônico em S. Paulo nos anos 40 e 50.

No âmbito da caracterização das condições sócio-econômicas, cabe destacar o intenso processo de crescimento demográfico, de desenvolvimento e diversificação das atividades produtivas e de reorganização da distribuição espacial da cidade e de sua articulação com o território econômico por ela polarizado que genericamente se tem chamado de processo de metropolização³.

A vida cultural da cidade, no período que vai, genericamente do imediato pós-guerra (que no país coincide com o processo de redemocratização que sucede ao final do primeiro período Vargas) a meados dos anos 50, se caracteriza pelo que já foi chamado

de intenso processo de internacionalização da formação artística. A criação de novos museus, a ampliação das associações de difusão artística e finalmente a criação e realização das primeiras Bienais Internacionais são elementos de um processo amplo e complexo de transformação da vida cultural da cidade e do Estado. Este processo não se limita, entretanto, à esfera da cultura erudita: a enorme expansão da rede de cinemas, a estruturação das primeiras companhias teatrais de organização moderna, os ensaios de organização de uma produção cinematográfica em escala industrial, são alguns dos elementos indicadores de um processo de ingresso no quadro de uma cultura de massas organizada nos moldes do mercado internacional.

Este quadro, extremamente complexo, cujo detalhamento escapa ao escopo deste trabalho, deve entretanto ser considerado como a referência necessária à compreensão do conjunto de alterações vividos pelo contexto arquitetônico paulistano nesse período. Alterações que se dão no âmbito institucional de organização profissional com a formação do IAB paulista, em 1943 e a realização do I Congresso Brasileiro de Arquitetos em 1945; no âmbito do ensino, com a autonomia conquistada pelas escolas de arquitetura

frente às Escolas de Engenharia de que se originam, a FAU Mackenzie, autonomizando-se em 1948 e a FAU-USP separando o ensino de arquitetura da Escola Politécnica no ano seguinte e, finalmente, pela diversificação das referências do próprio exercício profissional, marcado pela chegada à São Paulo de um novo tipo de imigrante, atraído pelo desenvolvimento econômico e pelo crescimento urbano sem precedentes. Já não se trata do imigrante empobrecido e sem formação cultural das primeiras levas da expansão da economia cafeeira mas da chegada de técnicos de múltipla formação, atraídos pelo intenso crescimento da indústria e do setor de serviços, imigrantes europeus em boa parte mas também oriundos de outros Estados do país, que vem agregar novos saberes técnicos e novas referências culturais ao cadinho étnico-cultural em que São Paulo se vai aceleradamente transformando nos anos que se aproximam do IV Centenário da cidade, em 1954.

No âmbito específico da afirmação da arquitetura moderna em São Paulo, esse período é marcado pela relação que se estabelece entre a diversificação dos programas e demandas arquitetônicas colocada pelo processo de metropolização e um repertório de propostas arquitetônicas caracterizado pela

presença significativa de arquitetos de formação europeia, com experiência profissional consolidada e atuação profissional extensa, tais como Jacques Pilon, Franz Heep, Lucian Korngold e outros, assim como pela chegada de novos personagens como Lina Bardi, Giancarlo Piretti e Daniele Calabi, que passarão a constituir a cena arquitetônica ao lado de figuras com trabalho já consolidado na cidade, tais como Warchavchik ou Rino Levi⁴, e a presença cada vez mais significativa dos expoentes da arquitetura carioca, com Niemeyer à frente, realizando obras significativas na paisagem urbana paulistana.

Uma das hipóteses do trabalho é que, nesse quadro e momento particular em que o contexto arquitetônico paulista é marcado pela intensidade e pluralidade das interlocuções, um papel específico é desempenhado por um conjunto de profissionais formados na tradição da Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, que vem a se estabelecer profissionalmente em S. Paulo, atuam como “vetores diretos” de difusão dos procedimentos e do repertório formal da chamada “escola carioca”, seja pela associação direta e pelo trabalho conjunto com profissionais oriundos da tradição de formação da Escola Politécnica, seja pelo papel desempenhado por seus

escritórios como pólo de atração e formação de jovens estudantes ou recém-graduados. Nessa condição, estes arquitetos - alguns dos quais pouco valorizados pela historiografia - jogam um papel que, ainda que complementar à referência direta de nomes de primeira expressão como Niemeyer ou Reidy, se mostrará decisivo, no âmbito do exercício profissional assim como no âmbito teórico, para a configuração de um contexto arquitetônico caracteristicamente paulista.

Na fase atual do trabalho, está se procedendo ao levantamento e reavaliação da presença e da contribuição, entre outros, de nomes como Abelardo de Souza, Paulo de Camargo e Almeida e Hélio Duarte.

Abelardo de Souza, como se sabe, tem um papel bastante expressivo inclusive como crítico e docente, mas nos interessa destacar especificamente a sua contribuição a um tema arquitetônico central no período em estudo: o desenvolvimento das propostas de arquitetura verticalizada, seja em unidades especificamente habitacionais seja no projeto e construção de edifícios de uso mistos e de galerias, tão característicos e marcantes na configuração da paisagem urbana desse período. Paulo de Camargo, além de

sua atuação como pesquisador e docente, teve um papel destacado na articulação profissional da categoria, viabilizou, como primeiro diretor executivo do FUNDUSP a participação dos mais destacados arquitetos paulistas na construção da Cidade Universitária de S. Paulo e foi um dos principais defensores de uma preocupação central com a industrialização das construções como condição necessária de renovação da prática arquitetural. Hélio Duarte, por sua vez, teve em S. Paulo um papel central no estabelecimento de uma preocupação contínua com a definição de uma política e um repertório de propostas para os equipamentos urbanos na área da educação que, como é sabido, acabou por se constituir num dos programas mais recorrentes na produção arquitetônica paulista, e que são neste período tratados, pela primeira vez na cidade, na escala adequada ao dimensionamento das necessidades em escala metropolitana, isto é pensada e projetada como “rede”. É este o aspecto que vamos desenvolver nesta comunicação.

EXPANSÃO E VERTICALIZAÇÃO: O DUPLO MOVIMENTO DA CIDADE

Entre 1940 e 1954 a cidade de S. Paulo dobra de população, passando de 1.300.000 habitantes no início da década de 40 para quase 2.700.000 no ano do IV Centenário. Os textos e crônicas da época destacam com grande ênfase os números que justificam a caracterização ufanista de “a cidade que mais cresce no mundo”, detalhando referências da produção na área da construção civil: às 230.000 unidades edificadas que constituíam a cidade em 1940, se agregam entre 15 e 20.000 novas edificações ao ano entre 45 e 1954⁵.

Os dados genéricos de crescimento populacional ou de ritmo de construção, não são entretanto suficientes para caracterizar de forma mais precisa o processo de espacialização vivido pela cidade nesse período. Genericamente se pode identificar um movimento duplo e combinado: de expansão horizontal, aproveitando as áreas recuperadas pelo processo de saneamento dos rios Tietê, Tamanduateí e Pinheiros e configurando a consolidação de sub-centros periféricos (Santana, Pinheiros, Penha, Vila Mariana,

etc.) e de intensa verticalização do centro velho, especialmente em torno do primeiro anel viário, previsto pelo Plano Prestes Maia e concluído ao final de sua gestão como prefeito da cidade, em 1945.

Este duplo movimento, de expansão periférica e verticalização central colocará distintos programas e demandará estratégias projetuais diferenciadas. No primeiro caso, pela demanda crescente de equipamentos coletivos, particularmente na área de saúde e educação até então concentrados na área central. No segundo pela multiplicação e disseminação de novos programas e novas tipologias características das demandas de serviços e bens culturais próprias da vida metropolitana.

ARQUITETURA PARA A EDUCAÇÃO: O CONVÊNIO ESCOLAR⁶

Em um artigo publicado em 1951, isto é, na etapa de ação mais efetiva do programa de construção de escolas públicas resultado do Convênio estabelecido entre a Prefeitura Municipal e o Governo Estadual de S. Paulo, Hélio Duarte, exprime de maneira bastante

clara a inspiração e também os limites da ação que está sendo empreendida:

Se a experiência em S. Paulo vai se conduzindo dentro do setor revolucionário da arquitetura e dos processos de construção, a experiência que se tentava ainda ontem na Bahia, possui um campo muito mais largo porque alcança até o processo de renovação da educação.⁷

A inspiração na experiência baiana dirigida por Anísio Teixeira é explicitada por uma longa citação da mensagem do educador ao governo do Estado da Bahia em 1949, em que o problema qualitativo dos processos educacionais é colocado em destaque. “Não é a falta de escolas, diz Teixeira, que nos deve horrorizar no Brasil, mas a qualidade de suas escolas.”

Duarte compartilha essa perspectiva, apoiando-se na proposta de Anísio Teixeira de: *entrosar em um mesmo âmbito escolar as atividades normais do aprendizado primário com outras atividades completivas e não menos essenciais: trabalho, educação física e atividade especial que denominou de `Socializante`⁸.*

Da proposta baiana, Duarte destaca ainda a estratégia de especialização espacial dos equipamentos educacionais em dois tipos articulados: a escola-classe e a escola-parque:

...na primeira será ministrada a educação propriamente dita. Na segunda, a educação em seu sentido amplo completará a atividade escolar da criança.”

A rede escolar é assim concebida como uma estratégia de articulação de equipamentos diferenciados, em a unidade do sistema seria constituída por um conjunto de quatro “escolas-classe”, com doze salas de aula cada uma, articulados a uma escola-parque”.

Anísio Teixeira explicita os mecanismos e o sentido dessa articulação:

A criança freqüentaria ambos, isto é, a escola-classe pela manhã e à tarde o parque escolar ou vice-versa. Na escola-classe faria, em quatro horas, o seu curso básico de ler, escrever, contar e mais história e ciências. No parque escolar, faria educação física, recreação e jogos, desenhos e artes industriais, música, educação social, educação de saúde e atividades

extra-classe em geral. Teria o parque escolar instalações para jogos, inclusive ginásio, ateliers e oficinas de desenhos e artes industriais, salas para músicas e clubes, refeitórios e cantinas, auditório, teatro e biblioteca. (...) a biblioteca poderá ser suficientemente ampla para atender também à noite os adultos, mantendo cursos de continuação e salas de leitura para o público.⁹

A escola é concebida assim não apenas como um equipamento para a instrução formal mas como um conjunto de elementos e estratégias de socialização da criança e como um equipamento de articulação social e comunitária.

Tendo clara a referência modelar da proposta de Teixeira, Hélio Duarte está consciente, entretanto, de que a atividade da equipe que coordena no âmbito da Comissão Executiva do Convênio Escolar deve trabalhar em limites mais restritos e atendendo a objetivos quantitativos prementes.

Formalmente, o Convênio Escolar remonta ao decreto federal de 1942 que cria o Fundo Nacional de Ensino Primário e estabelece a obrigatoriedade de aplicação de 15% da arrecadação no atendimento

e desenvolvimento do ensino primário. O Convênio suporia uma divisão de responsabilidades, cabendo à prefeitura de S. Paulo a construção das unidades e ao Governo Estadual o desenvolvimento do ensino. Pese à determinação legal, entre 1943 e 1948, apenas três Grupos Escolares são construídos na cidade. Somente em 1948, com a criação da Comissão Executiva do Convênio Escolar, com o engenheiro José Amadei na presidência e Hélio Duarte na vice-presidência executiva, este começa a ter uma atividade efetiva.

Dados da Prefeitura Municipal indicavam em 1947 um déficit de 48.000 vagas escolares, essencialmente localizadas nos novos bairros em expansão ou nos antigos bairros transformados em sub-centros urbanos.

A partir de janeiro de 1949 se iniciou um levantamento ambicioso, pese à precariedade da equipe, que incluía a visita às escolas existentes no sentido de identificar problemas, organizou um mapeamento preliminar, zoneando a densidade de população infantil em idade escolar:

*contentando-se a Comissão com as pesquisas e informações locais sempre árduas de colher e quase nunca reveladoras dos verdadeiros números.*¹⁰

Ainda na fase preliminar dos trabalhos, foi realizada a busca e definição dos terrenos para as novas edificações. O levantamento preliminar, ainda que precário, serviu de base para a definição de um plano quinquenal que fixava em 20 grupos escolares o programa mínimo de construções por ano. Cem novas unidades em cinco anos, totalizariam 1200 salas de aula, permitindo assim atingir o objetivo político de eliminar o déficit de vagas no ensino primário até o ano do IV Centenário da cidade. O Plano previa ainda a construção anual de duas bibliotecas infantis, dois dispensários e manutenção de parques infantis e instituições auxiliares de ensino.

Tratava-se, portanto, de uma intervenção extremamente significativa no âmbito da cidade, seja pela escala da intervenção, seja pela sua localização nas áreas periféricas da cidade. Para a constituição do contexto arquitetônico paulista, especialmente após a formação da equipe de arquitetos e a definição clara de programas arquitetônicos gerais, essa experiência terá um significado importante, seja por constituir

a uma escala inusitada de intervenção da arquitetura moderna na paisagem da cidade, seja pela sua localização fora do âmbito espacial do perímetro central, seja ainda por privilegiar a definição dos equipamentos coletivos em lugar dos edifícios de representação institucional.

Aos trabalhos da equipe inicial vem se juntar Ernesto Mange, Roberto Tibau, Eduardo Corona e Oswaldo Corrêa Gonçalves na realização dos projetos.

Parece evidente que a equipe reconhece trabalhar sobre um dilema: a definição de um determinado partido arquitetônico para o equipamento escolar suporia a definição prévia de uma nova filosofia de ensino. A referencia para os arquitetos, liderados por Duarte, é, como já vimos a concepção de Anísio Teixeira, que entretanto não é plenamente assumida pela Secretaria de Educação de S. Paulo.

Mange, em artigo de 1955, volta a insistir sobre o tema:

*A arquitetura escolar (...) é essencialmente uma Arquitetura Experimental, à procura de uma solução. (...) A grande dificuldade do arquiteto, que não pode ser um especialista em pedagogia, está em faire le point, orientar-se dentro da questão educacional, procurando distinguir o essencial do secundário. (...) Releva notar que inúmeras vezes o arquiteto está isolado, sem a necessária e imprescindível colaboração do pedagogo esclarecido e cabe-lhe então, sozinho, fixar um critério educacional para a sua obra, frente ao caos ou ao vazio educacional...*¹¹

Solidão semelhante já indicava Hélio Duarte:

*Porque, na realidade, só poderíamos planejar uma escola nova sabendo de antemão para que tipo de educação ela se destinaria. A nós arquitetos faltou o conhecimento das experiências até agora realizadas no mundo.*¹²

Diante desse isolamento e do quadro angustiante do déficit educacional, a definição virá da dinâmica interna e das convicções da própria equipe:

...o problema a resolver no momento é o de ordem quantitativa. O Grupo deverá ter tudo quanto necessita,

*mas será planejado de forma absolutamente econômica. A qualidade virá como consequência da experiência adquirida.*¹³

Assim colocado o problema, parece razoável supor que Hélio Duarte representa o papel de “tradutor” em termos programáticos e espaciais dos princípios básicos da pedagogia de Dewey, interpretada por Anísio Teixeira. Alguns princípios básicos de organização espacial vão se consolidando num programa definido, que Duarte chama de resoluções parciais definidas pouco a pouco pela Comissão.

O primeiro deles:

*característica primordial, arquitetônica, de um grupo escolar deve estar subordinado em primeiro lugar à criança. É para a criança que se faz um grupo e não para o professor - como se faz um hospital para os doentes e não para os médicos.*¹⁴

Essa formulação, que pode parecer um truismo, encaminha, na verdade a uma primeira definição básica: a da crítica e da negação férrea das soluções tradicionais da tipologia pavilhonar:

A evolução social da arquitetura colocou a escola dentro do módulo infantil. Quebrou outrossim a analogia sistemática entre a escola e a prisão: muros altos, janelas por onde não se pudesse olhar...

Em lugar da escola prisão, a “criação de ambientes”, deixando “sempre que possível que a natureza penetre nas salas e nas diversas peças que constituem um Grupo”. Especialmente, o rompimento da tipologia pavilhonar, assim como a busca de uma abertura para o ambiente externo leva à definição de uma organização em três setores espaciais bastante definidos: ensino, recreação e administração. A cada um destes setores se predetermina um percentual de área, bem como diretrizes de dimensionamento para cada um dos espaços.

É ainda Hélio Duarte, quem afirma:

Como bem pode ser verificado, existe em todas as unidades apresentadas a mesma ordem de idéias - porque arquitetura é isto mesmo - ordem, questão de organização - estabelecimento de espaços ordenados com dimensões apropriadas de sorte a assegurar (...) que o conjunto seja uma unidade congruente e definitiva. É sob este ponto de vista que a arquitetura

é, precisamente, trabalho de síntese.

A análise de algumas das obras realizadas, pelos distintos arquitetos de equipe nos mostra como, pese às diferenças perceptíveis de linguagem pessoal, os princípios básicos de agenciamento são estritamente mantidos.

A zona de ensino, estará normalmente composta por doze salas de aula, o museu escolar, a biblioteca infantil e a ginástica programada. A zona de administração é também ela tripartida: administração propriamente dita (secretaria, diretoria, arquivo, material escolar, sala de professores; assistência escolar, médica, odontológica, nutricional e social) e zeladoria com apartamento próprio. Por fim, a zona de recreação, que representa a “internalização” em cada unidade do que, na proposta de Teixeira, estaria concentrado na escola-parque, com destaque para o galpão para recreio coberto, normalmente articulado a um palco “para dramatizações”.

A zona de recreação funciona, geralmente, como o elemento articulador dos blocos mas o seu papel vai além. Na maioria dos projetos, busca-se estratégias de agenciamento espacial que permitam que ela funcione

também como o elemento de interface entre a escola e a comunidade:

*Porque não considerar em cada bairro, a escola, o grupo escolar, como fonte de energia educacional, como ponto de reunião social, como sede das sociedades de “amigos de bairro”, como ponto focal de convergência dos interesses que mais de perto dizem com a vida laboriosa das suas populações?*¹⁵

É coerente com essa concepção da escola como “catalisador social”, para usar uma expressão originada em outro contexto arquitetônico forte, que o programa de ação do Convênio Escolar incluísse o projeto e construção de outros equipamentos culturais. Dentre estes destacam as bibliotecas infantis do Tatuapé, Santo Amaro e Vila Pompéia e vários parques infantis em distintos bairros da cidade.

Progressivamente, e atendendo a distintos interesses do jogo político do Município, o Convênio assumiu a construção de outros equipamentos para a cidade. Roberto Tibau é o responsável pela concepção dos belos Teatros Populares, de dimensões e acabamentos modestos, mas elegantemente solucionados com uma bela e funcional estrutura porticada.¹⁶

Quando as injunções políticas chegaram ao ponto de um desvio significativo das verbas do Convênio para as obras e trabalhos da Comissão do IV Centenário, Hélio Duarte se demitiu da Comissão, sem entretanto abandonar o tema da arquitetura escolar como uma preocupação essencial. Em conjunto com Mange, elaborará vários projetos de escolas industriais para o SENAI, assim como o edifício da Escola de Engenharia de S. Carlos, além de se dedicar ao planejamento universitário, como presidente da Comissão de Planejamento da Cidade Universitária de S. Paulo ou elaborando o plano do campus da UFSC (Florianópolis).

Embora o Convênio tenha mantido sua existência formal até 1959 sua contribuição significativa a uma nova forma de pensar a estruturação da rede equipamentos sociais no âmbito educacional e cultural coincide com o período em que teve à frente a Hélio Duarte.

Se, nos seus textos, tanto Duarte como Mange expressam a dificuldade enfrentada no exercício do projeto de arquitetura escolar pela ausência de uma interlocução direta com os especialistas em pedagogia e se socorrem da referência permanente a Anísio Teixeira, este, ao comentar a experiência do convênio, deixa uma bela visão do papel da arquitetura:

Possam estes prédios escolares, concebidos em juventude, ardegos e elegantes como potros de raça, impacientes de dinamismo e de amor à vida, comunicar à educação e, pela educação, à existência brasileira, as suas finas qualidades de inteligência, coragem e desprendida confiança no futuro. O Brasil precisa, para se realizar, de lirismo -que é a capacidade de se esquecer- e de virtude - que é a capacidade de se superar. A sua arquitetura moderna é uma lição magnífica dessas duas atitudes redentoras.¹⁷

NOTAS

Professor do Programa de Mestrado em Arquitetura do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC- Universidade de São Paulo, Campus de São Carlos e Coordenador do Grupo de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo no Brasil.

1 Ver a respeito MARTINS, Carlos, “A Constituição da Trama Narrativa na Historiografia da Arquitetura Brasileira”, Revista Pós (Número Especial “O Ensino de História na Formação do Arquiteto”), julho 95, pp. 91-96.

2 MINDLIN, Henrique E. L’Architecture Moderne au Brésil. RJ/Amsterdam, Colibris, 1956, pp.7.8.

3 Cfr. MEYER, Regina. Metrópole e Urbanismo - São Paulo anos 50. Tese de Doutorado, FAU-USP, 1991; SOMECK, Nadia, A Cidade Vertical e o Urbanismo Modernizador. Tese de Doutorado. FAU-USP, 1994; FELDMAN, Sarah. Planejamento e Zoneamento, São Paulo 1947-1972. Tese de Doutorado, FAU-USP, 1996.

4 O estudo específico da participação dos arquitetos de formação italiana neste quadro está sendo desenvolvido por Renato Anelli num sub-projeto da pesquisa sobre “Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em S. Paulo”.

5 Cfr. FERREIRA, Jorge. “São Paulo”. O Cruzeiro, 23/01/54, pp. 26-8.

6 A pesquisa sobre as atividades do Convênio Escolar se encontra em fase preliminar, de levantamento bibliográfico e está sendo desenvolvida através de Convênio de cooperação com a equipe de pesquisadores do DPH da PMSP.

7 DUARTE, Hélio. “O problema escolar e a arquitetura”. Habitat no. 4, jul. 1951, pp.4-6.

8 idem, p.6.

9 idem, ibidem.

10 Idem, p.4.

11 MANGE, Ernesto R. C. “Arquitetura Escolar”, Acrópole, XVII, 197, mar 1955, pp.212. Negrito no original.

12 Duarte, op. cit., p. 5.

13 idem, p.4.

14 idem, ibidem.

15 Idem, p. 5.

16 SANDEVILLE Jr, Euler. A Arquitetura dos Teatros Distritais da Prefeitura Municipal de S. Paulo. Museu do Teatro Municipal, PMSP. Relatório de pesquisa.

17 TEIXEIRA, Anísio. “Sobre o Convênio Escolar”, Habitat, no. 4, jul-set 1951, p.2

**ANA CLAUDIA
CASTILHO BARONE¹**

**ANA LÚCIA
DUARTE LANA¹**

¹ FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

O FIM DOS CIAM E A PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA COMO CRÍTICA NA DÉCADA DE 50



RESUMO

Este trabalho é um projeto de pesquisa que terá como objeto a crítica ao movimento moderno em arquitetura tal como foi formulada na década de 50, pelos arquitetos do Team X, que se motivaram a fazer, partir de sua própria produção, uma revisão dos postulados funcionalistas propostos pelos CIAM desde 1928. Pretenderemos entender qual foi a repercussão da dissolução dos CIAM para a arquitetura e para o urbanismo naquele momento e quais foram as novas possibilidades abertas à prática do projeto no encaminhamento do trabalho dos arquitetos do Team X. O objetivo do trabalho não será dar fundamento ou apoio às críticas formuladas naquele momento, mas revelar a condição histórica do aparecimento de discursos e projetos arquitetônicos que se propunham a estabelecer critérios de abordagem dos problemas da cidade depois da II Guerra Mundial de modo diferente da abordagem universal do funcionalismo do período entre-guerras. Com este trabalho pretendemos estimular a discussão da arquitetura como campo privilegiado para o estudo das práticas de intervenção nas cidades.

INTRODUÇÃO

Durante a década de 50 e início de 60, escolas, livros e revistas abriram espaço para discussão e divulgação da arquitetura no intuito de fazer caminhar junto a produção e a reflexão sobre o que se projetava naquele momento. Grande parte dessa reflexão orientou-se para a crítica e o posterior abandono do discurso que vinha sendo formulado desde as primeiras décadas do século, baseado no modo de produção industrial e defensor de uma estética funcionalista¹. A arquitetura funcionalista foi a expressão estética do movimento moderno, nos anos 20 e 30, concebido como definidor de uma vanguarda².

Os objetivos do movimento moderno, segundo seus proscritores, era criar pelo desenho do espaço habitado o ambiente do novo homem. “Para eles (os realizadores da revolução arquitetônica dos anos 20 e 30), a função da arquitetura não se limitava à satisfação das necessidades biológicas primárias (do homem). Eles consideravam sua função exatamente como parceiros de uma sociedade nova”³. Conforme a natureza de seus objetivos, a arquitetura moderna buscou criar soluções de desenho adequadas à tecnologia e

aos materiais produzidos pela indústria moderna, produzindo um novo padrão para a questão da moradia, através de sistemas construtivos modulares que permitiam a reprodução rápida e barata de unidades de habitação para os novos contingentes de população.

Além disso, esse mesmo movimento um discurso social sobre a igualdade e a desalienação ao qual nem sempre corresponderam os resultados das práticas projetuais nos meios urbanos onde se efetivaram. Em vez de conduzir a uma nova sociedade, onde o homem moderno supostamente encontraria na racionalização das formas as condições de sua integração social, o movimento moderno em arquitetura foi de fato reorientando sua atuação no campo da política, adaptando-se ou, muitas vezes, criando o ambiente social dos novos estados capitalistas de bem-estar, uma realidade oposta àqueles objetivos promovidos pelo discurso modernista original.

A concepção funcionalista de arquitetura norteou, desde a década de 1920, a identificação de um Estilo Internacional. A legitimação da hegemonia da arquitetura moderna como vanguarda deveu-se em grande parte à organização dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), responsáveis pela

postulação dos princípios que passariam a reger o movimento e sua divulgação.

Em sua História da Arquitetura, Frampton propõe uma distinção do período de atividades dos CIAM em três fases⁴. A primeira, de 1928 a 1933, dominada pela influência dos arquitetos alemães da Neues Bauen com forte persuasão socialista, se caracterizou pela preocupação com a racionalidade da construção e do desenvolvimento das técnicas apropriadas para o suprimento das necessidades das massas. A segunda, dominada pela presença de Le Corbusier, vai de 1933 a 1947 e se marca pela predominância do ideário da Carta de Atenas, de orientação funcionalista. A última, de 1947 a 1959, corresponde ao período em que a organização capitalista do estado triunfou sobre o ideal socialista.

A partir de 1947, no encontro de Bridgewater, uma nova geração de arquitetos passa a participar dos Congressos. Essa nova geração, que iniciava sua atividade profissional em um período de fim da II Guerra Mundial, será a responsável por um posicionamento diferente diante da postura racionalista dos modernistas da primeira geração, que culminou com a própria dissolução dos CIAM. As críticas imprimidas às

formulações resultantes dos congressos anteriores foram aparecendo gradativamente e representadas em diferentes grupos.

Em 1956, no encontro de Dubrovnik, décima e última edição do CIAM, uma das vertentes de atuação dessa nova geração organizou-se em um grupo de pesquisa que pretendia questionar a própria validade dos Congressos, uma vez que duvidava da coesão de ideais e objetivos dos próprios congressistas. Faziam parte do grupo os arquitetos Bakema, Candilis, Rogers, De Carlo, A. e P. Smithson, van Eyck e Voecler, entre outros. Além disso, esses arquitetos já não convergiam na convicção no poder das novas cidades da expansão econômica capitalista (a Funktionelle Stadt proposta pelos alemães) em criar as condições para a organização de uma nova sociedade. Em 1959, no encontro de Otterloo, o grupo se pergunta: “...Mas qual é a realidade que sobreveio dessas novas cidades? Se você lê nossos jornais de nossos países, sobre o que você está lendo? Sobre uma sociedade que tem um novo padrão? Sobre uma sociedade que tem agora novas cidades? Ou você lê sobre os jovens que estão crescendo nessas cidades? Os jovens que estão vivendo nessas casas e se lavando nesses banheiros. Esses são talvez os jovens mais problemáticos que nossa

sociedade já teve”⁵.

Se uma crítica ao racionalismo dos projetos das novas cidades estava sendo formulada em termos dos seus resultados sociais naquele momento, vale lembrar que o fim da II Guerra Mundial marca o início de um período em que o mercado mundial dividiu-se entre economias capitalistas e socialistas e que bloco capitalista, além de promover, naquele momento, o combate à expansão do nazismo (particularmente na Europa), se especializou de fato em inibir tentativas de implantação de regimes socialistas nas suas próprias sociedades. Assim, se instalaram democracias na maioria dos países capitalistas vitoriosos, baseadas em estados de bem-estar social com vistas a garantir seu desenvolvimento econômico.

“Desemprego em massa? (...) Pobreza? Naturalmente a maior parte da humanidade continuava pobre, mas nos velhos centros industrializados, que significado poderia ter o “De pé, ó vítimas da fome!” da Internationale para trabalhadores que agora esperavam possuir seu carro e passar férias anuais remuneradas nas praias da Espanha?”⁶. Portanto, se de fato a prática de arquitetura afastou-se do discurso modernista da reformulação social, esse desvio não pode ser

entendido descolado do processo que levou à instituição de um padrão social novo e que teve razões políticas extremamente estratégicas naquele momento da história. Assim, tanto as propostas da arquitetura racionalista dos CIAM quanto as formulações críticas que se fizeram a ela devem ser ponderadas em relação ao movimento das políticas sociais que estavam sendo implantadas nos países que levavam a cabo essas propostas.

A CRÍTICA AOS CIAM - OBJETIVOS E PROPOSTAS DE PROCEDIMENTO DESTA PESQUISA

Enquanto a arquitetura moderna se constituía como hegemonia de estilo e de prática na primeira metade do século XX, dentro do próprio movimento divergências de princípios foram identificadas e críticas foram formuladas. Cabe, portanto, estudar os limites da atuação dos arquitetos frente aos problemas por eles mesmos detectados a partir da maneira como foi por eles entendida, praticada e reavaliada a sua arquitetura. Neste trabalho, pretende-se aprofundar o entendimento das maneiras pelas quais a arquitetura produzida referiu-se aos problemas urbanos

levantados pelos próprios arquitetos. Ou seja, a relação entre a intervenção arquitetônica e a cidade.

A imposição do Estilo Internacional como arquitetura de vanguarda, o modelo estético monumental e atemporal, a constituição dos CIAM e a reprodutibilidade do espaço funcionalista se constituíram como símbolo do progresso e do futuro das cidades. Segundo Choay⁷, essa corrente de pensamento progressista se colocou então como superação de uma visão da cidade conceituada na valorização da cultura e da história da sociedade para a constituição de uma “totalidade bela”. A autora coloca as diferentes visões acerca da questão urbana, entre elas a progressista, constituíram modelos que pretendiam solucionar o problema da desordem das cidades produzidas pelo modo industrial de produção.

As discussões que aconteceram no encontro de Oterloo mostram que não se tratava da formação de um movimento contestador, ou de novas proposições em oposição ao movimento moderno. As divergências que aparecem entre os arquitetos do grupo, além de apontarem para as diversas possibilidades de interpretação e encaminhamento da arquitetura a partir de então, indicam que o grupo pretendia fazer

aparecerem justamente essas diferentes formas de ver a prática de arquitetura, recolocando-as como fonte para reflexão, e não mais reuni-las em uma única tendência.

Na minha hipótese de trabalho, a análise do material publicado pelo Team X permite notar que haviam algumas tendências gerais de direcionamento das pesquisas de cada arquiteto e das linhas teóricas e conceituais que fundamentavam suas preocupações. Neste trabalho, essas tendências foram agrupadas em três vertentes diferentes de posicionamento dos profissionais em relação à arquitetura.

A primeira delas segue a orientação progressista da visão de arquitetura proposta pelos CIAM, apesar de apresentar algumas ressalvas e críticas ao racionalismo purista como foi colocado nas décadas de 20 e 30. A segunda opta pela valorização histórica e cultural como princípio para o projeto. A terceira incorpora influências das escolas filosóficas da fenomenologia e do estruturalismo como fonte de orientação conceitual.

Essas vertentes não foram colocadas como tal no discurso dos arquitetos do Team X como posições

ideológicas; tampouco os arquitetos se entendiam naquele momento como representantes de tendências divergentes. O que identificamos como vertentes são antes uma reconstrução atual do debate que se levantou. Os argumentos selecionados como exemplos dessas vertentes, porém, oferecem elementos que permitem compor linhas de pensamento coerentes, indicando que tratou-se de um período de abertura para várias possibilidades de desdobramento das questões levantadas nos próprios projetos dos arquitetos envolvidos.

O encontro de Otterloo de 1959 pretendia diferenciar-se dos CIAM na forma com organizou-se e no conteúdo das análises feitas. Promoveu um debate sobre a arquitetura tal como estava sendo pensada naquele momento em função da exposição e análise dos projetos de cada um dos participantes, e não mais em torno de idéias e discursos. Participaram da organização do encontro os arquitetos J. Bakema, E. Rogers, A. Roth, J. Voelcker e A. Wogenscky. A comissão organizadora formulou uma lista e convidou nominalmente 45 arquitetos⁸. Portanto, não se tratava de um encontro aberto à participação espontânea, como nos antigos CIAM. Cada arquiteto foi convidado a levar consigo um projeto que representasse sua

visão do papel da arquitetura dentro da sociedade.

A amplitude do tema e a gama de possibilidades de trabalho faz com que elejéssemos para esta pesquisa seis dos arquitetos que participaram da crítica que pôs fim aos CIAM, Jacob Bakema, Aldo van Eyck, Alison e Peter Smithson, Ernesto Rogers e Giancarlo de Carlo. Os projetos de Bakema e dos Smithson caracterizavam-se pela manutenção das idéias propostas por Le Corbusier tanto na forma do edifício multifuncional estruturador do espaço como na preocupação com o “novo” nas propostas apresentadas pelos demais participantes do encontro. Os italianos de Carlo e Rogers apresentaram propostas voltadas para a revalorização das condicionantes históricas e culturais do local e das comunidades onde o projeto se insere. Van Eyck assumia uma postura, mas universalista, influenciado pelas idéias do estruturalismo francês, propondo que o homem é sempre o mesmo em sua essência, portanto não procederia a idéia de que a sociedade industrial criaria um novo homem ou uma nova sociedade. Escolhemos essas três posições para podermos enfrentar os problemas e alternativas decorrentes da não-coesão da reflexão esboçada naquele momento em relação à produção arquitetônica e por notarmos nelas caminhos

fundamentais para os desdobramentos da produção arquitetônica como crítica. Sempre que necessário, o estudo será complementado com referências à obra e as posições assumidas pelos demais arquitetos empenhados na revisão dos valores anunciados pelo movimento moderno até aquele momento.

A partir desse recorte, o que pretendemos entender é como cada uma das diferentes vertentes da crítica proposta pelo Team X encaminhou as questões que julgou pertinentes, tanto nos discursos quanto nas práticas de atuação dos arquitetos, nas diferentes trajetórias profissionais que se seguiram a partir da cisão de 1956.

Pretendemos estudar o que pensaram, publicaram e projetaram esses arquitetos analisando a sua contribuição em termos de novas possibilidades abertas à arquitetura e a interferência da crítica na prática efetiva da sua produção. Essa análise será feita a partir das relações que cada uma das obras estabeleceram com as questões urbanas que os próprios autores formularam naquele momento. Com isso, buscamos entender por que a partir do momento em que a arquitetura funcionalista passa a atender ao programa do Estado de assistência e bem-estar

social, altera-se o discurso da reordenação social e da criação do novo homem e como ela é incorporada ao sistema de produção dessa sociedade.

Algumas perguntas foram formuladas a partir desses objetivos gerais: quais foram as interrelações entre o embate surgido na arquitetura moderna e a retomada do crescimento econômico pós II Guerra Mundial nos países capitalistas? Como os arquitetos que levantaram o problema da falência do sonho funcionalista enfrentaram e encaminharam as questões que eles mesmos formularam? Como reagiram em sua obra e em seus discursos aos problemas urbanos que apontaram nas novas cidades? Em relação à obra e ao discurso dos arquitetos estudados, quais os momentos de harmonia e os distanciamentos entre a argumentação e a prática nos seus projetos? De que modo, a partir desse momento, a arquitetura afastou-se do ideal da revolução para realizar dentro do estado capitalista as suas proposições de produção em série, de garantia de produção das células mínimas, de cobertura do problema social, etc?

Para cumprir o objetivo de compreender as interferências da crítica feita aos CIAM na produção arquitetônica a partir da década de 50, será necessário

percorrer três caminhos de análise: o da produção e reflexão da arquitetura nesse período e seus enfrentamentos, o das idéias que influenciaram e serviram de alimento para os debates e o da caracterização do momento histórico social, da opção política assistencialista e suas consequências nas preocupações dos arquitetos em relação às cidades.

Pretendemos paralelamente analisar os argumentos de discussão dos arquitetos envolvidos com a referida crítica e os resultados obtidos em suas atuações projetuais face aos problemas por eles mesmos levantados. O primeiro material de análise é, portanto, a publicação dos projetos, apresentações e debates do encontro de Oterloo, de 1959. O material produzido pelos congressos, desde sua primeira edição em 1928, será também fonte de pesquisa, a medida em que os CIAM foram o objeto de que partiram os arquitetos do Team X na construção de seus argumentos. O confronto entre o material produzido pelos CIAM e a obra dos arquitetos do Team X permitirá verificar a natureza das várias vertentes de posicionamento em relação à arquitetura moderna do período entre guerras. Será preciso também verificar como a bibliografia encara o embate da arquitetura moderna no período da dissolução dos CIAM e suas consequências

para o encaminhamento da produção arquitetônica a partir de então.

Nas análises de cada um dos projetos buscaremos privilegiar o entendimento da visão de cidade por eles expressa, explicitando como o projeto se insere no contexto urbano e estabelece relações com ele e quais as idéias colocada pelo arquiteto em relação a essa inserção na malha urbana. Dessa maneira, acreditamos contribuir para realizar uma composição histórica que parte da relação entre cidade e arquitetura estabelecida pela própria produção arquitetônica, e não apenas pelas abordagens técnica, sociológica ou política, que partem de modelos de entendimento da cidade para construir suas análises.

Pretendemos contextualizar a análise a partir da compreensão das diretrizes políticas adotadas pelos estados liberais onde as questões da nova arquitetura e da nova cidade estavam sendo enfrentadas a partir do fim da II Guerra Mundial e da imposição da situação da Guerra Fria nesses estados. Utilizaremos a periodização e a orientação proposta por Hobsbawn em sua análise sobre o século XX. Pretendemos realizar um estudo das condições sociais e políticas

manifestas nas cidades em que intervinham os arquitetos em questão através dos temas por eles levantados como preocupação social. Dessa forma, as propostas, os debates e os discursos sobre arquitetura no período em questão serão analisados em estreita relação com o seu tempo, não apenas como resultados de um processo histórico mas igualmente como agentes de intervenção.

Interessa também inserir no trabalho as referências teóricas e orientações intelectuais que influenciaram notadamente o trabalho dos arquitetos que se pretende estudar, para esclarecer o embasamento dos discursos analisados no âmbito das idéias produzidas pela mesma sociedade.

Portanto, os três caminhos eleitos se sobrepõem à medida em que são definidos a partir dos temas colocados pelos arquitetos em seus projetos. Pretendemos delinear tais temas através do cruzamento da análise da história pessoal de cada um deles à história social que contextualizou cada projeto. Assim, o recorte bibliográfico, a análise do período, a análise das idéias que influenciaram a época, etc, serão dados em função dos temas propostos nos discursos e textos dos arquitetos escolhidos, sempre se confrontando com os projetos realizados.

NOTAS

- 1 Uma análise dessa passagem pode ser vista em Frampton, K. — Historia crítica dela arquitectura moderna, GG. 1994.
- 2 Sobre a questão das vanguardas, ver Habermas, J. - Modernidade versus pós-modernidade, Arte em revista, S.P., CEAC, n. 7, 1973 e Brunner, J. J. - Cultura y crisis de hegemonia, in Brunner, J. J. e Catalan, G. - Cinco Estudios sobre cultura y sociedade, Santiago, Flacso, 1985.
- 3 Koop, A. - Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa, Nobel-Edusp, 1990, pp.23.
- 4 Frampton, K. - Historia Crítica dela Arquitectura Moderna. Gustavo Gilli, Mexico, 1983.
- 5 Bakema, J. - Oterloo' 59, Introductory Talk. Stuttgart, 61.
- 6 Hobsbawn, E. - A era dos menos. Cia das letras, 1997.
- 7 Choay, F. - Urbanismo, utopias y realidades, Lumen, Barcelona, 1970.
- 8 A lista de participantes contou com os seguintes noras: Miquel, Argélia; Bakema, Haan, Stokla, van Eyck, Holanda; Coderch, Espanha; Kahn, Lovett, EUA; Polanyi, Hungria; Siegler, Waltenspuhl, Suíça; Rausch, Fahrenholz, Hebebrand, Alemanha; A. e P. Smithson, Voelcker, Inglaterra; Gardella, de Carlo, Rogers, Magistretti, Itália; van der Meeren, Bélgica; Lenco, van Ginkel, Canadá; Grung, Korsmo, Noruega; Candilis, Josic, Wogenscky, Woods, França; de Lima, Távora, Portugal; Erskine, Suécia; Tange, Japão; Freyler, Hoffmann, Sekler, Austria; Solum, Hansen, Polônia; Niksic, Iugoslávia.

JOSÉ OSWALDO SOARES DE OLIVEIRA

PESQUISADOR MEMBRO DO NÚCLEO REGIONAL
DO VALE DO PARAIBA - DOCOMOMO - BRASIL,
COMO PROFESSOR DA UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ



A ESTÂNCIA MODERNA INTERNACIONAL: A EXPERIÊNCIA DO CPEU-FAUUSP EM CAMPOS DO JORDÃO - SP

RESUMO

Esse texto apresenta o trabalho do CPEU - FAUUSP, Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, realizado nos idos de 1958 à 1963 em Campos do Jordão, Sp. Aponta-se os antagonismos existentes entre as idéias do CPEU (tributárias do CIAM e do democracia cristã do Padre Lebrecht) e as propostas para transformar essa estância em centro turístico internacional. Destaca-se as contradições entre a previsão de expansão urbana ante ao ambiente dessa região da Mantiqueira, impróprio a concentração urbana. E, revela-se a dicotomia entre os diagnósticos e a fragilidade das intenções sociais diante da realidade de miséria social no município.¹

*Pesquisa apresentada pelo autor à disciplina
Os Processos de Planejamento e do Projeto
Urbano: Philip Gunn, FAUUSP, curso de
doutorado, 1992.*

INTRODUÇÃO

A primeira questão a destacar refere-se ao contexto e às condições propiciadoras do trabalho do CPEU em Campos do Jordão. O porquê da escolha dessa cidade? Quem foram os agentes fomentadores? Quais as expectativas dessa experiência? Quais foram as fontes mentoras, no âmbito intelectual e acadêmico? E, também, qual era o próprio contexto histórico daquela conjuntura?

Para se ter uma idéia, neste período do final dos anos cinquenta, Campos do Jordão era um pequeno município, com aproximadamente 10.721 habitantes no meio urbano, totalizando 16.665 munícipes com a população rural. Portanto, a escolha do município, certamente, se deve ao seu caráter singular e a sua representatividade, no conjunto das estâncias paulistas, com potenciais turísticos.

Uma política de incremento ao turismo foi, de fato, propulsionada pelo crescimento das classes médias brasileiras, assalariadas, em decorrência do parque industrial. As estâncias representavam uma possibilidade de lazer e, descanso aos trabalhadores

(terapias ocupacionais, semelhantes as práticas esportivas, então em voga). O governo paulista (início da gestão Jânio Quadros), gestava a idéia da indústria turística, buscava fomentar, desenvolver e absorver os fluxos turísticos no âmbito do próprio Estado, enquanto gerador de capitais; de meios adequados para a reposição das energias da força-de-trabalho; de impulso ao fluxo de atividades turísticas; da tributação e arrecadação de impostos; de geração de empregos; e, de entretenimentos para a população.

Hoje, nesta década de noventa, tal política já vingou, existindo uma rede de cidade turísticas servindo o Estado de São Paulo, independentemente de sua qualidade urbana e ambiental precária, além dos altos índices de miséria social, vide exemplo da própria cidade de Campos do Jordão e litoral norte paulista.

Planos: ALGUNS DADOS HISTÓRICOS

A escolha de Campos do Jordão estava, também, relacionada à outras particularidades de seu processo histórico. Desde fins do século XIX existiram

iniciativas para transformar as fazendas de Campos em áreas de tratamento, repouso, descanso e veraneio pelas elites. Esse processo envolveu importantes e eminentes personalidades da vida pública paulista e brasileira.

O médico e deputado Domingos Jaguaribe desde o final do século passado buscava criar uma estância sanitária e turística; esse projeto veio se concretizar através do médico higienista Emílio Ribas e também, mediante o papel do embaixador Macedo Soares, envolvido com negócios imobiliários. Jaguaribe, antigo proprietário das terras de Campos do Jordão, foi o seu primeiro ideólogo e divulgador na imprensa do Rio e São Paulo. E, Ribas, foi o empreendedor a catalisar os interesses presentes para viabilizar a construção da ferrovia ligando o município à estrada de ferro Central do Brasil (1910-1914), bem como para delinear o traçado da cidade, definindo as zonas senatoriais num extremo e, num outro, criando a Vila Sanitária para veraneio das elites.

Outras tentativas ocorreram em prol da organização do município, como a da criação da Prefeitura Sanitária, em 1926. Na época, esse ato veio associado as medidas administrativas e de ordenamento do

território. Inclusive, estabelecendo normas para regular a vida urbana. Essa mesma legislação foi comum para as estâncias de Campos do Jordão e Guarujá.

Posteriormente, nos idos de 1935-1937, novamente o governo estadual delineou os caminhos da estância. Para tanto, contratou o engenheiro Prestes Maia para coordenar os trabalhos de planejamento. Basicamente, este é o primeiro plano para a organização do macro e micros territórios do município, associado ao ordenamento econômico. Em suma, as proposições pressupunham a transformação da estância de tratamento de saúde à estância turística.

Os esforços em criar a estância turística de Campos do Jordão prosseguiram. Nos anos quarenta, Ademar de Barros, na condição de interventor no governo estadual, iniciou os melhoramentos previstos por Prestes Maia para a cidade. Os principais marcos foram o Grande Hotel de nível internacional e o próprio Palácio de Veraneio do Governo, além de avenidas e outras obras realizadas.

Portanto, antecedendo os estudos do CPEU, houve um considerável esforço em prol da organização e do planejamento do município. Nesse sentido,

o Plano Diretor do CPEU veio responder à uma expectativa histórica dos principais agentes produtores da cidade de Campos do Jordão.

Aqui, é necessário frisar, esses agentes eram tanto externos, como locais. Muitos vinculados ao governo estadual ou às companhias imobiliárias, como a “Cia. Melhoramentos de Campos do Jordão” e a “Cia. Brasileira de Colonização “. Dentre alguns nomes, destacam-se as seguintes famílias proprietárias no município: Simonsem, Macedo Soares, Adhemar de Barros e Jaguaribe.

No âmbito dessa localidade, emergiam os interesses das elites citadinas. De um lado, a necessidade psíquica de ver a cidade perder o estigma de “mal ... dita”, como, então, era conhecida. De outro, as expectativas associavam-se às intenções de gerar empreendimentos econômicos.

O turismo abrangia essas duas condições, permitindo catalisar as atenções e energias em prol de um projeto para viabilizar a estância de cura em estância turística. Praticamente, os senões presentes estavam identificados aos segmentos oriundos das atividades ligadas à área da saúde, fossem

médicos e servidores, fossem pacientes ou ex-pacientes, preocupados com o tratamento à tuberculose, função a qual a cidade vinha desempenhando desde final do século passado.

Este projeto turístico, aos poucos, foi ganhando corpo. Já, em 4 de março de 1951, criou-se o Centro de Planejamento Municipal ligados às elites externas e sobretudo aos empreendedores locais, especialmente tendo a frente o senhor Jaques Perroy, francês radicado na cidade com investimentos em hotelaria e serviços mobiliários e de lazer.

A seguinte passagem delinea o papel desse Centro Municipal e, praticamente, aponta as expectativas locais, alguns anos antes da implantação do Plano Diretor do CPEU: *A reunião esteve bastante concorrida, demonstrando o entusiasmo da opinião pública em torno do movimento de caráter municipalista pela emancipação econômica e social de Campos do Jordão, através da consecução de melhoramentos públicos que permitam um amplo incremento do turismo - fonte da qual deverão ser extraídos os recursos para a melhoria das condições de vida das classes menos favorecidas.*² [itálicos deste autor].

Gerar a economia turística e fomentar o mercado de mão-de-obra. Esta lógica de certo modo, possibilitava o consenso, inclusive dos segmentos oriundos da filantropia de assistência aos enfermos e “aos menos favorecidos”. Esse segmento era expressivo, a ponto da cidade tornar-se conhecida na sociedade e imprensa paulista, como “Altar Mór da Solidariedade Humana”.

Todavia, as mudanças requeriam planos prospectivos para ordenamento do município. Assim, para a direção do Centro de Planejamento Municipal era importante estabelecer metas, hierarquias e prioridades, seja no plano interno, seja no plano municipal, estadual e até nacional.

Para responder à estas expectativas desenvolveram-se gestões para a contratação do arquiteto Zenon Lotufo para atuar no ordenamento da estância. Na época, Lotufo era responsável pelo planejamento da cidade de Santos. A sua indicação também, era devido a sua atuação como ex-prefeito interino do município de Campos do Jordão, nos idos de 1946, durante três meses, e, ainda, em razão de sua dedicação como arquiteto no ramo imobiliário.

A relevância deste ato é tão significativa a ponto da solenidade de contratação de Lotufo ter ocorrida no recinto da Câmara Municipal já no ano de 1952 e com a presença, dentre outros, do presidente do IAB-SP, Instituto dos Arquitetos do Brasil, seção São Paulo, Eduardo Knesse de Mello.

Certamente, na historiografia referente ao planejamento no Brasil, é difícil encontrar um movimento análogo, a nível local, de município com porte afim ao de Campos, no qual as elites tenham se antecipado às organizações nacionais, como viria a ocorrer com a formação dos aparatos estatais nos anos cinquenta.

Se, de um lado, houve a intenção do governo estadual em fomentar o turismo e, por extensão, o planejamento e a produção de estâncias turísticas. De outro, a escolha de Campos do Jordão para a experiência pioneira do CPEU, deu-se em partes devido às articulações locais, gestadas entre suas elites e segmentos das esferas de poder estatal do planejamento. O veraneio das elites paulistas na cidade contribuiu para tal acontecimento.

Também, é necessário apontar outras condições propiciadoras. O próprio arquiteto Zenon Lotufo estava

ligado a FAUUSP, como docente, na época. Em 1952, havia faltado recursos para a realização dos planos do Centro Municipal; mas, em 1958, o quadro era totalmente favorável, no âmbito da própria FAUUSP, devido a direção de Anhaia Melo, como também da própria Universidade de São Paulo, sob a reitoria de Ulhoa Cintra, além dos interesses afins no plano estadual, especialmente, no governo Carvalho Pinto.

Neste contexto, se insere o trabalho do CPEU-FAUUSP, como uma articulação de vários interesses mútuos. Nesse sentido, a tarefa de transformação da estância de cura em estância turística, recebeu efusivos cumprimentos da imprensa:

O Plano Diretor da Estância
Joaquim Corrêa Cintra

Finalmente, a execução do Plano Diretor de Campos do Jordão entra na sua fase prática, após vários anos de marchas e contra marchas, desde quando foi lançada a idéia de sua realização. Instalada a Comissão do Plano Diretor em sessão pública, no recinto da Câmara Municipal desta cidade, no dia 8 corrente, o povo jordanense não tem mais dúvidas sobre a rápida concretização dessa medida no mais elevado

interêsse para a comunidade. Os trabalhos estão sob a competente direção do engenheiro [arquiteto] Zenon Lotufo, técnico de renome ...

O primeiro movimento visando a criar condições para a elaboração do Plano Diretor, foi realizado no dia 19 de julho de 1952...o que foi conseguido com a inclusão do mesmo nos chamados planos de obras do Estado que, por força de dispositivo constitucional, aplicam nas Estâncias, anualmente, quantia pelo menos igual à da arrecadação de impostos.

Campos do Jordão está de parabéns. É uma das primeiras Estâncias paulistas, senão brasileiras, a ter o seu plano diretor.

Toda uma equipe estará dentro de poucos dias desenvolvendo intensa atividade. Um grupo especializado fará pesquisas sobre condições sociais e econômicas e organizará o cadastro imobiliário da Estância. Depois, o levantamento aerofotogramétrico, seguindo-se a feitura do conjunto de mapas e plantas com os devidos traçados de ruas e outros logradouros, indicando, racionalmente, a localização dos futuros núcleos residenciais, comerciais, industriais,

hospitalares, escolares e outros que forem apontados pelo prévio estudo das possibilidades do nosso desenvolvimento.

Serão levadas em consideração as futuras vias de comunicação da Estância, como sejam as estradas de Pindamonhangaba e Itajubá, bem como o aeroporto. O ribeirão Capivari e os seus pequenos tributários merecerão estudo especial para retificação, canalização e aproveitamento, no conjunto de fatores estéticos e urbanísticos. Completará o plano, fazendo parte integrante do mesmo, uma legislação tecnicamente orientada, de modo a quem nenhuma solução de continuidade administrativa venha a prejudicar a sua observância.

O plano diretor, que será executado dentro de rígidos princípios técnicos, no que tange à sua orientação básica, atenderá totalmente aos anseios da população jordanense que está representada na Comissão do Plano pelo Prefeito, pelo Srs. Vereadores e pelos representantes das associações e entidades locais. Ele não virá trazer dificuldades para ninguém, antes, pelo contrário, o plano constituirá um roteiro seguro que orientará o crescimento da cidade, evitando os enormes prejuízos que se verificam nos lugares

onde a falta de visão dos responsáveis pelos negócios públicos, omitem essa providência preliminar.

As gerações futuras serão gratas a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, colaborarem decididamente para a elaboração e aplicação do plano diretor de nossa Estância, que está fadada a um destino grandioso no concêrto da Nação.³

O trecho acima, traz uma visão geral, tanto das expectativas locais no tocante ao planejamento, como do próprio trabalho em vias de ser realizado pelo arquiteto Lotufo e equipe do CPEU, concretizando as aspirações do Centro Municipal. O próprio redator, como um dos agentes importantes na dinâmica da cidade, expôs a sintonia entre as elites locais e os técnicos de planejamento. Ambos, acreditando na eficiência do planejamento em conter o caos e ordenar a cidade.

As IDÉIAS. OS FUNDAMENTOS E O CONTEXTO HISTÓRICO DO PLANO DIRETOR DO CPEU

Através do discurso da equipe do Plano Diretor é possível aprofundar e recompor alguns aspectos

fundamentais, orientadores e balizadores dessa experiência. Num dos artigos sobre o Plano Diretor, publicado na imprensa local e assinado pela Comissão Técnica responsável, tem-se as seguintes considerações:

A filosofia do Plano Diretor

Longe vão os tempos em que os grupos sociais, formados de poucos elementos, apresentavam unidade, harmonia e equilíbrio. Dentro do seio da própria família, processavam-se todas as funções necessárias à subsistência: plantação, criação, fiação, educação, etc. O comércio se realizava pela troca de produtos.

Com o enriquecimento progressivo da cultura, houve, porém, a necessidade de especialização, que se estendeu a todos os setores. Os agrupamentos humanos avolumaram-se e, conseqüentemente, foram se fragmentando em organismos autônomos. Essa quebra de unidade atingiu as várias atividades humanas. A visão do todo cedeu lugar à das partes, foram esquecidas as relações de causalidade. Os valores humanos e espirituais foram sobrepujados pela técnica.

Em face de tal situação, o planejamento de um município

necessita ser e é, realmente, uma filosofia que restabelece a hierarquia de valores, recolocando a espiritualidade humana em primeiro plano, subordinando os fins relativos aos absolutos.

Dentro do planejamento, traçados de ruas ou o projeto de um jardim, são elementos que só podem ser entendidos dentro do todo, sem que se perca de vista o elemento humano. Tal é a filosofia do plano diretor. E isto porque o espaço coletivo urbano-rural não é simples espaço geométrico, exigindo soluções de engenharia, mas espaço social, complexo, heterogêneo, sensível, vivo, palpitante, formado de uma multiplicidade de grupos primários e secundários, exigindo soluções humanas e sociais.

Comissão Técnica do Plano Diretor.⁴

Deixando de lado os comentários sobre a visão histórica da equipe do CPEU, cabe destacar a preocupação central da equipe: o universo cultural da civilização se fragmentou e especializou, levando as partes a se sobrepujarem ao todo e, assim, a técnica se sobrepor à espiritualidade.

O primeiro dilema presente nos fundamentos do

plano foi a dicotomia entre a relevância do saber-fazer técnico e prático e a crença no absoluto, nos quais se pautavam o discurso da equipe. Este antagonismo permeou toda a experiência do CPEU, entre crença e ação. Assim, é importante associá-lo às suas fontes e influências, pois esta fé, também, estava relacionada à certeza do progresso, da modernidade e do futuro, presente naquela conjuntura, no âmbito do país.

No plano das referências intelectuais e filosóficas, à equipe, sobressaiu a figura do Padre Lebre, conhecido por sua atuação em planejamento, visando melhorias sociais, a partir de gestões para as elites e ao Estado. De um lado, tem-se a busca de uma metodologia de pesquisa e de diagnósticos da realidade social e econômica, visando um rigor técnico de investigação; e, de outro lado, a filiação ao campo espiritual, na crença do divino, com rebatimentos políticos, expressos nas idéias da “democracia cristã” e na “paz social entre as classes”.

Por outro lado, têm-se, também, o próprio histórico específico à arquitetura e à urbanística modernas, sobretudo, retratados nos preceitos e doutrinas das Cartas do CIAM. A racionalidade, a funcionalidade,

a técnica e o planejamento poderiam ordenar a realidade, através de uma ação prospectiva, redimensionando os meios espaciais em funções distintas: habitar, trabalhar, recrear, circular... E no caso, além das teorias, o planejamento e construção de Brasília, expressavam por si, os novos marcos da modernidade.

A idéia do progresso esteve presente nesses trabalhos do CPEU. É, basicamente, a mesma idéia defendida pelo, então, Centro de Planejamento Municipal de Campo dos Jordão. Em tese, incrementar as atividades econômicas turísticas para os interesses das elites e gerar empregos para a mão-de-obra local. Portanto, a expectativa era de desencadear um processo civilizatório, no qual a população pudesse ser incorporada à essas atividades econômicas.

Esta colocação, também, assenta-se nas necessidades de contornar os impactos oriundos das próprias mudanças, ocorridas principalmente na esfera demográfica. O processo migratório da população da zona rural à zona urbana, requeria a intervenção, no sentido de controlá-lo e conter a desestruturação da economia agrária e dos efeitos deste fenômeno no plano urbano, como a concentração da pobreza.

O quadro histórico no qual emergiu o trabalho do CPEU é deveras complexo, pois ocorreu num momento de transição da sociedade brasileira. De certo modo, as contradições da economia estavam já presentes no município. Contudo, os antagonismos foram se acirrar nas décadas de setenta e oitenta, expondo a violência social, resultado do crescimento econômico espoliativo e da urbanização requerida.

Independentemente destas tendências, os trabalhos do CPEU expressavam uma expectativa de fé no futuro, na capacidade do planejamento dos homens - entenda-se técnicos qualificados e elites - em gestar este país, conciliando a modernidade e a paz social. Para tanto, incorporando as massas à esta modernidade no sonho de progresso futuro, protegida pelo Estado centralizado e pela dinâmica industrial do país.

Os FUNDAMENTOS DO PLANO DIRETOR

A seguir destaca-se aspectos apresentados na defesa e nas propostas do Plano Diretor - P.D., nos quais explicitam-se os antagonismos vivenciados

e enfrentados pela equipe e os mecanismos utilizados para os solucionar:

Fundamentos do Plano Turismo

*Já é ponto pacífico, entre os estudiosos do turismo nacional e internacional, que Campos do Jordão se transformará num dos maiores centros turísticos do País, figurando como elemento vital no entrosamento de outros centros de atração como as estâncias sul-mineiras, o Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília.*⁵

Desde muito o Governo Estadual vem dispendendo enormes somas o aparelhamento não só desta, como das demais estâncias climáticas, hidro-minerais e balneárias do Estado. A construção de hotéis de turismo, de um modo geral, tem sido um dos recursos mais frequentemente utilizados na valorização dessas estâncias.

*Entretanto, soluções que possibilitem o desenvolvimento do turismo devem ser procuradas através do planejamento territorial. Estas soluções e a ordenação territorial em benefício também da população fixa do município, constituem os fundamentos do Plano Diretor para Campos do Jordão.*⁶

Neste fragmento destaca-se a inserção da cidade na rede turística internacional, ao lado da valorização do planejamento, como instrumento para incrementar esta economia. A seguir, ressalta-se a concepção utilizada pela equipe para viabilizar o plano. Após a exposição do plano, tem-se a seguinte defesa de sua aplicabilidade:

... se a programação das obras for feita atendendo-se a uma certa prioridade, atendendo as necessidades mais prementes e visando a recuperação do capital e consequente atração de capitais particulares estimulados pela possibilidade de bons investimentos.

*Durante dois ou três anos poderia aplicar importâncias mais significativas, tornando não só mais reduzido o custo dessas mesmas obras, como proporcionaria a Prefeitura, indireta e imediatamente, uma maior arrecadação.*⁷

A defesa acima revela de um lado, a necessidade do apoio estatal para viabilizar os planos e, de outro lado, a própria desconfiança nos procedimentos comuns a máquina governamental. Para tanto, argumentava dentro dessa lógica, pressupondo a intervenção escalonada e também, os dividendos econômicos com

a tributação a ser angariada. E mais, a necessidade desses investimentos estatais para atrair outros, da iniciativa privada.

Para tanto, a conjuntura era favorável, pois, no plano municipal existiam expectativas em prol do planejamento e, no plano estadual o governo já estava sob o comando de Carvalho Pinto, promotor da obra do Padre Lebet. Assim, este discurso se apresentava coerente, sob o ponto de vista dos principais agentes decisórios na produção da estância.

As expectativas eram de melhorias das condições gerais de vida da população do município, incluindo os “menos favorecidos”. Porém, para a integração social e para o próprio incremento do turismo, necessitava-se de superar o estigma de “cidade maldita” e a associação de sua população com a tuberculose:

Nos hotéis de luxo existe uma certa preocupação em isolar os seus hóspedes da população local... A verdade é que este risco não passa de lenda, que precisa ser desmentida: os verdadeiros doentes ficam isolados nos sanatórios, de onde não podem sair, a menos que estejam numa fase de cura em que não ofereçam mais

*perigo. Este aspecto negativo da estância precisa ser anulado para que possa haver a integração melhor entre as populações fixa e flutuante. É função do Plano Diretor procurar orientar o desenvolvimento do município em busca da integração desejada.*⁸

Neste trecho, verifica-se o próprio discurso do Plano Diretor distorcendo a realidade no sentido de promovê-la por seu aspecto mais interessante: a economia turística. Na realidade, os doentes em Campos do Jordão jamais foram prisioneiros dos sanatórios, apesar dos esquemas de controles e de viverem numa situação de marginalidade social. Por isso mesmo, muitos abandonaram os sanatórios e organizaram casas em repúblicas, outros inclusive se casaram - obviamente, contrariando os preceitos das autoridades sanitárias. Independentemente, o perigo de contágio era reduzido: sobretudo devido ao avanço da medicina. Mas, a passagem acima, tem caráter ideológico, pois excluía os tuberculosos da cena urbana.

É possível indagar, então sobre a real preocupação social e cristã da equipe do CPEU ou ainda de suas possibilidades de efetivar algum trabalho no campo social - além de gerar empregos com a economia turística.

O desenrolar do plano do CPEU expõe estas contradições ideológicas. Basicamente, a pesquisa diagnóstica constatou um quadro de miséria social, significativo. Todavia, pouco se fez no sentido de proposituras para alterá-lo, de modo parcial ou substantivo. Um dos principais indicadores refere-se a área habitacional: a pesquisa constatou a existência de 1845 casas assim distribuídas:

<i>Tipo 1 - habitação precária</i>	<i>1042 casas 56,4 %</i>
<i>Tipo 2 - habitação popular</i>	<i>380 casas 20,5 %</i>
<i>Tipo 3 - habitação média</i>	<i>197 casas 10,6 %</i>
<i>Tipo 4 - habitação de luxo</i>	<i>47 casas 2,6%</i>
<i>Turismo - habitação de luxo</i>	<i>179 casas 9,7%</i>

*Tipo 1 - habitação precária: área de 30 m² ou menos, com três cômodos e banheiro fora, construção de madeira ou alvenaria, sem conservação, janelas e diversos materiais na cobertura.*⁹

Em geral, estas habitações precárias encontravam-se adensadas: *"...nota-se a existência de zonas mais densas em pequena área incrustada no Parque Sanatorial, em outra ao longo do ribeirão Abernæssia, e uma terceira em parte da Vila Jaguaribe."*¹⁰

É deveras curioso o eufemismo empregado pela equipe do CPEU em estas moradias como precárias, evitando o termo favela. Especialmente, porque este fato era conhecido inclusive na imprensa paulista, na qual circulavam notícias sobre a miséria dessa cidade e estimulava campanhas filantrópicas. Além do que, este termo, favela, vinha sendo empregado desde 1926, com o primeiro prefeito sanitário, o médico e coronel Oscar Barcelos.

O adensamento, a localização próxima ao sanatório (área identificada com o contágio de doença); os assentamentos nas imediações do ribeirão, a tipologia da habitação; a ausência de rede de água e esgoto (apenas 5% das edificações da cidade possuíam esgoto); enfim, este quadro deixava as elites cidadinas irridiadas ante a tamanha pobreza das áreas populares. Quadro impróprio ao turismo.

O termo favela e outros correlatos foram omitidos pela equipe de planejamento, evitando expressões que identificassem, claramente, um determinado segmento social marginalizado, espacialmente. Ao contrário, o esforço foi no sentido, de sublimar a realidade social. Para tanto, o termo Unidade de Vizinhança passou a ser referência para os agrupamentos sociais.

USO DA TERRA URBANA E RURAL

A análise do uso do solo expressa outros aspectos das contradições presentes no município e, por extensão, rebatidos na experiência e proposta do CPEU. No caso, estes antagonismos revelaram, tanto a incoerência entre discurso e prática, no que tange a melhoria das condições populares, como a limitação técnica da equipe em propor instrumentos de ocupação da terra adequados às melhorias sociais. O trecho a seguir expressaria a neutralidade das propostas:

Uso da terra

A determinação das áreas destinadas aos vários usos obedeceu às condições obtidas pela análise da pesquisa sócio-econômica e as previsões de desenvolvimento da estância. O planejamento territorial estabeleceu os seguintes usos:

Áreas residenciais: atendendo à característica da cidade, as zonas residenciais foram distribuídas em quatro tipos, quanto à densidade líquida residencial

(50, 140, 200 e 1000 pessoas por hectare); e em zona de habitação unifamiliar e multifamiliar (11)

O Plano Diretor rebateu as Unidades de Vizinhanças destinadas aos segmentos populares sobre as mesmas áreas já ocupadas, reiterando o local de suas moradias. Assim, as condições inóspitas destas moradias permaneceram, independente destas se localizarem em áreas úmidas, insalubres e com um desenho precário, no tocante ao acesso e a localização dos equipamentos.

Inexistiram propostas de organização de loteamentos populares ou Unidades de Vizinhanças concebidas neste intuito. Também, uma parcela da população habitava em terrenos de propriedade de terceiros, áreas clandestinas e, no entanto, tal constatação foi ignorada no diagnóstico social e, ainda, nas propostas. Por exemplo, não realizaram propostas de reurbanização ou de regularização de propriedade ou transferência de áreas, nem no caso das áreas de riscos.

Todavia, o discurso de compromisso - ou melhor, de preocupação social - apareceu várias vezes no Plano Diretor. A desestruturação da economia rural

foi negada enfaticamente, por outro lado, a idéia do cooperativismo era vista como positiva, para solucionar os problemas comuns no campo. As passagens a seguir ilustram tais colocações.

Essa atividade [agrícola] entretanto, decresceu enormemente nos últimos anos em consequência de excessiva valorização artificial dos terrenos rurais, pela onda de loteamentos que vem dilacerando a natureza e afastando sistematicamente o agricultor para terras de menor valor.¹²

E, posteriormente, referindo-se a expansão dos loteamentos, tem-se a seguinte citação:

Os proprietários de grandes áreas retalham as suas terras indiscriminadamente, sendo poucos os que consultam os interesses do município, desrespeitando mesmo leis existentes e, em muitos casos, vendendo lotes sem a prévia aprovação...

Estes loteamentos estão trazendo sérias dificuldades à zona rural, pois a pseudo valorização das terras faz com que antigos proprietários de terrenos essencialmente agrícolas ou pecuários acabem com o uso rural e dêem características urbanas às suas glebas.¹³

Paralelamente, se observa a referência positiva a idéia do cooperativismo, praticado no Bairro de Renópolis, povoado por colonos japoneses:

...com uma população de nível social já bem evoluído, que trabalha com idéias cooperativistas sempre que necessita de uma melhoria para o bairro...¹⁴

Estas anotações são interessantes, pois demonstram a preocupação do CPEU com a organização social - cooperativismo, como forma de convivência e de atuação para obtenção de melhorias. Talvez, existissem expectativas de associativismo nas proposituras referentes à Unidade de Vizinhança, ainda que não explícitas nos documentos do Plano Diretor; - no âmbito das zonas rurais foram propostos os Centros Cooperativos.

A identificação do processo especulativo, contudo, é deveras limitada. As propostas do CPEU buscavam conter o parcelamento da zona rural através da concentração urbana. Esta idéia está evidenciada junto aos aspectos valorizados pela equipe, como, por exemplo, o corredor comercial e residencial (blocos de apartamentos) ao longo da via principal, marginal ao Rio Capivari. Nessa faixa permitiu-se:

137

Uma das soluções encontradas foi a valorização, através de zoneamento, de extensa faixa ao longo do Rio Capivari, permitindo-se na mesma, e somente nela, a construção de edifícios de habitação unifamiliar, de qualquer número de pavimentos, respeitando apenas o coeficiente de utilização e ocupação dos lotes. Como era de se esperar, a simples aprovação do PD, em setembro de 1959, despertou o interesse de inúmeros incorporadores, para a possibilidade de renda que poderiam oferecer os edifícios de apartamentos em condomínio, até o início do mês de julho passado, cêrca de 10 edifícios tinham sido lançados, todos dentro das normas estabelecidas pelo Plano Piloto, e com grande sucesso nas vendas...

A organização da faixa reservada para este tipo de construção, nos moldes estabelecido pelo PD virá, certamente, dar um novo impulso ao turismo de Campos do Jordão.¹⁵

As idéias estéticas referentes à cidade moderna eram enfatizadas, independentemente de suas relações com o processo especulativo imobiliário e, portanto, espoliativo. O caráter social de acesso ao solo foi renegado a um segundo plano. Emergem destas

observações e dúvidas quanto as intenções sociais da equipe e também, quanto a sua efetiva preocupação em regular o mercado imobiliário, em prol da maioria da população. Sobressaiu uma ordem estética, uma imagem de cidade planejada, na qual o campo-agrícola adornasse um cenário de fundo a cidade urbana moderna.

De fato, o desdobramento do solo urbano, via multiplicação dos terrenos, através dos edifícios de apartamentos, em nada contribuíram para reverter o processo especulativo no campo e muito menos na cidade. Dos anos sessenta para os setenta a zona rural do município, praticamente, se esvaziou com migrações internas. Também, a partir deste período foi se acentuando a migração regional à cidade, com essas populações se fixando nos assentamentos populares já existentes, adensando, então, essas favelas.

Uma leitura possível do PD, pode ser relacionada ao desejo implícito, desta equipe, em conter a pobreza da população no próprio campo-agrário, reservando a cidade para os novos segmentos urbanos, assalariados e com rendimentos para investir no lazer. A permissão para a construção de apartamentos

pequenos (50 m²), bem como, o incentivo a criação de colônias de férias dos trabalhadores, ilustram tal hipótese.

PLANO E O TERRITÓRIO DESENHADO

Inicialmente, cabe destacar alguns aspectos referentes ao desenvolvimento do plano, no tocante a sua elaboração técnica e seus desdobramentos no plano do desenho do território. De antemão, esta leitura visa confirmar as análises anteriores. Todavia, a sua constatação é importante para a história e a crítica do planejamento vigente.

A experiência em Campos do Jordão representou para o CPEU a oportunidade de testar suas formulações acadêmicas, praticamente, pela primeira vez. Uma das expectativas presentes era de desenvolver um plano, calcado em pesquisas de apoio, em diversos campos de saber. A investigação levantou informações quanto a:

1. Quadro geral do município

- a situação geográfica;
- sítio urbano;
- relevo, hidrografia, geologia e clima; população, demografia;
- formação administrativa e judiciária.

2. Atividades econômicas.

- Agricultura;
- indústria e artesanato;
- comércio.

3. Rede de comunicação

- ferrovias;
- rodovias;
- outros meios.

4. Os equipamentos básicos

- água, esgoto, energia elétrica;
- telefonia;
- pavimentação e iluminação pública;
- águas pluviais;
- coleta de lixo e limpeza pública.

5. Equipamentos sociais e administrativos

- escolas;

- sanitário e assistencial;

- esportivo, recreativo e cultural;
- religiosos;
- administrativos;
- turísticos.

6. As funções

- localização e influência do município;
- expansão – loteamentos.

7. As habitações

- Densidade;
- tipologia.

8. Espaços livres

- área verde;
- fundos do vale¹⁶.

Estes dados foram levantados através de uma equipe técnica com a Prefeitura e por membros do CPEU (sem referências a seus nomes no Plano Diretor). Na ocasião, durante treze dias, quatro profissionais visitantes desenvolveram os trabalhos apoiados pelo corpo técnico local e membros das elites jordanenses.

O conjunto destes subsídios é deveras significativo para a época, haja visto os dados mencionados ao setor habitacional. (Documentos arquivados na FAU-Maranhão). Contudo, a relação diagnósticos e propostas deixou hiatos consideráveis. Os planos não traduziram as necessárias transformações em mudanças para a sociedade, como um todo, e nem mesmo no plano da preservação ambiental, sobretudo considerando tratar-se de uma estância. Aliás, esta dicotomia entre diagnósticos e planos vem sendo comum na história do planejamento no Brasil.

Por exemplo, os dados e considerações levantados sobre o clima de Campos do Jordão são deveras relevantes. Mas, a sua relação com o meio urbano em expansão ficou prejudicada, pois não foi estabelecida a sua análise. As notas seguintes evidenciam esta colocação:

O clima de Campos do Jordão ora ainda há pouco tempo (José Setzer, 1946) classificado como mesotérmico com verões brandos e sem estação seca (Cfb, segundo Koppen).

Entretanto, a grande diminuição da cobertura vegetal da região, notadamente na encosta entre

Monteiro Lobato e Campos do Jordão, que fôra revestida inteiramente de matas e que hoje representa cerca de 90% de campos, tem sido responsável pela modificação do clima no sentido correspondente, isto é, para o clima mesotérmico com verões brandos e estação chuvosa no verão (Cwb, segundo Koppen). Este tipo climático foi subindo aos poucos a encosta da Mantiqueira, acabando por dominar inteiramente toda a região. Tal alteração prejudicial à agricultura, é sem dúvida muito desejável nas zonas senatoriais onde o clima sêco e frio se faz necessário.¹⁷

Nesta citação, a identificação da mudança climática, sobretudo, referente às chuvas de verões em relação ao sítio urbano, ficou sem ter a devida analogia. As chuvas intensas de verões geravam problemas de erosão nas encostas e os assoreamentos dos rios. Porém, as chuvas de verões foram se acentuando, ano-ano, num processo correspondente a escassez da mata protetora da região. Por sua vez, as favelas, em sua maioria estavam situadas em áreas desvalorizadas, acidentadas, íngremes, ou às margens de córregos, - portanto, sofrendo maior impacto das chuvas de verões.

No caso, esta relação clima/assentamento ficou prejudicada no tocante as propostas compatíveis ao diagnóstico. Nos idos de setenta, o problema se agravou, inclusive com os deslizamentos de áreas populares em 1972. Nos anos oitenta, houve o acirramento das erosões e os deslizamentos de barracos se sucederam a cada ano. A cada verão, dezenas de barracos descem o morro.

As análises e proposituras da equipe do CPEU poderiam ter atenuado esta tendência de ocupação. Tal óptica, certamente, “acomodaria” as contradições sociais, mas, seria coerente com as idéias de melhorias sociais e com os princípios da democracia-cristã. Entretanto, o próprio CPEU, em boletim de número 13, expressava os limites desta intervenção:

Nos trabalhos práticos do CPEU, nenhum projeto importante de zona habitacional foi ensejado, mas apenas diretrizes de organização das áreas destinadas à habitação, quanto às vias, usos, densidades, parcelamento imobiliário e distribuição das construções. Não há ainda instrumentos efetivos de mobilização de recursos oficiais e particulares para a implantação de importantes projetos de renovação urbana e desfavelamento. Isto tem sido sempre um fator de atraso no progresso neste campo.¹⁸

Na realidade, a equipe do CPEU trabalhou distante da dinâmica sócio-econômica e cultural da população do município. Se, de um lado, captou os interesses das elites, de outro, pouco correspondeu às necessidades sociais. Pode-se observar mais uma expectativa da equipe em criar uma imagem símbolo à estância e, assim, catalisar o projeto de transformar a cidade para a função turística, de âmbito internacional, como identificaram e desejavam.

A compreensão dos mecanismos afins a produção do território e do meio construído, ficou prejudicada. Isto revela limites referentes às próprias orientações e instrumentos utilizados para o Plano Diretor, bem como, aos próprios valores e fontes mentoras, e ao contexto da época.

Por exemplo, a noção de “população” apresentava-se como algo muito difuso, distante do cotidiano dos técnicos - independentemente de suas vontades em ampará-la. Num artigo presente no Boletim 18 do CPEU, sobre a participação comunitária no planejamento, tem-se as seguintes passagens:

O Centro emprestava, no início de suas atividades, grande valor, como parte da metodologia adotada

para o planejamento municipal, organização comunitário, visando a participação da população na própria elaboração e aplicação dos planos.¹⁹

A metodologia do CPEU previa três instâncias de participação local: Comissão Municipal do Plano Diretor, formada por representantes da cidade - qualificados - em geral, membros de entidades civis; Comissão técnica do Plano Diretor, composta por técnicos e profissionais de diversos campos de conhecimentos; e, ainda, Escritório Técnico de Planejamento, formado por quadros da prefeitura local.

Esta proposição encontrava-se na experiência de Campos do Jordão, basicamente, são as elites locais dos setores públicos e privados, coordenadas por técnicos do CPEU, através de reuniões públicas e educativas. A população, a "comunidade", estaria representada por estes agentes.

A distância entre mentores do plano, elites locais e, principalmente, dos operadores dos planos com a população, *contribuiu para o resultado do trabalho expressar muito mais uma imagem estética promotora da modernidade do gestar acesso sociais à modernidade. [O discurso corrobora esta hipótese deste autor].*

O Plano Diretor de Campos do Jordão

A Cidade Moderna

A cidade moderna é uma organização complexa, dinâmica, instável. Ela muda de caráter de aspecto. Tal como um organismo animal, ela nasce, cresce, vive e morre. Morre quando pára de evoluir morre quando perde a razão de sua existência.

L'univers dure. Plus approfondirons la nature du temps plus nous comprendrons que durée signifie invention, création de formes. élaboration continue de l'absolument nouveau.

Mas essa dinâmica, essa evolução, que lhe empresta esses caracteres é o homem, fator único de sua existência.

Em última análise do que se constitui a cidade, se não de organizações espaciais relacionadas entre si pela própria continuidade espacial? Esta recebe diversos nomes, tais como ruas, avenidas praças, largos, áreas abertas, parques etc., de acordo com suas funções. Mas não são todavia, estritamente relacionadas às funções humanas? Tanto o espaço

interno de uma organização como o externo, não deverão ser concebidos tendo em vista o seu uso pelo homem? Mesmo as áreas criadas para a valorização de um edifício não são proporcionadas na base do sentimento humano, ou para estabelecer pontos de vista onde possam ser apreciadas pelo homem.

Nas vias formam, os edifícios são organizações espaciais construídos para o homem habitar, trabalhar, instruir-se divertir-se...

Todo êsse extraordinário complexo tem como finalidade única o homem. Todo êsse tremendo esforço deveria ser dirigido no sentido de proporcionar-lhe a alegria de viver e de satisfazer as aspirações e necessidades primordiais.

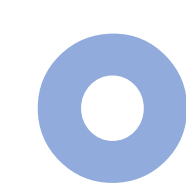
Por isso mesmo, o espaço não poderá jamais ser concebido, tomando simplesmente o homem como seu modulador.

Para que a organização espacial se complete, deve necessariamente ser projetada para satisfazer o homem espírito. O espaço exato ou fisiológico permite a vida vegetativa. Para satisfazer o espírito, permanece somente o espaço psicológico, previsto em função

da natureza humana da sua criação à imagem e semelhança de Deus.

Comissão Técnica do Plano Diretor [itálicos deste autor]²⁰

Neste artigo, é possível identificar as crenças nas doutrinas do CIAM, como também, o humanismo da democracia-cristã e os ensinamentos do padre Le-bret. Um híbrido de homem e espírito moduladores!



DESENHO

Em termos de proposituras à cidade, este discurso se desdobrou assim:

1. Fundamentos do plano

- turismo;
- Comércio e artesanato e fruticultura.

2. Composição do plano

- zona rural;
- zona urbana;
- sistemas de vias;

- *usos da terra;*
- *espaços verdes;*
- *setorização;*
- *terminais;*
- *considerações finais.*

3. Legislação

- *lei do plano diretor;*
- *lei referente ao código de obras.²¹*

O plano em sua formulação buscou enfatizar as peculiaridades e distinções entre campo e cidade. Ao campo ficou reservada as atividades agrícolas, a proteção da paisagem e, em caso especial, áreas para atividades turísticas.

No plano urbano, propôs-se, especialmente, a setorização da cidade, através do “sistema de vias”, “programação do uso da terra” e criação de “espaços verdes”.

A concepção esteve pautada na especialização das atividades, visando o controle espacial destas, seja no âmbito privado ou público. Praticamente, limitou-se o perímetro urbano, visando frear o loteamento prematuro do campo e, ao mesmo tempo, buscou-se

ordenar, hierarquizar e priorizar os investimentos em decorrência das orientações urbanísticas.

A estruturação da proposta apoiou-se na constituição de dez setores de Unidades Vizinhanças, definidas por densidades, via a relação de 50, 140, 200 e 1000 pessoas/hectares. Este desenho, em tese, facilitaria o dimensionamento dos equipamentos e serviços públicos necessários. Estas unidades foram criadas apoiadas em núcleos polarizadores, com funções de agregar os serviços, os comércios, e os equipamentos públicos.

A outra área habitacional foi proposta ao longo do principal corredor viário, ligando os três núcleos populacionais de Campos do Jordão: Abernédia, Jaguaribe e Capivari. Nesse setor, propôs-se áreas para a construção de edifícios independentes de escala vertical, somente respeitando a densidade prevista e o código de obras.

Nos centros dos núcleos da cidade Abernédia, Jaguaribe e Capivan, e, ainda, ao longo do corredor de ligação desses bairros foi permitida a localização de comércio aos rés-do-chão dos edifícios residenciais.

Dentro do perímetro urbano, ainda, previu-se os espaços verdes, em proporção de 20% entre matas nativas e áreas projetadas para o lazer ativo e contemplativo. Além destes, uma pequena área foi reservada às indústrias e manufaturas, - no núcleo de Abernédia, a vila popular.

E, como espaço de exceção, área segregada, delimitou-se a zona senatorial, onde estavam presentes os alojamentos e equipamentos para tratamento da tuberculose. No caso, entremeando, definindo-os diversos setores, projetou-se a rede viária, constituída de: vias-parques; vias-principais; rios e ribeirões canalizados e lagos. Respectivamente, atrelados aos terminais ferroviário, rodoviário e aeroviário (então, previstos).

O desenho do município de Campos do Jordão, por fim, traduziu as aspirações das elites locais, enquanto imagem requerida. Por outro lado, certamente, refletiu os anseios da equipe do CPEU. A arquitetura produzida neste período, acompanhou em linhas gerais, o desenho da cidade moderna. Pode-se discutir a sua qualidade, porém, é totalmente diversa da pós-moderna em cena.

Pode-se pressupor diversos obstáculos para a viabilização de um plano diretor. Mas, este, em tese, conseguiu catalisar as aspirações presentes dos agentes decisores da produção da cidade. Praticamente, o plano foi elaborado e gestado em administrações distintas, no plano estadual e municipal.

A equipe do CPEU acreditava realmente na capacidade do planejamento em ordenar o município. A intenção de se estabelecer o controle do desenho da cidade, via planejamento, inclusive fez parte do arcabouço legal. É interessante observar a institucionalização de alguns instrumentos importantes para tal fato. Por exemplo, o loteamento para ser aprovado, necessitava de receber o aval do órgão técnico local, para a bem do interesse público, definir as vias principais e a área institucional. E isto, nos fins dos anos cinquenta e início dos anos sessenta. Inclusive, antes, das exigências do SERFHAU para as municipalidades adotarem o planejamento.

Neste caso, os instrumentos respondiam, ao menos em partes, às expectativas da equipe do CPEU, no que tange à manutenção de um desenho do município. Assim, surge a indagação do por que tais instrumentos se restringiram aos aspectos formais, sem

responder às condições de acesso social ao solo?

Esta limitação do Plano Diretor contribuiu para o acirramento das crises sociais. A partir dos anos setenta, as favelas emergiram à cena urbana, rasgando o manto vegetal que as camuflava. A imagem requirida e preservada foi sendo abalada e degradando a paisagem local, a ponto de nessa década setenta, outros planos terem sido elaborados: em 1972, pelo Escritório Técnico de Planejamento - ETEPLA, da municipalidade; e, entre 1975 e 1978 pelas equipes de Jorge Wilhein e Rosa Kliass, visando a melhoria da paisagem.

Na realidade, a ausência de uma visão crítica sobre a produção do meio construído e suas relações sociais e ambientais, levou a equipe do CPEU a enfatizar “o urbano”, prevendo sua expansão intensiva ao longo do corredor central formados pelos três núcleos urbanos. Simplesmente, esse ambiente serrano era e é impróprio às grandes concentrações urbanas e, especialmente, aos adensamentos sociais sejam os das favelas, sejam os dos prédios de apartamentos verticais.

Conclusão

As propostas do Plano Diretor, de fato, criaram uma imagem símbolo da estância moderna internacional, servindo de referência para a sua promoção turística e, parcialmente, até para a sua construção; e, mais, reverteu o seu processo histórico como centro terapêutico de doenças pulmonares contagiosas. Contudo, o desenho da estância, por sua vez, definiu o uso do solo de modo desvinculado de uma, efetiva, preocupação social, de acesso popular à terra urbana. e também, deslocado de uma analogia com os processos de mutações ambientais. comuns à Serra da Mantiqueira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 vide, OLIVEIRA, José Oswaldo Soares de. A Quem Interessa a Urbanização Clandestina ? São Carlos. EESC-USP. 1991 - Dissertação de mestrado - esp.: 1a parte; O Planejamento das Cidades Modelos: Sanitária e Turística; Considerações Analíticas; e, Conclusões.

2 Jornal A Cidade de Campos do Jordão. 11.3.1951

3 CINTRA, Joaquim Corrêa, in Jornal Fôlha de Campos do Jordão: 17.8.1958. p. 4

4 Comissão Técnica do Plano Diretor de Campos do Jordão in, Jornal Fôlha de Campos do Jordão: 09.11.1958. p. 4

5 Plano Diretor de Campos do Jordão. São Paulo. CPEU- FAUUSP. 1960. p.

6 idem, p. 28

7 idem , p 35

8 idem, p. 3

9 idem, p. 27

10 idem, p. 26

11 idem, p. 32-3

12 idem, p. 12

13 idem, p. 25-6

14 idem, p. 13

15 idem, 28

16 idem, vide sumário

17 idem, p. 6

18 Boletim 13. SP. CPEU - FAUUSP. 1967. p 1 (Pref. NOGUEIRA, Brenno Cyrino)

19 Boletim 18. SP. CPEU - FAUUSP. p. 3 (org. NOGUEIRA, Brenno Cyrino)

20 Jornal Fôlha de Campos do Jordão. 18.01.1959

21 idem

FERNANDA FERNANDES



**ARQUITETURA
EM SÃO PAULO
NOS ANOS 50 -
A SÍNTESE DAS ARTES**

RESUMO

Este trabalho busca mostrar alguns projetos e idéias sobre arquitetura, que fazem parte dos debates que se processaram principalmente nos anos 50 em São Paulo e se revelam como desdobramentos de uma postura que se desenvolve em âmbito internacional. São apresentadas algumas obras onde o trabalho conjunto de arquitetos, artistas plásticos e paisagistas produziu resultados que visavam à constituição de uma arquitetura voltada para a inserção da esfera artística na vida cotidiana e a construção de um ambiente que revertesse para o bem estar do homem. Esta proposta abrangente é aqui mostrada em suas formulações e nas obras a elas correlatas, que hoje ainda pontuam a paisagem paulista como fragmentos, indicando o ideário e as aspirações de um momento rico e instigante da arquitetura moderna no Brasil.

A “síntese das artes” é tema fundamental que percorre toda a problemática sobre a constituição da arquitetura moderna nas primeiras décadas do século, no plano internacional.

A questão já aparece no âmbito das Arts & Crafts na Inglaterra de Morris, propondo uma arte que se estendesse a todas as esferas da sociedade, fazendo parte dos objetos de uso cotidiano e uma arquitetura que fosse participante do ambiente da vida. Promovendo uma aproximação entre artes maiores e menores movimento busca, na revalorização do artesanato e na referência ao trabalho comunitário da Idade Média, caminhos de crítica à civilização industrial e ao alienante trabalho da indústria.

A idéia de “obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*) irá reemergir com força na Secessão Vienense, com dimensão nitidamente estetizante e seguindo o pensamento de Richard Wagner e do jovem Nietzsche. A poesia aparece como ponto de união e elemento comum a todas as artes, acima de suas referências expressivas.

Mas é sem dúvida na Bauhaus, que a *gesamtkunstwerk*, como trabalho integrado de pintores, escultores

e arquitetos, atingirá a sua forma mais completa como unidade de arte, indústria e política, Adotando como paradigma a catedral gótica e o trabalho comunitário da Idade Média, a “síntese das artes” aparecerá como imagem renovada da catedral do futuro, catedral do socialismo. Os arquitetos Bruno Taut e Walter Gropius e o pintor Kandinsky assumem a concepção romântica tardia de “obra de arte total”, porém a desvinculam da poesia e a reorientam para a arquitetura, símbolo de uma espiritualidade nova e universal, reunificação das disciplinas artísticas erguidas como grande construção.¹

À semelhança do que ocorre no 1º pós-guerra com a Bauhaus, a década posterior ao término da 2ª Guerra também se deterá em temas concernentes à relação entre as artes, buscando dimensões humanistas e comunitárias para a atividade artística. No 6º CIAM de 1947 a questão é revisitada enfocando o sentido das correlações entre as diferentes atividades artísticas em busca de uma similaridade de métodos em pintura, arquitetura e construção. Os principais protagonistas deste debate são Giedion e Sert².

Em 1952 realiza-se em Veneza o Congresso Internacional de Artistas, que tem como um dos temas de

discussão a síntese das artes, vista como canteiro onde arquitetos, escultores e pintores trabalhariam em conjunto. Deste congresso participa Lúcio Costa com o texto “A Crise da Arte Contemporânea”³, onde indaga sobre as implicações desta proposta. Questiona a atuação de alguns pintores que usariam a arquitetura apenas como cenário para suas obras, sem considerar uma postura de integração. Acentua a necessidade de que a obra do pintor e do escultor deve integrar-se no conjunto da composição arquitetural como um dos seus elementos constitutivos, mas com autonomia e caráter próprio. Lúcio Costa acredita que o fator essencial é pensar a arquitetura com “consciência plástica”, e que o trabalho conjunto de profissionais atuantes em diferentes esferas artísticas se daria muito mais como interrelação do que como síntese pois seriam mantidas as especificidades de cada fazer artístico.

Em relação à “pintura mural”, elemento freqüente deste tipo de formulação, questiona a sua utilização já que ela se concretiza sempre a partir de um muro, que segundo os postulados da arquitetura moderna seria um fato em extinção, considerando que a liberdade estrutural levaria cada vez mais ao esvaziamento das paredes na obra arquitetônica.

Mário Barata em um artigo de 1956⁴, retoma o pensamento de Lúcio Costa e coloca o problema em nova chave. “Alguma coisa mudou. Foi ultrapassado o purismo arquitetônico.” Vê as obras arquitetônicas de Niemeyer e Reidy como soluções situadas frente às transformações das posições estéticas relativas ao princípio da comunhão das artes. As idéias desenvolvidas por Mário Barata talvez sejam as mais consistentes sobre o assunto no Brasil: sistematiza o percurso delineado por esta corrente estética e o direciona para a idéia de obra de arte total, corolário intrínseco a esta formulação.

Sem dúvida, uma das características peculiares da arquitetura moderna que se realizou no Brasil é a convivência frutífera do trabalho de arquitetos, artistas plásticos, escultores e paisagistas.

No edifício do MEC, marco da arquitetura moderna, assistimos a uma obra resultante de várias contribuições: do pintor Cândido Portinari, dos escultores Bruno Giorgi e Antonio Celso, do arquiteto paisagista Roberto Burle Marx, junto à equipe de arquitetos liderados por Lúcio Costa. Os ajulejos que revestem as superfícies externas dos volumes foram concebidos por Cândido Portinari explorando o tema do mar,

com peixes, conchas, cavalos marinhos, estrelas do mar distribuídos em disposição calculadamente geométrica, que equilibra os elementos figurativos na concepção do conjunto realizado nas cores branca e azul e estabelece ressonâncias com a cidade marítima onde se situam.

Resultado semelhante se revela no conjunto da Pampulha. Na igreja da Pampulha, obra de Niemeyer, o painel de azulejos branco e azul é concebido por Portinari a partir da narrativa da vida de São Francisco. Os azulejos utilizados nessas duas obras foram executados pela Osirarte, empreendimento artesanal que o pintor Paulo Rossi Osir mantinha em São Paulo, juntamente com Mário Zanini, Alfredo Volpi e outros artistas.

O uso de azulejos na arquitetura moderna brasileira é fator recorrente, que remonta às superfícies azulejadas da nossa arquitetura colonial, de matriz tradicional portuguesa. Insere-se assim o aspecto da tradição, outro dado que irá particularizar os desdobramentos do Movimento Moderno em território brasileiro.

Na década de 50, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, uma série de obras arquitetônicas surge

como resultado da hipótese de integração entre as artes através da arquitetura e da participação social do artista na constituição do ambiente urbano.

O segundo pós-guerra se caracteriza pelo crescimento da indústria paulista e o aparecimento de uma incipiente indústria cultural. São Paulo, neste momento, usufrui da abertura de novas instituições culturais, que sem dúvida funcionaram como polos aglutinadores de discussões no campo cultural mais geral e das artes em particular.

É de 1947 a abertura do Museu de Arte de São Paulo, acompanhado em 1948 pelo Museu de Arte Moderna. No mesmo ano Leon Degand é chamado para organizar, junto ao MAM, a exposição intitulada “Do Figurativismo ao Abstracionismo” onde são apresentadas ao público paulista obras de Kandinsky, Fernand Leger, Francis Picabia, Jean Arp, alimentando entre nós a polêmica sobre o abstracionismo.

A relação entre arquitetura e artes plásticas é fundamental para as primeiras formulações do Movimento Moderno na Europa, daí nascendo as novas expressividades arquitetônicas, destituídas de ornamentos e se valendo de formas despojadas e geométricas,

significativas de uma civilização moderna em estreito diálogo com as crescentes modificações sociais e culturais desencadeadas pelo processo de industrialização.

Sob este aspecto, lembremos apenas as relações entre Le Corbusier e o cubismo e a inquestionável contribuição de Mondrian e o grupo holandês De Stijl para as novas soluções arquitetônicas. Evidenciamos ainda as pesquisas desenvolvidas no interior da Bauhaus por Kandinsky e Klee sobre a questão da forma e seu diálogo com os processos de reprodução em série colocados pela indústria.

Parte do grupo constituído junto ao MAM a idéia de uma Bienal de Artes, seguindo o modelo daquelas realizadas há quase meio século em Veneza. Em 1951 concretiza-se a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com a intenção de se transformar num “órgão permanente de intercâmbio artístico e cultural entre os continentes”. As Bienais sem dúvida propiciaram a inserção da arquitetura brasileira num debate mais amplo.

Nesta primeira Bienal, o prêmio internacional para artes plásticas fica para Max Bill, por sua obra

“Unidade Tripartida”. Max Bill já havia realizado uma exposição retrospectiva no MASP e se tornará um dos principais polemistas da discussão sobre a arquitetura brasileira do período. Bill foi aluno da Bauhaus (1929-1932) e a partir de seu modelo fundou em 1951 a Hochschule für Gestaltung de Ulm. Na Escola de Ulm irão estudar alguns artistas brasileiros e esta será referência fundamental para os concretistas paulistas.

Devemos destacar ainda a presença de Giedion no Brasil por ocasião da Bienal de 1954, que fez parte das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Nesta segunda Bienal realiza-se uma grande exposição dos projetos de Walter Gropius. Esta mostra, além do caráter de homenagem corroborado pelo grande prêmio de arquitetura que lhe é conferido, também propicia o contato com sua produção mais recente, com o racionalismo americano de feição mais tecnológica. A escolha de Gropius não podia deixar de passar pela sua atuação na discussão arte-indústria e na direção da Bauhaus. A presença de Gropius em São Paulo contribuiu para a divulgação de suas idéias através de diversas conferências, veiculadas pelas principais revistas de arquitetura do período.

Temos assim delineados uma série de fatores que, circunstanciais ou não, criam uma situação favorável para o diálogo entre a arquitetura e as artes plásticas ou ainda para a hipótese da síntese das artes.

No quadro da arquitetura realizada em São Paulo, o Teatro Cultura Artística (1943), projeto do arquiteto Rino Levi, pode ser considerado obra pioneira deste tipo de solução. Concebida a partir dos postulados da arquitetura moderna e com atenção especial aos problemas de acústica (requeridos para o funcionamento eficiente destas modernas salas de espetáculos), a obra não descuida de sua inserção no espaço urbano, conferindo dignidade ao ponto de flexão da Rua Nestor Pestana, onde se localiza. Para o passageiro desta rua estreita e acanhada, oferece o mural de pastilhas de vidro de Emiliano Di Cavalcanti, com sua “Alegoria às Artes”. Arte que se expressa na arquitetura e nas artes plásticas, indicando ainda, as várias possibilidades artísticas que o interior do edifício pode abrigar, especialmente o teatro e a música.

No seu rastro, e durante toda a década de 50, surgirão como proposta da prefeitura de São Paulo, alguns teatros construídos a partir das diretrizes do Movimento Moderno e contando com a contribuição

de artistas plásticos. Iniciativa pertinente de prover a cidade, tanto de escolas como de teatros, educação e cultura, caminhando juntas nos equipamentos urbanos da promissora metrópole moderna em expansão. O teatro Arthur Azevedo, projeto de Roberto Tibau, é exemplo deste tipo de formulação e no seu saguão de entrada, caracterizado pela transparência obtida com o fechamento em vidro e elementos vazados, abrigava um mural de Clóvis Graciano. É interessante lembrar que o teatro foi usado pela Banham como símbolo da integração entre as artes.

Ainda de Rino Levi o edifício Prudência, situado no bairro de Higienópolis, foi construído em 1948 e obedece a uma concepção racional e inovadora de edifícios de apartamento. Os jardins de Burle Marx que o circundam promovem a mediação entre o edifício vertical e a rua. Ainda no saguão de entrada, um painel de mosaicos do mesmo autor indica o cuidado com a inserção do edifício no espaço urbano e o tratamento dispensado às áreas semi-públicas. Esta parceria irá se repetir na residência Olívio Gomes (1950-53), em São José dos Campos, onde a obra de Rino Levi utiliza-se de todo vocabulário próprio da arquitetura moderna e incorpora dois murais de autoria de Burle Marx. Também de Burle Marx, os jardins

estabelecem a transição com o contexto natural.

Em 1954 Rino Levi, em um texto bastante objetivo, admite que ainda não se tem uma compreensão clara sobre a questão da síntese das artes. Defende, porém, a participação da pintura e da escultura na concepção da arquitetura moderna. Identifica a unidade da arquitetura como o resultado de um trabalho de colaboração entre arquitetos, artistas plásticos, escultores e ainda engenheiros, hidráulicos, eletricitistas e paisagistas. Considera o afresco e o baixo relevo como “matéria” arquitetônica, assim como a pedra, o concreto ou a madeira⁵.

Outro edifício pioneiro deste tipo de formulação é a sede do jornal O Estado de São Paulo, projeto de 1948 de Jacques Pilon e Franz Heep. Localizado em uma esquina, o edifício oferece uma solução de ângulo em desenho côncavo, propiciando uma espécie de fechamento à Avenida São Luís, uma das mais características do crescimento urbano da região central da cidade no período. O edifício é marcado pelo volume vertical revestido com brise-soleil dispostos horizontalmente. Na parede que se volta para a rua, no nível térreo, comparece um mural de Di Cavalcanti, realizado em pastilhas de vidro. Internamente o

edifício continha painéis de Cândido Portinari e Clóvis Graciano. Uma parede de vidro permitia ainda que, do saguão de entrada do edifício se descortinasse o maquinário utilizado para a impressão dos jornais.

Em São Paulo, Di Cavalcanti, Portinari, Volpi e Clóvis Graciano trabalham painéis e murais tanto através da figuração como valendo-se do abstracionismo geométrico. Nas obras de caráter figurativo se observa de modo recorrente a utilização de temas que contribuem para forjar uma imagem de nação, ou ainda de um passado nacional. Nas várias atividades que marcaram a comemoração do IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954), se revela também a constituição de um passado paulista calcado na figura do bandeirante, que será presença constante na temática desenvolvida em murais. Outro tema recorrente será, a relação café-indústria, binário que supostamente forneceria as bases para o “progresso” paulista.

Na verticalização que se verifica na região central da cidade na década de 50, vários edifícios se concretizam como resultado desta tendência. A atuação de Oscar Niemeyer, na cidade, é marcada pela parceria com Emiliano di Cavalcanti nos edifícios Triângulo e Montreal.

Obra característica das soluções propostas no período é o Aeroporto de Congonhas (1950-54), projeto de Hernani do Val Penteado. Edifício realizado para abrigar a parte administrativa e de embarque e desembarque de passageiros se caracteriza pelo volume de três andares de desenho ovalado. A sala central possui pé direito duplo e é circundada por um mezanino, onde deveriam se situar as áreas de serviço ao público e administrativas. O grande salão, articulador das demais funções necessárias para uma tipologia complexa como a dos aeroportos, recebe um tratamento refinado no sistema de iluminação, através de sancas, e também no desenho do piso que reproduz a forma ovalada do teto. Ao fundo, escadas gêmeas conduzem ao mezanino e ao terceiro andar onde se situariam um restaurante, com visão privilegiada para a pista de pouso, e também um salão de bailes. Com esta obra, se oferece à cidade não apenas um aeroporto eficiente mas também um lugar de encontro e turismo misto de aeroporto e clube social. Um mural, de autoria do próprio arquiteto, recobre o vão da escada que dá acesso ao sub-solo e é executado em pastilhas de vidro colorido que reproduzem desenhos geométricos. Outros dois murais se localizam nas entradas laterais. Um deles é um mapa mundi idealizado por Hernani do Val Penteado e o outro é

um desenho sobre mármore negro que mostra a paisagem do vale do Anhangabaú, com seus viadutos e arranha-céus, signos da cidade moderna. Este último é realizado a partir de desenho de Raymond Ajehle e executado por Vitrais Conrado Sorgenicht SA. A sala de espera situada no mezanino tinha ainda painéis de Emiliano Di Cavalcanti e Clóvis Graciano.

Também na arquitetura residencial do período são inúmeros os projetos que se valem da articulação aqui proposta entre as diversas formas artísticas. Na relação arquitetura/artes plásticas, e trabalhando ainda num campo rudimentar de investigação - o daquelas arquiteturas que se valeram de trabalhos de murais e painéis - apontamos outras parcerias que se efetivaram em obras do período. Verificam-se as colaborações entre Oswaldo Correia Gonçalves e Clóvis Graciano/Kneese de Mello e Regina Gomide. A residência, projeto de Oswaldo Correia Gonçalves, é resolvida em volumes nítidos elevados sob pilots (1954). Na área inferior aberta, um volume cego é recoberto por painel em vidrotel de Clóvis Graciano, que fica desta forma voltado para a rua.

Em uma residência projetada no bairro do Sumaré pelo arquiteto Vilanova Artigas também se estabelece

a parceria com Clóvis Graciano. Neste caso e ao contrário dos exemplos anteriores, o painel de Clóvis Graciano se localizava em uma das paredes da sala situada no primeiro andar e contrasta de maneira interessante com uma superfície de vidro e outra construída em elementos vazados. Criam-se assim diferenciações espaciais que sugerem novas possibilidades de tratamento arquitetônico das superfícies.

Talvez a reflexão mais instigante sobre o tema da integração entre as artes se deva não a um arquiteto, mas sim a uma artista plástica, Lígia Clark. Em seu texto de 1956 - "Uma experiência de integração" - aponta novos caminhos para enfrentar o problema, colocando a relação entre o artista e o arquiteto em outros termos⁶. Estabelece um diálogo estreito entre o módulo arquitetônico e a pintura concreta, no sentido de pensar superfícies moduladas. As experiências concretas estabeleceram conexões com a produção da indústria, no sentido da padronização e da serialidade. O seu raciocínio caminha no sentido de propor soluções criativas para a produção de construções pré-fabricadas, pensadas como composições dinâmicas, que se utilizariam de jogos cromáticos. Pensa os materiais de construções industrializados

como elementos a partir dos quais se organizariam composições gráficas tanto no desenho dos pisos como nas demais superfícies que constituem a dimensão arquitetônica. Suas idéias se estendem ainda à concepção de tecidos padronizados, pensados à partir de variações de ritmos.

Lígia Clark elabora maquetes sugerindo possibilidades de integração entre as artes, tendo o módulo arquitetônico como elemento disciplinador. Essas concepções se direcionam para o sentido de coletivização da arte. A contribuição de Lígia Clark, com sua experiência no interior do neoconcretismo, é substancial para pensar as articulações possíveis entre a pintura e o espaço ambiente.

No mesmo sentido se direcionam os trabalhos do concretista Waldemar Cordeiro. Ele propunha a renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço, tempo, movimento e matéria) e via na arte concreta a possibilidade de integrar o artista no projeto social como paisagista, desenhista industrial, artista e gráfico.

Algumas obras de Waldemar Cordeiro como paisagista revelam um estreito diálogo entre as pesquisas

formais desenvolvidas pelo Concretismo e as resoluções dos jardins. Trabalha com diversos arquitetos e seus jardins dialogam com a linguagem moderna expressa em vários projetos de residências. Também propiciam o lugar de passagem entre a arquitetura e a cidade, participando do projeto de construção da cidade moderna. Dentre as várias parcerias estabelecidas por Waldemar Cordeiro, destacamos aquelas efetivadas com os arquitetos Vitor Reif, Lauro da Costa Lima e Eduardo Corona. Na residência Abraão Huck (1956), projeto de Victor Reif, os jardins ganham formas geométricas similares às formulações obtidas em seus quadros e exploram as texturas, volumes e cores dos materiais - pedras, ladrilhos, lajotas e a variedade das plantas - conjugados em um jardim arquitetônico. Resultado semelhante é obtido no jardim da residência Ubirajara Keutnedjian, projeto de Lauro Costa Lima, onde círculos e semi-círculos organizam e contrastam elementos naturais e artificiais.

Cordeiro colocará críticas em relação aos murais que eram feitos pelos artistas locais de uma maneira figurativo-alegóricas, pois funcionariam como decoração sobreposta à arquitetura e seriam portanto incompatíveis com as posturas tomadas pela arquitetura moderna. Neste sentido aponta a pintura de Mondrian

como formulação próxima à concepção arquitetônica. Postula que a estética da casa é um concerto plástico de volumes e superfícies e assim também a relação entre pintura e ambiente devem ser resolvidas no plano artístico. Portanto, as relações entre pintura, escultura e arquitetura devem trilhar os caminhos da plástica. Em um de seus projetos de jardim propõe um Mural Cinético constituído de várias lâminas que se deslocam ao longo da superfície assumindo diferentes ângulos e inclinações, e desta forma discorrendo sobre o tema da mobilidade espacial. Oferece, com esta obra, seu exemplo de mural com função ambiental, atendendo à finalidade coletiva da arte no trinômio por ele anunciado de arte, arquitetura vida Arquitetura como síntese direta e concreta de arte-vida.⁷

Buscamos, através desta chave de leitura desvelar, ainda de forma preliminar, a contribuição de alguns arquitetos e artistas plásticos que, com sua obra, delinearam a paisagem paulista nos anos 50. Surgem assim nomes esquecidos pela nossa historiografia, mas que contribuíram de modo significativo para a difusão da arquitetura moderna no Brasil, construindo uma cidade que, naquele momento, buscava espaços voltados para a vida coletiva e para o homem.

NOTAS

- 1** Sobre este debate no interior da Bauhaus ver principalmente Criúlio Carlo Argan “Walter Gropius e a Bauhaus”, Lisboa, Editorial Presença, 1984 (1ª edição italiana 1951).
- 2** Sobre o assunto ver Siegfried Giedion “Arquitectura y Comunidad”, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1964.
- 3** Lúcio Costa “A Crise da Arte Contemporânea”, in Brasil-Arquitetura Contemporânea n.1, Rio de Janeiro, ago-set 1953, pp.2-3.
- 4** Mário Barata “A Arquitetura como plástica e a importância atual da síntese das artes”, in Brasil-Arquitetura Contemporânea n.7, 1956.
- 5** Rino Levi, “Síntese das Artes Plásticas”, in Revista Acrópole ano 16, n.192, São Paulo, set. 1954, p.45.
- 6** Ligia Clark. Uma experiência de integração, in Brasil Arquitetura-Contemporânea n.8, Rio de Janeiro, 1956.
- 7** Waldemar Cordeiro “Arte, Arquitetura e Vida”, in AD Arquitetura e Decoração n.26, dez 1957, p.1/ “A Arte Polirratérica, O Mural e a arquitetura - O totalismo ótico das tendências de vanguarda - Para uma arte coletiva”, in Folha da Manhã, 20 de agosto de 1950, p.7.

MIGUEL BUZZAR



**ARTIGAS:
UM CAMINHO DA
ARQUITETURA
BRASILEIRA**

RESUMO

O trabalho procura discutir o percurso inicial da obra de Artigas a partir das questões que sua produção revela.

Centrado principalmente nas residências projetadas nos anos 40 e 50, desde as suas propostas wrightianas, passando pelo período marcado pelo trabalho de Le Corbusier e do grupo moderno carioca, busca-se verificar as constantes conceituais na sua produção, bem como sua contribuição específica, formadora da denominada *escola paulista*.

Aluno da Escola Politécnica, segundo depoimento próprio, Artigas conheceria um aprofundamento das discussões arquitetônicas no trabalho profissional, ainda como estagiário, através das ligações fortuitas que o reduzido número de escritórios profissionais no final dos anos 30 e início dos 40 possibilitava. Uma delas foi com Jacob Maurício Ruchti, na época estudante de arquitetura do Mackenzie, quando ambos trabalharam no escritório de Oswaldo Bratke¹. Com Ruchti, Artigas travaria contato e discutiria a obra de Wright e de Corbusier². Segundo o próprio arquiteto, a “*moral construtiva*”, teria orientado a sua produção do primeiro período moderno para a obra de Wright, pois esta era mais factível de ser realizada do que a de Corbusier, que exigia uma definição técnica que os custos não permitiriam e o aparelhamento da indústria da construção impossibilitava.

Até que ponto esta linha apresentava-se ideologicamente estruturada no final dos anos 30 e início dos 40, é questionável. Nada indica que Artigas já tivesse pronta naquele período a crítica à Warchavchik, a cerca da artificialidade construtiva de suas obras - como veremos adiante - tendo inclusive participado, depois de formado, de 3 concursos junto com o arquiteto russo e de forma significativa no concurso

do Paço Municipal de São Paulo, quando obtiveram a segunda classificação³.

Formado, a sua obra inicial em sociedade com Marone, um colega de escola, na construtora Marone & Artigas, apresentava uma ausência de reflexão uniforme, em que o ecletismo estaria presente, talvez compatível com a produção dos artesãos italianos ou mesmo com a do próprio Bratke daquele período. Num lado, havia trabalhos orientados pelos estudos acadêmicos e ecléticos, realizados na Poli e no outro, a Casa Máximo de Carvalho, do final de 40, que se apresentava como um paralelepípedo sólido marcado pela composição geométrica das janelas e porta, com intenção “purista”, e a platibanda a esconder o telhado, talvez influenciado pelo próprio Warchavchik⁴.

Sugerimos que a aproximação com o trabalho de Wright foi um significativo momento de ruptura intelectual, na busca de uma linguagem nova através de uma postura profissional que explorava e reinventava as possibilidades técnicas disponíveis, entretanto, com uma postura ideológica ainda pouco definida, ou diversa da que assumiria posteriormente.

Neste sentido, um vínculo maior com a obra de Wright, renunciando um pensamento mais denso, afeito a idealizar uma arquitetura própria, viria: com a Casa Berta Gift, também de 40, de forma clara com a Casa Roberto Lacaze, de 41, e na seqüência com as Casas Rio Branco Paranhos e Luis L. Ribeiro, além da própria residência do arquiteto - conhecida como *casinha* -, as 3 últimas de 42 e 43.⁵

A Casa Paranhos e a *casinha* apresentariam elaborações que teriam um caráter mais permanente na sua produção. Na primeira, localizada no Pacaembú, o projeto tirava partido de forma particular do perfil em aclave do lote. Antes do terreno induzir o projeto a trabalhar com patamares diferenciados, era o projeto que desenhava o lote urbano: não havia uma acumulação de ambientes em função do recorte do terreno, o que se verificava era a opção por uma dinâmica composição espacial. Esta era configurada a partir da cozinha, que iniciava uma rotação dos cômodos que, de forma inusual, primeiro integrava a área de serviço e o quarto de criados, depois mobilizava sucessivamente a sala de jantar, o estar, o estúdio, gerando o pavimento superior com os quartos e antes desdobrando-se em patamar para fora da edificação, integrava o terreno, que,

deixando de ser mero suporte, também era construído. O projeto apresentava uma planta continua *sui generis*, induzida pelo movimento ascendente. A volumetria dinâmica que ia sendo projetada, era acentuada pelos beirais salientes, que reforçavam a intelecção da composição. Visto de outra forma, o arquiteto criava com o projeto a cidade, não em desacordo com a topografia, mas deixando de vê-la como natureza e tratando-a em função de sua condição concreta de lote urbano. A cidade, de certa forma, aparecia como a obra máxima do homem e a casa já era, também, a cidade: a industrial, traduzida pelo movimento “maquínico” da rotação dos ambientes.

Este procedimento não era fortuito, pois o veremos na *casinha*. Nela um núcleo gerador - formado pelo sanitário, lareira e bancada de trabalho da cozinha - rotava, conformando o terraço (varanda), a sala, o restante da cozinha, o dormitório e o estúdio, enfim a casa como um todo. A sua implantação em 45° com o alinhamento gerava um desacordo com o lote que, nada mais era do que a afirmação da atividade do arquiteto enquanto construtor do espaço urbano, de forma inovadora e não reproduzindo o que estava dado pelo formato do lote.

O uso do tijolo aparente, os beirais generosos de madeira, a caixilharia alcançando o teto, sempre remeteram estas obras à produção de Wright. Artigas apesar de extremamente crítico em determinados momentos à essa comparação, em outros admitia-a pelo viés da “*moral construtiva*”, mas, atribuindo uma conotação de caução a ser paga por querer realizar uma obra moderna, ao mesmo tempo que a indústria da construção era insipiente. Mas, de qual Wright falava Artigas quando, por vezes, negava a sua influência? Do Wright, que em 52 seria o símbolo da decadente cultura americana, “*dionisíaco*”, que propunha uma volta a idade média?⁶ Certamente, não podemos nos ater às imagens criadas. Elas justificavam a posição ideológica de um determinado momento - ainda que repetida em outros -, mas não esclarecem um percurso intelectual que desde o seu início produzia sínteses sem eliminar, a cada nova etapa, tudo que a precedia. O Wright que Artigas conhecia e foi importante para o seu trabalho, que o auxiliou a romper com a formação tradicional, era aquele que produziu alterações profundas na planta residencial e que, criticando a somatória de “caixas” característica do seu espaço, afirmou que a “*planta baja debía ser un solo ‘ambiente’ (..)*.”⁷

O conteúdo deste escrito, Artigas podia ler nas plantas da Robie House, de 1909, e mesmo o projeto primordial desta concepção o *Larkin Building*, de 1904, sobre o qual Wright relatou que “*por primera vez traté conscientemente de destruir la caja*”,⁸ não lhe devia escapar nas discussões extra aulas. Além disso, as idéias de Wright sobre explorar os materiais, mesmos os tradicionais, no limite de suas possibilidades, sensibilizava e movia Artigas que nelas entreviu “*uma formulação que não encontrava no curso da Poli.*”⁹

Por outro lado, mesmo com os materiais revelando uma proximidade com a *Robie House*, sem alterar substancialmente o princípio wrightiano de um núcleo formador da casa, mas mudando o seu conteúdo - pois este deixava de ser o lugar de repouso e reflexão no qual o homem se resguardava da cidade -, as plantas das residências de Artigas acompanha-vam a produção do arquiteto americano e assemelham-se às obras mais próximas, das quais *Fallingwater*, de 35-39, com sua composição dinâmica era a mais representativa.

Do contato com a obra de Wright, um elemento que Artigas absorveu foi a continuidade dos espaços.

Mas isto não significaria um entendimento automático, traduzido numa linearidade espacial constante. A continuidade podia se dar como na Casa Paranhos, pelo movimento dos cômodos que se revelavam integrados na mesma construtibilidade espacial, ainda que não organizados num único grande ambiente. Portanto, nesta comparação sugerida, Artigas operou recortes, pois se *Fallingwater* vinha de encontro ao problema dos materiais (mesmo sendo os planos horizontais de concreto armado) e para Wright seria paradigmática da arquitetura orgânica, Artigas com a casa Paranhos - e as outras do período -, iniciava um pensamento citadino, que conheceria formatações diferenciadas.

Por que esta fase não conheceu um desenvolvimento maior? Caso concordemos com Artigas, ao menos em grande parte, devemos admitir que não fora o circuito acadêmico que o levava a reflexão mais aprofundada da arquitetura e da cultura em geral. Em 44, o Brasil definia-se pelos aliados e a atividade política, ainda que não legalizada, repunha o debate ideológico. Através do grupo de intelectuais e artistas que conheceu quando de sua participação na Família Paulista e por intermédio de sua futura esposa, Virgínia, ele travou contato com o Partido Comunista,

PCB, passando a referenciar sua produção, tanto no grupo carioca, como em Corbusier. Sobre a mudança na sua arquitetura afirmou:

*O que me levou a isso foram as posições culturais dos anos 1940 a 1945, a minha entrada para o Partido Comunista, a necessidade de olhar e de compreender a problemática política, de estudar a própria nacionalidade a partir de uma ética fundada em princípios racionais.*¹⁰

Assim, a nova posição ideológica que adotava, seria a chave para a arquitetura moderna racionalista, na medida em que ela havia conquistado no período imediatamente anterior a condição de produção capaz de representar a nação, constituindo-se num elemento de construção de sua identidade. Foi o projeto nacional-popular que o PCB incentivava, que levou Artigas a inibir o desenvolvimento de sua expressão wrightiana, moldando as caracterizações políticas do arquiteto americano e de sua produção.

As suas primeiras obras deste novo posicionamento são de 44. Mais do que refletirem uma transição, a Casa Paroquial do Jaguaré e a Casa Benedito Levi representavam, de fato, o início de um período de

proximidade com a obra corbusiana (racionalista), ajustando-se à vanguarda moderna brasileira. Porém, assim como ele não admitia facilmente um alinhamento à Wright, por vezes dificultou uma visão referenciada de sua obra à de Corbusier.

A Casa Levi representava de forma clara as idéias que Artigas defendia de “*moral construtiva*”. O volume inferior neutro, principalmente, na situação cotidiana da porta e da grande janela - de piso a teto - fechadas, Artigas desenhou-o recuado em relação ao volume superior. Este, “projetado” à frente, aparecia leve, ao ter como elemento “virtual” de sustentação um *pilot* em tom escuro, que se aproveitava do recorte maior no recuo inferior frente à porta e do contraste com o fundo branco, para anunciar a estrutura independente, que a porta - também de piso a teto - e a grande janela já indicavam.

O volume superior era, todo ele, como que vazado. Enquadrava-o uma espessa moldura que salientava a estrutura independente. O grande vão desse pavimento, apresentava-se com um terraço contínuo, interrompido pela seqüência de portas-balcão - novamente de piso a teto - que poderiam ser também contínuas, caso não tivessem que admitir a divisão

interna dos cômodos. A casa resumia-se num diálogo entre luz e sombra. O pano de vidro das janelas superiores alinhava-se com a parede inferior recuada - salvo o recorte mais pro-fundo frente à porta. A luminosidade do volume superior, na verdade, ficava retida na moldura, que ao ser, aparentemente, sustentada por um único *pilot*, resumia a construção ou tudo que uma construção devia prever: volume e apoio, dito de outra forma e estrutura.

Num artigo em Habitat, Lina Bo Bardi apresentando as primeiras residências de Artigas desse período afirmou que: *uma casa construída por Artigas não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem, mas lhe impõe uma lei vital, uma moral que é sempre severa, quasi puritana. Não é “vistosa”, nem se impõe por uma aparência de modernidade, que já hoje se pode definir num estilismo.*¹¹

A severidade que a obra de Artigas guardava, não era de ordem rudimentar, mas sim, da economia de meios e da tensão da forma arquitetônica. Em outros projetos iria aprofundar a relação com a obra corbusiana e a arquitetura moderna carioca, ao mesmo tempo que desenvolvia uma linguagem própria. Na Casa Hans Trostli de 47, Artigas já exploraria duas

características importantes para a sua produção, a tipologia do volume único e a eliminação da fachada, esta última, era parcialmente sugerida pela parede frontal semi-cega do segundo pavimento, isto porque, nenhum cômodo superior possuía aberturas para a rua, a única “abertura” na fachada superior advinha de um pátio, que incorporava um terço da planta do pavimento, ocupando toda uma ala lateral. Fechado ao alto pela cinta de concreto, esta abertura da fachada, que se repetia modularmente pela lateral, era semicerrada pela aplicação de elementos vazados, o pátio configurava-se como um cômodo diferenciado, para ele abriam-se as portas dos quartos, sendo que as janelas recortavam a parede lateral oposta. A concepção do bloco único era conseguida agregando-se a ele a garagem que, a meio piso da rua, era encaixada na parte frontal, o mesmo acontecia com o quarto de criada e um pequeno serviço, que eram incorporados na parte posterior do bloco. Diferentemente do andar superior, a frente do pavimento térreo era tomada pelo pano de vidro da sala e um curto recuo em relação à planta superior expunha os pilotis. Todavia, mesmo isso, somado ao elemento vazado, não arrefeciam a presença do paralelepípedo único, compacto, que era a resultante principal do projeto. Assim, os elementos da

tipologia única, auto-centrada, que subvertia a ordem de valores da planta tradicional, estava sendo gestada em experiências concretas.

Nesta linha, destacamos como significativa a Casa Domschke, de 48, implantada em lote tradicional - o lado maior do retângulo perpendicular ao alinhamento -, sobre seu projeto Artigas afirmou: “*marcou uma nova fase em todo tratamento volumétrico e formal daquilo que podia chamar fachada, que é a fachada, que a fachada desapareceu daí para frente. Desapareceu.*”¹² o que certamente desaparecia seria a necessidade da fachada, que em outras obras permaneceria, mas não mais de forma usual, prenunciando a abolição completa de anos mais tarde.

A Casa Vilanova Artigas - a segunda residência do arquiteto -, de 49, seria a um só tempo, esforço de aproximação com a arquitetura moderna brasileira, que Costa e Niemeyer formatavam, e empenho na tarefa de edificar frente às condições que a indústria da construção possibilitava, bem como a síntese dos custos desta relação. Como em todo cruzamento de idéias, existiam soluções que ficavam a meio caminho de futuras elaborações e outras, que já adiantavam essas formulações. O concreto usado

na estrutura, como em todas as obras do período, inclusive a Casa Levi, era revestido a exemplo das obras de Niemeyer e do conjunto do grupo carioca. O que aparentava um refinamento técnico, era possível porque advinha de um processo artesanal, que encarecia as obras e não representava a expressão da indústria da construção. Ou seja, de alguma maneira a solução veio com um artifício construtivo, que não devia ser original. O problema de uma indústria desaparelhada, além de atrasada, era revelado com maior clareza na obra através dos detalhes e do acabamentos, como o do ponto de luz, que tinha o *plafond* - uma cavidade côncava - esculpido na laje de forro, porque para o arquiteto, a indústria nada tinha a oferecer condizente com o projeto.

A residência compunha-se de um volume de planta retangular, ao qual se agregava em ângulo um outro volume que continha a garagem, a área de serviço e a cobertura de entrada. O eixo deste volume traçava ângulo de 90° com o eixo de entrada da *casinha*, construída no mesmo lote. Entretanto, esse volume em ângulo “morria” no limite da planta retangular. Na medida em que essa planta estava ordenada a partir da lógica interna da continuidade, nenhuma penetração dos espaços, que interrompesse essa

continuidade ocorria. O limite da composição era o da justaposição. Assim, uma pequena ante-sala centrada em relação a planta e apenas insinuada pela parede dos sanitários à esquerda e pela lareira à direita, era o local de acesso a casa propriamente dita. Voltada para a sala de estar, a lareira era o centro das atenções, deslocada da função geratriz dos ambientes, surgia como marco sólido no espaço transparente que a lateral do de estar, o terraço e o estúdio conformavam, antecipando a divisão do volume da casa em duas áreas: a desses ambientes e a outra, mais “protegida”, composta pelos próprios sanitários, pela cozinha e pelos três quartos.

Assim como a *casinha*, esta residência não obedecia a implantação tradicional. O lado maior do volume retangular corria em paralelo à rua e, ainda que a parte posterior do lote não fosse explorada, como posteriormente Artigas o faria, esta implantação alterava a relação convencional de frente e fundo. Todos os ambientes estavam, por assim dizer, no “meio”, apenas os quartos possuíam um resguardo maior. A face envidraçada lateral da sala e o pátio cortado pela escada que dava acesso ao estúdio, possível pela altura da cobertura em “asa de borboleta” na extremidade, estabelecia com a parte mais

resguardada uma tensão, uma competição, onde vedos e vãos disputavam a melhor performance arquitetônica.

A cobertura em “asa de borboleta” era composta de telhado de cimento amianto sobre laje de concreto, como nas outras casas do período, as duas águas invertidas que elas sugerem, mesmo não sendo visível o telhado propriamente dito, seriam sugestivas o suficiente para não permitir uma leitura como as casas de Warchavchik induziam. Numa entrevista, que veremos adiante, Artigas citou, sem precisar data, a influência da *Maison au Chile* de Corbusier na elaboração de sua arquitetura do período. A única referência possível seria a Casa Errazuris, de 1930, projetada por Corbusier e construída sem o seu acompanhamento. Esta casa, tinha a cobertura exatamente em asa de borboleta, sendo que, numa das extremidades possuía um mezanino. Entretanto, o volume era maciço, de pedras, sem as aberturas do terraço e transparências que a estrutura independente do projeto de Artigas permitia. Salvo engano, este projeto que antecipou a fase “matérica” de Corbusier e cuja linguagem também aparecia na *Maison de Vacantes a Les Mathes*, serviu de base para Artigas estabelecer um diálogo entre a arquitetura corbusiana e as suas preocupações.

Repassando o seu percurso do período wrightiano até assumir a linguagem corbusiana, sob o viés fundamental da sua concepção de “*moral construtiva*”, Artigas perguntado se conhecia a obra de Corbusier, apesar de ter optado, inicialmente, pela referência de Wright, afirmou:

É e conhecia muito bem. Mas é interessante que você relacione isto com o desenvolvimento da nossa indústria. E eu volto então a tocar na questão “construção”, (...) e o ensinamento nosso de arquiteto da Politécnica. A verdade é que para fazer executar as teses corbusianas de construção (...) concreto armado, pilotis, toite-jardim para o desenvolvimento tecnológico nosso, isso tinha graus de ridículo. Graus de ridículo!! Porque eu não podia oferecer para os meus jovens clientes e intelectuais daquela época fazer um jardim no seu teto, sem fazê-los morrer de rir e tinham muito de razão. A verdade é como propor a laje, quando a laje custava cinquenta vezes mais caro do que o chão de vigas de peroba. E essa coisa só poderia servir como forma construtiva para meia dúzia de latifundiários (...) o que me irritava enormemente na crítica que eu fazia da arquitetura warchavchikiniana, é que as coberturas das casas modernistas dele tinham um telhado e uma platibanda que

escondia a estrutura, aquele assoalho também, e que dava margem a eles fazerem casas com esse aspecto, mas que não tinham nada que ver com a moral construtiva. Moral construtiva. E a recusa das condições da temática corbusiana, que era fora do nosso avanço tecnológico e construtivamente imoral de realizar a problemática. Essa foi uma lição que eu pude transmitir a arquitetura paulista e ela está mais ou menos em pé até hoje. Essa moral tecnológica capaz de fazer com que a arquitetura responda a capacidade de produção das forças de realização técnica dentro da época em que nós estamos vivendo. Agora, então o que é que eu fiz, não foi evidentemente esconder os meus telhados para fazer cara de moderno, como Warchavchik e companhia fizeram, mas fiz os telhados com as larguras e os beirais. E procurei uma forma que fosse a minha forma original e Moderna de volume, onde era mais fácil buscar no Wright do que no Le Corbusier, as expressões formais mais agradáveis e bonitas e belas de certa maneira. Mais tarde eu me reconciliei com essas coisas do Corbusier, mas você veja a partir das coisas que Corbusier fez posteriormente, como a Maison au Chile e também as obras que o Antonin Raymond - um arquiteto que copiava o Corbusier no Japão. Aí depois com o Oscar, também começamos a

formular hipóteses corbusianas, mas agora a meu modo. O telhado tipo brasilit, o domínio da forma através do conhecimento perfeito das condições tecnológicas que poderiam determiná-la.¹³

Com qual Artigas ficamos? Com o desta declaração, ou com o da anterior, que havia afirmado a evolução política como parâmetro de suas mudanças arquitetônicas. O problema dessa última afirmação, e de outras de Artigas, é que ela já se apresentava como uma versão dos fatos, o que nos obriga a analisá-la criticamente. A Maison au Chile não foi posterior, ela foi projetada em 30, a idéia de uma reconciliação carece de fundamentação, na medida em que, independentemente de conhecer ou não a obra de Corbusier no final dos anos 30 e primeiros anos da década de 40, nunca havia praticado algo semelhante. Além disso, não houve um salto tecnológico plausível que pudesse justificar entre 40/41 e 44/5 - momentos do início das obras respectivamente wrightianas e corbusianas -, do ponto de vista dos custos da construção, a utilização das formas corbusianas em detrimento das wrightianas, e por fim, a cobertura *tipo brasilit*, ainda que pudesse necessitar de um tempo para sua adoção, potencialmente, estava dada no início dos anos 40. Assim, a explicação da *moral*

construtiva, independentemente de sua validade enquanto postura construtiva, não pode obliterar o fato de que a adoção do repertório corbusiano, que era o do grupo carioca, ocorreu em função do seu posicionamento ideológico, traduzido unitariamente na entrada no PCB e na adesão ao projeto nacional-popular. Ou seja, a moral construtiva que absorvia das formas e dos procedimentos de Wright, foi transferida e remontada ideologicamente para a obra de Corbusier.

Nesse período - final dos anos 40, início dos 50 - Artigas realizou outras obras importantes como a Casa Heitor de Almeida, em Santos, o Edifício Louveira, em São Paulo e vários projetos no Paraná. Desta última produção destacamos a Rodoviária de Londrina. A sua longa cobertura que fundia a laje em asa de borboleta com arcos abobadados - elemento de forte presença na *escola carioca* -, era a representação da inserção de Artigas no projeto moderno, da vontade de dotar o país de uma identidade cultural, no caso através da arquitetura. Qualquer localidade, mesmo as de ocupação relativamente recente, deviam conhecer uma nova fundação e uma nova inscrição na nação. A Rodoviária, com suas formas tributárias da corrente moderna hegemônica,

ligando a cidade ao conjunto da nação, simbólica e funcionalmente, devia atuar como um monumento da identidade nacional.¹⁴

A proximidade da sua obra com o grupo carioca e a produção de Corbusier, sem dúvida tornaria cada vez mais estranho os termos dos textos *Le Corbusier e o Imperialismo e Caminhos da Arquitetura Moderna*, no início dos anos 50.¹⁵ Nestes, influenciado pelo realismo socialista, qualificaria a arquitetura moderna como expressão da decadência burguesa e os seus mestres, em particular Corbusier, como agentes burgueses. O certo é que não poderia mais manter esse tipo de produção arquitetônica, mantendo a crítica a Corbusier, independentemente das mediações entre uma e outra produção. Este foi, portanto, o momento de sua produção exígua, em que a evolução de suas posições culturais de militante comunista levaram a um confronto com o modernismo, mas não conheceriam uma corporificação outra nas suas obras.

ARTIGAS E A DEFINIÇÃO DE UM CAMINHO DA ARQUITETURA BRASILEIRA

Na metade da década de 50, o realismo socialista -

e suas variantes - seria desqualificado enquanto um estilo proletário, o que permitiria um arejamento nas idéias arquitetônicas e nas definições culturais.¹⁶ Neste novo quadro, seria com a Casa Baeta, projetada em 56, que Artigas reataria com o seu desenvolvimento anterior e, a partir dela, acrescentaria novas soluções. Nela, o volume único assobradado e com um piso intermediário, agregava outras informações, entre as quais se destacava o concreto, que não mais se limitava à estrutura e ganhava as empenas frontal e posterior. De forma ambígua, sendo cegas, as empenas anunciavam a mudança na organização interna da planta: o abrigo de automóvel além de incorporado ao plano de entrada da construção, compunha uma ante-sala com o acesso à casa propriamente dito, ligando-se diretamente à cozinha, aos outros serviços e à sala - sendo boa parte dela com o pé-direito duplo -, que da entrada, estendia-se até a parte posterior da obra ladeando os serviços e abrindo-se, através de uma grande porta de vidro, para o quintal (jardim) na lateral oposta a dos serviços.¹⁷ A meio piso, subindo a escada, locada junto à entrada e integrada à sala, fazendo parede com o abrigo, portanto, na parte frontal do volume, Artigas projetou o estúdio e no piso superior os quartos. O resultado era uma definitiva compactação do

edifício, que cada vez mais se voltava para o seu próprio corpo, indicando dois conteúdos na reorganização funcional da planta. O primeiro simbólico, a casa era um “mundo” paralelo ao exterior, com complexidade própria, que o volume único configurava e encerrava. O segundo funcional, o volume residencial deveria conter o planejamento das atividades domésticas e os ambientes seriam locados, em relação à rua, conforme a intensidade da relação interior-exterior. Esta funcionalidade, concebida do ponto de vista da economia e dos fluxos domésticos como espelho da economia urbana, pretendia ser material - num sentido diferente de funcionalidade prática e distinta duma ergonomia voltada para o conforto -, representando uma atitude em oposição ao “funcionalismo formal” das edificações modernas. Por outro lado, a simbologia de um “mundo” paralelo, somada à funcionalidade urbana - agregados ao volume único e à organização da planta -, configuravam uma representação final que tendia a anular a dualidade exterior/interior, gerando uma continuidade entre o espaço da rua e o espaço da casa.

Entretanto, a residência trazia novas questões. As empenas de concreto registravam a impressão “digital das tábuas” de suas fôrmas, aplicadas

diferentemente na vertical. A casa erguia-se matérica: sem revestimento de massa; apenas caiado de branco, rugoso e denso, o concreto revelava a desigualdade da produção industrial e as fissuras técnicas com as quais o arquiteto tinha que lidar. Completando o aspecto geral, a cobertura era de telha de barro e o uso da cor aparecia acentuado. A forma assimétrica do pentágono da empena, se por um lado permitia as aberturas das janelas numa lateral, por outro, era a confirmação de uma releitura de casas populares de madeira que as fôrmas desenhavam. A concepção precisa, mais de uma vez, Artigas explicitou, como quando afirmou que as marcas das fôrmas de madeira deveriam repetir, quando retiradas, *a casa em que vivi quando era criança e jovem em minha terra, no Paraná. Em todo o caso, eu quis fazer nesta obra uma casa paranaense. (..), como quem vai buscar no amor juvenil que essa casa me tinha deixado a expressão que eu tinha que botar nesta obra.*¹⁸

Várias questões surgem desta afirmação. A primeira seria confirmarmos se esse discurso estava conceitualmente presente quando da elaboração do projeto ou se foi posterior, refletindo um momento mais recente de revalorização das contribuições

vernaculares na arquitetura. Em depoimento, o arquiteto Júlio Roberto Katinsky relatou que, quando da época do projeto, Artigas havia confeccionado um estudo da casa, em que a fachada era de lambrequins de madeira, qual as casas paranaenses e que, a partir dele, foi elaborado o projeto com o resultado conhecido. Portanto, acreditamos que a afirmação de Artigas, refletia o momento da elaboração.

Do ponto de vista da apropriação do repertório de uma arquitetura “menor”, certamente, não era um pensamento *sui generis* na produção arquitetônica brasileira, sendo anteriormente tratado no texto de Lúcio Costa *Razões da Nova Arquitetura*, de 30,¹⁹ e também na tese *A Tradição na Arquitetura Brasileira*, apresentada por Gustavo Neves da Rocha Filho no *IV congresso Brasileiro de Arquitetos*, de 54,²⁰ no qual Artigas teve significativa participação, inclusive na discussão desta tese. Nos dois escritos, essa arquitetura “menor” aparecia, através das casas dos atuais pioneiros, como o signo contemporâneo da tradição arquitetônica brasileira efetiva: a honestidade construtiva.

De outro lado, um exemplo seminal do trabalho de reinvenção desta honestidade, como característica

nacional, Artigas pôde acompanhar no início das atividades do SPHÁN em São Paulo, quando da recuperação da torre sineira da Igreja de Nossa Senhora do Rosário no Embú, entre 39 e 41, dirigida pelo seu colega Luis Saia. A atitude emblemática da ação patrimonialista, foi o da substituição da torre que havia sido construída na reforma que a Igreja sofrera no início dos anos 20, por uma outra, cuja forma havia sido extraída de registros fotográficos anteriores e que, por associação à outras igrejas, deduziu-se que fosse mais próxima da original. Independente da correção do restauro, em relação à fidelidade da construção original, o que interessa é que a composição formal conseguida, dotava o conjunto arquitetônico de uma leitura que podia “nativizar” as propostas da arquitetura moderna. A permanência da concepção que nutriu esse trabalho em Artigas podem ser verificados no relato de Antonio L. D. de Andrade:

Convidado para proferir palestra durante o primeiro Arqumemória, Artigas iniciou sua exposição aludindo às suas impressões causadas pelo forte impacto provocado pelas belas fotografias de Hermann Graeser, retratando os monumentos paulistas, expostas durante o evento. Impressões ilustradas pelas imagens do Embú, cujas superfícies brancas, límpidas

*e despojadas, compondo volumes vigorosos, expostos simplesmente à luz do sol, pareceram-lhe a mais veemente afirmação dos cânones da Arquitetura Moderna, pressupondo que seus restauradores desenvolveram sobretudo um projeto da melhor qualidade, um manifesto dos princípios que lhes eram verdadeiros.*²¹

Entretanto, o problema para Artigas seria como apropriar-se dos princípios, da honestidade construtiva, sem cair numa tipologia imitativa de formas pretéritas. Enquanto questão viva da discussão arquitetônica do período, várias elaborações entrelaçavam-se, não sendo estranho que as respostas fossem encontradas nas suas ligações. Num artigo, não assinado, publicado em *Habitat*, também, inserido no debate sobre o formalismo moderno, expunha-se a engenhosidade presente nas construções do passado colonial, lamentando o seu “esquecimento” e após relatar a vertiginosa produção de construções no Brasil, afirmava:

E não é sómente nas duas grandes metrópoles (que se constrói), mas também nos centros afastados, nas margens periféricas, no limiar das florestas, nas extensões arenosas. Esse campo, portanto, poderia

*ser interpretado como fonte de cultura intensiva para a arquitetura de nosso tempo. Todas circunstâncias económicas e ambientais parecem, em muitos sentidos, favorecer a transformação de tantas experiências solitárias e exemplares, feitas aqui ou alhures, numa experiência comum, ou, antes nacional. Construir a arquitetura Moderna, a fisionomia do mundo de hoje.*²²

O Paraná nos anos 50 era uma área de expansão da economia agrícola e certamente o Paraná da infância de Artigas, cujos exemplos arquitetônicos ainda permaneciam vivos, era uma “província” periférica. Incorporar a *margem*, através das suas construções em uso, *como fonte de cultura intensiva*, ao centro, *à metrópole*, como local por excelência do desenvolvimento e assim criar a arquitetura nacional como a representação da *fisionomia* dupla do país, essa foi a operação efetuada por Artigas. Por outro lado, incorporar a arquitetura da *margem*, significava admitir que as suas soluções carregavam qualidades, a exemplo das que Pagano interpretava na “*arquitetura rural italiana como precursora da funcionalidade na honestidade de suas resoluções construtivas*”.²³

A Casa Baeta, não é fruto de um gesto. Sua comple-

xidade é maior, pois além das questões já levantadas, outras comparecem, configurando um feixe conceitual em que o Corbusier do concreto bruto da *Unité d'Habitation de Marseille* também surge, como interpretado no trabalho e pesquisa dos Smithson, conforme o registro de Reiner Banham, para quem a obra de Corbusier construiu um olhar que permitiu reconhecer a arquitetura popular *anónima de sencillas y ásperas formas geométricas de lisos muros y pequehas ventanas, sin el menor artificio e inmemorialmente situadas en sus característicos paisajes.*²⁴

Com essas aproximações não queremos subestimar o debate arquitetônico brasileiro -suas questões específicas -, nem negar uma originalidade à obra de Artigas, ou reduzir suas influências a discussão de outros contextos, mas sim, inferir que Artigas mais do que demonstrar um conhecimento crítico do debate internacional - em particular do britânico, a partir de *Architctural Review* e do italiano, através de Casabella, buscava inserir-se propositivamente na discussão arquitetônica do período. Com esse movimento, pôde reassumir o modernismo, não apenas porque o realismo socialista havia sucumbido, mas também, porque o modernismo “advindo” de manifestações populares não era formalista e abstrato.

A sua componente autodidata, devemos entendê-la como a de um intelectual que pesquisa e elabora num enorme esforço de síntese - entre as várias vertentes da discussão nacional e internacional - e não daquele que cria a partir do nada, de uma sua autêntica e pura genialidade nacional, conforme o conceito de *nacionalismo por subtração*, apresentado por Schwartz.

Entretanto, se pelo lado do repertório a formulação não era *sui generis*, o caminho até ele sim. O recurso à memória individual como fonte de conceitos e tipologias arquitetônicas, mesclados a um repertório coletivo, no caso, o da coletividade nacional, hoje, após as elaborações de Aldo Rossi são reconhecidas, porém, à época, não.²⁵ Apesar de todas as críticas ao movimento moderno, ou ficava-se preso as suas formulações de uma arquitetura condizente com a época, ou buscava-se saídas no passado popular ou não. A produção arquitetônica como um produto autobiográfico, ou testemunhal, em que o elemento histórico compareceria pela lembrança, era irrisória ou desconhecida.

Atualmente o recurso à memória como base para recuperação do sujeito fragmentado pelo avanço da

cultura contemporânea, desenvolve-se particularmente na literatura e no cinema. Discutindo a questão da obra testemunhal e da autobiografia, Fredric Jameson, observou a historicidade desta última a partir do desenvolvimento do romance desde Rousseau e afirmou, quanto a atual inserção cultural dessas duas formas distintas e relacionáveis, que *“a zona crucial aqui será a da infância (...). Primeiramente, como espaço de formação da personalidade ou ego, da emergência do ‘sujeito’ (..) e, em segundo lugar, como a ocasião para o desenrolar do tema e da experiência da memória como um nexos privilegiado com o próprio tempo.”*²⁶

Ou seja, historicamente localizada na produção cultural, a infância como articulação do sujeito e sua época, não é natural, sendo uma construção relativamente recente. O que nos interessa é que segundo Jameson, o recurso testemunhal, utilizado para formação do sujeito na cultura burguesa, através de sua subjetividade, ganhou nos países do chamado terceiro-mundo uma conotação coletiva, que no caso ele vinculou ao romance de formação a *“associação de um indivíduo com uma pluralidade de outros”*,²⁷ ou seja, a formação de um corpo social (as vezes tratado como coletividade). Apesar de Jameson estar

discutindo a produção literária, o indivíduo relatado era o intelectual e seu compromisso para com a sociedade. Assim, entendemos como válido transpor esta análise para o significado e o valor que adquiria as intenções de Artigas. Quando ele colocava-se como protagonista de sua obra, a sua construção “auto-centrada”, era uma forma de criar uma narrativa coletiva que história “real”, vivida, subjetivamente experimentada e que evoluindo pudesse relacionar-se com a sua época. Além disso, as experiências da infância e do presente seriam plurais, equivalentes as da maioria da nação, que migrava do campo, ou da pequena cidade para a grande cidade. A sua formalização enquanto “arquitetura de formação” coletiva seria a Casa Baeta. Nela, passado e presente surgiam entrelaçados.

Com múltiplas informações, esse trabalho, ainda que conquistasse uma resolução arquitetônica nova, não seria a definitiva, pois sua produção conheceria novos passos a completar e lapidar esse caminho. É isso que faria com que na famosa Casa dos Triângulos, Artigas, sem ter invertido a disposição tradicional dos cômodos, localizando a cozinha e os serviços nos fundos e o estar na frente, explorou o acesso à casa pela sua lateral, localizando a entrada na

metade do volume. Desta forma, criou um *hall* no interior do volume, que monumentalizava a funcionalidade, ao distribuir a circulação para os serviços nos fundos, para o estar voltando à parte anterior da casa, para o jantar, à frente e a meio lance de escada a baixo, que possibilitava a implantação de um estúdio num segundo meio lance acima do jantar, que continuando (a escada) atingia os quartos. Neste jogo de níveis, o *hall* tinha seu destaque reforçado porque, formado pelos distintos planos, acabava conhecendo um pé-direito duplo. A casa mantinha a recuperação do bloco único, ainda que, de forma particular pois, vista de fora, ela desenvolvia-se, com exceção da garagem, um piso acima do nível da rua, avançando o segundo pavimento em balanço para além do pano de vidro da sala no piso inferior. Muitos pontos de fases anteriores passavam a ser re-trabalhados, lembremos da Casa Trostli, porém, os recortes do volume, a rampa de acesso do jardim ao lado da garagem e a composição a partir do hall mostravam que, a exemplo da wrightiana Casa Paranhos, Artigas não construía apenas a casa mas também o lote com a casa, como partes indissociáveis de uma construção, ou de uma unidade maior, que era a cidade. Nesta relação casa-cidade, imediatamente traduzida em casa-rua, Artigas introduziria um

elemento fundamental para a conformação da escola paulista, a viga lindeira a calçada, o muro virtual, que fechava e conferia unidade ao conjunto do lote e do bloco como coisa construída, artificial por excelência. Sobre este elemento Agnaldo Farias lendo as casas de Ruy Ohtake - em muitos sentidos próximas as de Artigas - afirmou que esse trabalho com a viga atualizava *“a noção de pórtico”*, elemento imemorial da arquitetura, *tema clássico e recorrente destinado a demarcar com maior ou menor acento ritualístico a fronteira, o ponto onde reciprocamente tem-se aceso ao mundo natural ou ao fabricado pelo homem.*²⁸ Acrescentaríamos, que para Artigas, como marco de dois momentos da construção humana, a viga-pórtico surgia nessa Casa como o elemento recíproco da casa na rua e desta na casa, ou seja, o elemento que anunciava para a rua a casa e o que possibilitava que a casa fosse uma outra rua, um grande vão, conseguido através da repetição da viga, como elemento estrutural.²⁹ Uma casa não totalmente aberta, porque, ainda que fluido, na Casa Mendonça, um perfil de blocos - os ambientes internos -, qual uma cidade interiorizada, compunha o seu espaço como o perfil desigual da acidentada São Paulo.

Para o debate daquele momento com os concretistas,

esta casa foi particularmente importante na própria definição de Artigas, em relação aos vínculos de sua arquitetura com a indústria e em particular com a standardização e a produção em série. A composição geométrica de triângulos na fachada, advinha de uma flexibilização de sua visão de arte e pela aplicação do que ele entendia como frente única com os arquitetos e com os profissionais ligados ao desenho industrial e disciplinas irmanadas à arquitetura. Isto aplicava-se, diretamente, ao conturbado relacionamento que teve com Waldemar Cordeiro, em relação ao qual deveria sentir obrigação de discutir, porque Cordeiro pregava um uso da técnica como mecanismo de transformação social. Posição que sem dúvida guardava vínculos com o construtivismo. Sobre esta questão Artigas afirmava:

*Algumas casas que fiz marcam a convivência com esse grupo concretista, particularmente uma que tem triângulos na fachada e um significado de momento bem marcado.*³⁰

O significado principal remetia-se a própria noção de seriação que o painel-mural frontal de Mário Gruber, que se estendia pelas laterais e empena posterior anunciava e pregava. Para sua confecção o

concreto rugoso da Casa Baeta foi substituído pelo tratamento liso, base para o painel em azul escuro e branco, em que, a precisão e a pureza formal, apenas, era perturbada por poucos elementos de concreto bruto, em especial, dos pilares também triangulares. Com as Casas Baeta e Mendonça, em que pese as suas semelhanças, delineava-se nas diferenças que explicitavam a produção arquitetônica no interior da produção material, duas matrizes da representação da nação. Os comentários de Artigas sobre Cordeiro e a continuidade de sua obra não deixariam dúvidas, do ponto de vista do projeto como representação e como momento da sociedade, a Casa Mendonça foi o limite - *vértice e ruptura* - da aproximação de Artigas com os concretos. Do enclave conceitual, em que implantara a Casa Baeta, sairia o caminho que percorreria adiante com sua obra.

Na segunda Casa T. Bittencourt, de 59, a arquitetura de Artigas definia-se. A Casa apresentava a grande laje que pelo porte, didaticamente, demonstrava que o encerramento de todo o volume era definitivo. Idéia acentuada, pela unidade que a construção alcançava a operação sintética que levava a cobertura, na sua lateral, a dobrar-se, tornando-se parede e que, em recortes triangulares, descia ao nível do solo e

capturava as fundações. O concreto aparente, que na Casa Baeta ficara limitado ao “frontão”, nesta obra conformava o volume. A honestidade, os princípios de simplicidade e concisão construtivas ganhavam uma expressão definitiva e a verdade dos materiais absorvida ao máximo pelo concreto surgia tátil, à altura das mãos e dos olhos.

Em Artigas a concisão e a economia de materiais, nunca era pobreza de expressão. Um simples muro, outro elemento primordial da arquitetura, quando comparava, era justamente para recuperar sua característica ancestral. O muro alto e de pedra, a contrastar com o concreto, delineava o começo da construção, com ele iniciava-se a arquitetura de Artigas, lote-casa como construção. A dupla e ambígua função de limite entre o exterior-interior, era subvertida pela grande abertura que interrompia o muro, que o forçava a dobrar e a conformar - originalmente sem portões - uma larga passagem, para pessoas e carros até o abrigo-entrada, já sob a grande laje. O muro que deveria romper e obstruir, mas que na verdade construía, também, conduzia a cidade para dentro da casa, esta, com os serviços novamente dispostos à frente, privilegiava os espaços de convívios na sua parte posterior e no centro possuía

um jardim aberto pelo qual os dois andares ligados por rampas, fluíam visualmente. Com sua organização e com sua praça, a casa era uma pequena cidade funcional, mas sobretudo ideal. Os elementos da arquitetura, de sua tradição, como o muro, o binômio parede-cobertura, ganhavam vida ali onde eles podiam ser modernamente reinterpretados: nem abolidos, nem copiados.

Conclusão

A obra de Artigas conheceria desenvolvimentos futuros, entretanto, mesmo privilegiando os projetos residenciais, podemos afirmar que a presença da cidade na sua arquitetura a construção da cidade através da arquitetura, abarcando experiências de regiões distantes, pela chave da memória individual, como possibilidade de resgate da coletividade - nacional -, configuraram uma obra concisa mas rica pelos conceitos que mobiliza. Sua síntese formal espelho da realidade sócio-econômica, marcada pela articulação do arcaico com o moderno, moldou, para além do período analisado, uma corrente da arquitetura moderna a denominada *escola paulista*.

NOTAS

- 1 Veja-se entrevista com J.B. Vilanova Artigas, Arqtº José Luis Teles, s/p. Arquivos Fundação Vilanova Artigas, AFVA.
- 2 Veja-se entrevista Dr. João Batista Vilanova Artigas, sem referência do entrevistador, p. 23, AFVA.
- 3 Os outros 2 concursos foram: Reformulação da Pça. da República e Parque no Brás.
- 4 Nos AFVA encontramos os estudos ecléticos de estudante, em particular o realizado no 5º ano da Poli, em 37, como também, estudo no mesmo ano de Hospital, cuja influência do arquiteto Piacentini era nítida (veja-se reprodução dos 2 estudos in Projeto nº 109, abr. 88). Além disso, recém formado, Artigas fez projetos em que a variação estilística incorporava elementos coloniais, como pequenas varandas com arcos, detalhes de concreto, plantas tradicionais ao lado de preocupações com o mobiliário de cozinha e pequenos detalhes “modernos”. Num projeto de 2 residências vizinhas, não geminadas, de propriedade do sócio, realizado em out. de 40, apesar da edícula permanecer nos fundos, a garagem aparecia à frente da casa num bloco distinto antecipando solução futura. Destacamos também a reforma completa da Casa Fachada (perfumaria) na Pça. do Patriarca, de inspiração art-déco, em 41, ao mesmo tempo que iniciava as experiências wrightianas. Ou seja, Artigas e, certamente outros arquitetos, com o mínimo de informação obtida na escola, somado aos fluxos que a vida da metrópole possibilitava encontrava-se sensibilizado às novas soluções e idéias arquitetônicas e de forma prática tateava caminhos. Veja-se cópia do projeto da Casa M. de Carvalho na FVA.
- 5 Nessa linha, também destacamos a Casa L. G. L. Monteiro, de 41.
- 6 Ver Caminhos da Arquitetura Moderna, in Fundamentos, jan 52, nº 24, pp. 20-4.

7 Wright, F. L., *Arquitetura Moderna*, cit. in Kaufmann, E. & Raeburn, B. (sel.), *Frank Lloyd Wright - Sus Ideas y sus realizaciones*, p. 45.

8 Idem, *ibidem*, p.304.

9 Artigas, J. B. V., *Arquitetura, política e paixão*, a obra de um humanista, entrevista à *Arquitetura e Urbanismo* nº 1, p.26.

10 Entrevista Dr. João Batista Vilanova Artigas, p.1, AFVA.

11 Bo Bardi, Lina, *Casas de Vilanova Artigas*, *Habitat* nº 1. out./dez. 1950, p.2.

12 Artigas, J. B. V., declaração, Módulo edição especial Vilanova Artigas, p.71.

13 Artigas, J. B. V., AFVA, entrevista realizada em 10/08/82, pp.23-4.

14 Em 52, projetou o estádio do São Paulo Futebol Clube. Nele pôde exercer toda sua intimidade construtiva com o concreto utilizado de forma aparente. Entretanto, pela excepcionalidade da obra e pelo longo tempo de sua construção preferimos não alocá-la como prenunciadora da fase posterior marcada pelo uso do concreto.

15 Respectivamente publicados nos números 18, maio de 51, e 24, jan. de 52, da revista *Fundamentos*.

16 Para esta questão veja-se Banham, R., *El Brutalismo en Arquitectura*, p.11.

17 Essa organização de forma genérica se efetivaria na seqüência dos projetos residenciais: serviços na frente, estar -convívio - nos “fundos”, que passariam a ser tratados como áreas privilegiadas.

18 Idem, Resposta a Quinta Argüição, *A Função Social do Arquiteto*, p.77.

19 Razões da Nova Arquitetura, in Costa, L., *Sobre Arquitetura* pp.17-41.

20 A Tradição na Arquitetura Brasileira, Rocha Fº, G. N. da, in *Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*, pp177- 9.

21 Andrade, Antonio L. D. de, O Nariz Torcido de Lucio Costa, in *Sinopses*, nº 18, p.6. No artigo, a partir de uma terceira forma da torre conseguida através de um outro registro fotográfico, Dias sugere uma quarta hipótese, a de que originalmente a Igreja não tivesse torre.

22 Construir com Simplicidade, *Habitat*, nº 9, 1952, p.15. Apesar de não assinado, provavelmente o artigo era de autoria de Lina Bo Bardi.

23 Silva, Fernanda Fernandes da, *Relatório de Pesquisa*, s/p.

24 Banham, R., *op. cit.*, p.47.

25 Para as formulações de Aldo Rossi relativas a memória, ver os seus livros: *A Arquitetura da Cidade* e *Autobiografia Científica*. Arantes, Otília F., resumiu nestes termos a base da arquitetura de Rossi: “um diálogo permanente entre a memória coletiva e a individual, a tipologia atemporal e a morfologia local, as formas puras e as soluções arquitetônicas concretas.”. *Arquitetura Simulada*, in *O Olhar*, p.262.

26 Jameson, Fredric, *Sobre a Substituição de Importações Literárias e Culturais no Terceiro Mundo: O Caso da Obra Testemunhal*, in Jameson, F., *Espaço e Imagem*, p. 103.

27 Idem, *ibidem*, p.108.

28 Farias, A., *La Arquitectura de Ruy Ohtake*, p.25.

29 Questão também observada por Farias, A., *idem*, p.25.

30 Artigas, J. B. V., *A Função Social do Arquiteto*, p.49.

FERNANDO DINIZ MOREIRA

(PROF. DO DAU/UFPE E MESTRE PELO MDU-LIFPE)

GUILIAN NASLAVSKY

(PROF. DA FAUPE E MESTRANDA NA FAUUSP)



TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO DESENHO DA CIDADE ESTADONOVISTA BRASILEIRA: A AVENIDA GUARARAPES NO RECIFE

RESUMO

Este trabalho procura analisar a produção de um conjunto urbanístico-arquitetônico moderno durante o Estado Novo, a abertura da Av. 10 de Novembro, atual Guararapes. Esta intervenção, feita de uma ampla discussão sobre o urbanismo moderno no Recife, configurou uma nova imagem de cidade e de estética urbana e foi influenciada pelas idéias de modernização e embelezamento vigentes na época, podendo ser associada ao ideário de Alfred Agache, em seu Plano do Rio de Janeiro e sua ênfase na conformação de conjuntos monumentais nas áreas centrais. Após uma breve apresentação da obra de Agache, procuramos refazer a trajetória de influências e transferências dos ideários urbanísticos, analisando a discussão do urbanismo moderno no Recife dos anos 20, o plano de Nestor de Figueiredo, o processo de abertura da referida Avenida, o regulamento imposto e o conjunto arquitetônico e urbanístico gerado.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado das preocupações provenientes de duas pesquisas distintas na cidade do Recife. A primeira procura resgatar as formulações teóricas, artigos, projetos e planos do urbanismo moderno enquanto que a segunda aborda a formação da arquitetura moderna. O texto objetiva contribuir para o debate sobre a construção da cidade moderna através da análise de uma intervenção urbanística e a produção de um grande conjunto arquitetônico moderno durante o Estado Novo.

O Recife passou a sediar na década de 30 e 40 um amplo debate do urbanismo moderno no qual vários urbanistas locais ou convidados passam pela cidade confeccionando planos, proferindo palestras e elaborando pareceres. Este debate modernizador resultou na abertura de uma grande avenida, a Av. 10 de Novembro, atual Av. Guararapes, entre 1937 e 1943. Esta intervenção pretendeu configurar uma nova imagem de cidade e de estética urbana e foi influenciada pelas idéias de modernização e embelezamento vigentes na época. Procuramos estabelecer neste texto uma associação entre a intervenção

com o ideário de Alfred Agache sobretudo do seu Plano de Remodelação da Cidade do Rio de Janeiro, com sua ênfase na conformação de conjuntos monumentais nas áreas centrais.

A partir do estudo deste episódio poderíamos extrair diversos pontos importantes para a discussão no debate atual a estruturação disciplinar do urbanismo, a criação das demandas por urbanismo e sua recepção na sociedade, as relações entre os urbanistas e a política do Estado Novo, a estruturas e problemas das cidades no final dos anos 20, os mecanismos adotados para a abertura da Avenida, as relações entre o início da verticalização e a arquitetura moderna. No entanto, vamos retermo-nos apenas nos aspectos formais, urbanístico e arquitetônico, da imagem de cidade moderna proposta por estes planos.

O trabalho encontra-se estruturado da seguinte forma: Primeiro, para recuperar esta trajetória de influências faremos uma rápida apresentação da importância de Agache e do urbanismo francês neste período de institucionalização do urbanismo. A seguir passaremos a analisar suas propostas para o Rio de Janeiro. Em terceiro, algumas considerações sobre o Recife no final dos anos 20. Logo após uma apresentação

do plano de Nestor de Figueiredo para Recife. Em uma próxima etapa apresentaremos o processo de abertura da referida Avenida. Por fim, procuraremos explorar o regulamento que deu origem àquelas formas e o conjunto arquitetônico e urbanístico gerado.

AGACHE E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO URBANISMO

A partir do início do século XX, observou-se a formação de um novo campo profissional autônomo, o Urbanismo. Esta nova disciplina procurou formular um discurso específico sobre a cidade, seu objeto de atuação. A França sediou um amplo movimento de formação do urbanismo moderno, estruturado em torno da Société Française des Urbanistes (1913). A SFU constituiu-se como um local de articulação entre profissionais, e tinha como objetivo “agrupar as iniciativas e as competências consagradas ao estudo específico do Urbanismo, ciência que trata do planejamento, das reformas, das sistematizações, dos embelezamentos e das expansões das cidades”.¹ Neste sentido, a SFU procurava legitimar e divulgar o Urbanismo.

A SFU congregou os maiores urbanistas franceses Fusténe Henard, J C Forestier, Jacques Greber, Henri Prost e Leon Jauselly. Uma figura essencial deste movimento de institucionalização do urbanismo foi Alfred Agache. Diplomado Ecole des Beaux-Arts de Paris em 1905. Agache foi um dos fundadores da SFU, teve ampla atividade de planejador neste período e, enquanto grande divulgador, foi o interlocutor deste movimento no Brasil².

Segundo Agache, esta nova ciência teria o papel de coordenar e operacionalizar os saberes de um conjunto de disciplinas. Seria, portanto, uma síntese dentre as ciências, uma ciência de aplicação que integraria através de um rigoroso método de análise diversos conhecimentos e saberes sobre a cidade. dos arquitetos, dos engenheiros, higienistas, sociólogos, historiadores etc... Desta forma, este novo profissional do urbano seria único capaz de fazer a síntese o desenho da forma da cidade. Nada mais apropriado para explicar esta concepção do que a própria definição de Agache para o urbanismo, exposta nas suas conferências no Rio de Janeiro:

Urbanismo é uma ciência e uma arte, e sobretudo uma philosophia social. Entende-se por Urbanismo o

*conjunto de regras aplicadas ao melhoramento da edificação, do arruamento, da circulação e do descongestionamento das artérias públicas. É a remodelação, extensão e o embelezamento de uma cidade levados à efeito mediante um estudo metódico da geographia humana e da topographia urbana sem descurar as soluções financeiras.*³

Portanto, a França atravessa um período de intensa discussão urbanística, no qual constatamos a formação conjunto de propostas que podemos rotular de um urbanismo “formal” francês, ou urbanismo moderno formal⁵. Este urbanismo caracterizava-se pela concepção da cidade como um todo, pela multidisciplinariedade, pela necessidade de observação e compreensão antes de se intervir e pela preocupação com as soluções de sistema viário. Mas era marcado sobretudo pela arte da composição de Beaux-Arts, com a utilização de traçados clássicos (quadrículas, praças e perspectivas) expressos através de impressionantes desenhos que transmitiam a forma final da cidade.

Como elemento de exportação da cultura francesa, observou-se a influência deste urbanismo por várias partes do mundo, ganhando prêmios internacionais

e recebendo encomendas de planos Jausseley empreende a expansão de Barcelona pós-Cerdá, Prost faz várias cidades no Marrocos, Forestier vem para a América Latina trabalhando em Buenos Aires e Havana, Greber passou pelos Estados Unidos e pelo Canadá Agache também fazia parte deste processo elaborando planos em Portugal e no Brasil.

FORMA E COMPOSIÇÃO: O PLANO AGACHE PARA O RIO DE JANEIRO

O Brasil não estaria fora deste movimento. Já na década de 20, iniciou-se um longo processo de discussão sobre as cidades brasileiras e sua transformação em metrópole moderna, institucionalizando no país a prática do urbanismo moderno.

O plano de Agache para o Rio de Janeiro, elaborado entre 1928 e 1930, demarcou um capítulo essencial neste processo. Este plano talvez seja um dos melhores representantes do urbanismo praticado pela SFU em seu esforço de internacionalização e também pode ser considerado, ao nosso ver, um dos maiores exemplos de urbanismo moderno do século XX e uma obra de referência para o Urbanismo no Brasil.

O plano final, apresentado em 1930, é composto basicamente por três partes. Na primeira empreende um exaustivo e amplo estudo da situação da cidade abordando desde seus aspectos históricos e evolutivos, sua feição topográfica, sua estruturação urbana, seus aspectos econômicos e demográficos. Na segunda parte, “Rio de Janeiro Maior”, aborda o plano em si, que veremos mais adiante. Por fim, a terceira parte “Os grandes problemas sanitários”, aborda a questão do abastecimento d’água, do esgotamento sanitário e soluções contra as inundações. Além destas três partes, deve-se ressaltar a introdução do plano que transcreve as conferências que ministrou em 1927 e que refletem bem aquele esforço propagandístico da SFU⁶.

Ao estudar a cidade, Agache enfatizou suas duas funções essenciais: função político-administrativa, enquanto capital do país e sua função econômica, enquanto centro portuário, comercial e industrial. Após constatar a incapacidade da estrutura da cidade em satisfazer estas condições. Agache partiu para a organizar a ossatura de seu plano diretor⁷.

Os dois principais objetivos expressos do plano estavam relacionados a circulação e ao zoneamento.

Agache percebeu a necessidade da penetração das estradas regionais, ou seja as estradas que articulam a cidade a região e ao resto do país, no interior da cidade. Procurou, então, resolver a circulação através de vias expressas, rótulas e cruzamentos, fluidificando a cidade ao automóvel. Traçou assim um sistema radial-perimetral de vias de modo a por diferentes partes da cidade em relação rápida e fácil (figura 1)⁸. Neste esquema deve-se destacar uma grande avenida, a futura Presidente Vargas, que, saindo de uma grande rótula da Estação Central, fazia a ligação com a Av Rio Branco e daí com a zona sul da cidade.

O zoneamento foi o outro ponto básico do projeto. Segundo Agache a vida urbana gravitava em torno de alguns elementos funcionais que são os organismos primordiais da cidade Assim, era preciso analisar o funcionamento destes elementos, assegurar-lhes a existência e alocá-los da melhor forma na cidade. Assim Agache fixou as densidades, regulamentos de construção, tipos e morfologia de habitação para cada bairro, contribuindo para a definição da forma dos bairros e parcelas urbanas, sua estruturação e hierarquização dos elementos formais e funcionais da cidade. Esta conjugação entre morfologia urbana

e tipologia habitacional irá definir a forma do bairro, das ruas, enfim, a fisionomia do bairro:

A prática dos estudos urbanísticos fez compreender que as cidades se dividem em diferentes bairros. tendo todos eles determinado papel a preencher centro dos negócios, bairro do grande e pequeno comércio, bairros industriais, bairro residencial.

Assim, a legislação do *zoning* deveria diferenciar estes bairros: *...ela tem por fim evitar que os bairros, que satisfazem a determinadas necessidades, sejam invadidos por construções que mudariam completamente seu caráter*⁹.

Apesar de Agache propor a subdivisão da cidade em cinco zonas principais (zona central comercial, industrial, residencial, suburbana, espaços livres e reservas), percebemos que a sua noção de *zoning* é muito mais completa e flexível que a nossa concepção atual. A noção de Agache pressupõe uma preocupação maior com a forma da cidade, ou seja, as funções e elementos da cidades deveriam estar intimamente associados à estética urbana. Desta forma, para Agache urbanismo é também a arte de composição que deve conduzir à que os bairros tenham

sua fisionomia própria e que sejam diferentes um dos outros, mas combinando-se em uma harmonia geral que produza uma imagem coerente da cidade. Assim teria a cidade um conteúdo morfológico definido por uma disposição diferenciada de malhas contínuas, alternância de cheios e vazios, quadras em blocos, edifícios, arruamentos e praças (figura 2).

Em relação aos bairros residenciais. Agache optou pelo crescimento em forma tentacular espalhando-se pelo território e deixando espaços livres no interior da mancha urbana. Os bairros diferenciaram-se tipologicamente de acordo com a categoria da população, renda, topografia dos lugares. Da mesma forma, definiu a forma a alocou o bairro industrial, o setor de embaixadas e o de ministérios¹⁰.

Na concepção deste bairros, Agache conferiu uma grande preocupação com a uniformidade do conjunto, chegando a afirmar que os regulamentos municipais deveriam esforçar-se para dar esta unidade à uma área que não receba edifícios em conjuntos previamente estudados¹¹.

Um dos pontos mais significativos do Plano Agache foi a ênfase nos elementos de forte conotação

simbólica e estética, como a entrada do Brasil unia vasta praça compondo uma entrada monumental e servindo de cenário para desfiles e comemorações cívicas. Nos edifícios compostos para a praça há uma nítida associação com a composição clássica (figura 3). Podemos também notar esta mesma preocupação com o tratamento paisagístico para a admirável esplanada dos Jardins do Calabouço¹².

Devemos deter nossa atenção no centro de negócios. As torres de escritórios e comércio, detentores do poder econômico receberiam um lugar de destaque na disposição urbana. No centro bancário, o autor procurou resolver os problemas gerados pelas novas atividades da era moderna em unia malha urbana do século XIX (engarrafamentos e falta de estacionamento). Agache reconheceu a insensatez dos alargamentos e propôs que as ruas fossem reservadas para pedestres e que quadras inteiras fossem reocupadas por uni conjunto edificado com estacionamento no subsolo Agache criou novos regulamentos para os novos edifícios e recompondo as quadras (figuras 4 e 5).

No Bairro do Castello, propôs uma praça em forma de trapézio, da qual irradiavam avenidas que

garantiriam fácil circulação (figuras 6 e 7). Enfatizamos aqui suas ideias em termo de volume e da composição:

*Em vez de deixar que estes elementos característicos de nossa vida moderna espalhem-se aos quatro ventos e percam toda a expressão simbólica pela sua dispersão não se poderia optar pela reunião em um conjunto orgânico de edifícios e espaços livres e chegar à criação de grandes centros monumentais, compostos, para exprimir os ideais econômicos e sociais da comunidade de nossa época?*¹³

Para Agache, preocupado com a forma da cidade, a solução para o “problema artístico” da cidade moderna residiria na construção de bons conjuntos arquitetônicos (figura 8). Agache valoriza o reagrupamento dos edifícios procurando um cenário, típico de uma visão de continuidade morfológica com a cidade do século XIX:

Os edifícios se forem bem estudados permitindo integrarem no quadro geral do conjunto, contribuirão para a formação do decoro geral seu porte, sua aparência, seu bloco, os fundos de perspectiva que ocuparão, serão outros tantos elementos contribuindo

para o embelezamento urbano. Portanto, é indispensável que o urbanista ocupe-se não apenas da disposição dos edifícios em plano, mas imagine igualmente o seu volume¹⁴.

Agache utilizou sabiamente a composição clássica na definição dos espaços. Para o traçado do quarteirões e edifícios valeu-se do vocabulário do urbanismo barroco-haussmaniano (avenidas, boulevards, quarteirões em blocos, valorização de perspectivas e edifícios, etc.), conferindo monumentalidade e majestuosidade aos edifícios. Neste sentido o desenho urbano e arquitetura e configuram um processo único, sob o comando do primeiro, propondo uma imagem coerente de cidade, bem ao gosto da urbanística formal.

EM BUSCA DO MODERNO: O RECIFE NO FINAL DOS ANOS 20

No final dos anos 20, a Cidade do Recife estava com seu núcleo central (Santo Antônio, São José, Boa Vista e do Recife) densificado e ampliado em direção aos seus limites. A cidade crescia agora através de suas vias-tentáculos que marcaram tão bem sua

estrutura, juntando-se organicamente com seus subúrbios. Estes subúrbios ampliaram-se e iniciaram, ainda que lentamente, um processo de interligação. Havia ainda uma ocupação desenfreada nas áreas alagadas por habitações pobres. Deve-se ressaltar a ampliação do moderno sistema de bondes elétricos e a pavimentação e retificação de diversas vias que passaram a interligar todas as partes da cidade, estruturando e fluidificando todo o território o que contribuiu decisivamente para o desenvolvimento dos subúrbios.

O Bairro do Recife, à esta altura já reformado, estava sendo reocupado e reafirmou sua identidade como a entrada da cidade, o bairro da produção, dos negócios, do porto, enquanto que o Bairro de Santo Antônio passou a ser o lugar de “estar”, o lugar nobre da cidade, uma área plena de edifícios e marcos simbólicos e representativos das elites: monumentos, igrejas, edifícios públicos. Este bairro, também verticalizado, era o centro administrativo e cultural, além de deter uma considerável parcela residencial e um intenso comércio a varejo. A partir do final dos anos 20, o Bairro de Santo Antônio, tornou-se o foco das atenções, passando também a ser considerado como um problema, devido aos constantes

engarrafamentos. Apesar do Bairro possuir um desenho urbano mais ordenado, herança do desenho regular holandês, emergiu neste período a consciência da necessidade de uma reordenação da área, sobretudo em relação ao seu sistema viário, assim como ocorrera no Bairro do Recife anos antes.

Pode-se considerar, também no final dos anos 20 e início dos anos 30 o início do processo de verticalização que tanto iria descaracterizar a paisagem urbana tradicional do Recife. Na década de 20, o Recife ainda não tinha edificações de muitos andares. As construções eram, em sua maioria, de 1 a 2 pavimentos, com exceção das áreas centrais da cidade onde tinha-se o célebre sobrado magro recifense, alguns, de até 5 pavimentos.

Através de pesquisa nos arquivos da Prefeitura constatamos que a aprovação dos primeiros edifícios altos do Recife datam de 1928, evidenciando a tendência de verticalização das áreas centrais e a modernização dos equipamentos a partir do uso do elevador que permitiam a multiplicação do solo urbano. Com a oferta reduzida de terreno no centro, sobretudo em Santo Antônio, observou-se um processo de maximização do aproveitamento dos terrenos tornando

economicamente viáveis os edifícios de muitos andares¹⁵. Embora não possamos afirmar o número de elevadores introduzidos em edifícios da cidade, verificamos inúmeras petições neste período visavam instalar elevadores em edifícios existentes, fato este que demonstra que as novas tecnologias permitiram a verticalização e modernizaram a vida na cidade, evidenciando uma nítida tendência a verticalização das áreas centrais¹⁶.

Grande parte destes novos edifícios foram escritórios. Tal como foram construídos a partir dos anos 30 constituem um programa totalmente novo entre nós, viabilizados graças às novas demandas, às novas técnicas construtivas e aos novos recursos técnicos como uso do elevador, telefones, instalações sanitárias, entre outros. Os edifícios de escritórios ainda eram raros neste período¹⁷. A partir dos anos 40, as petições para construção de edifícios de escritórios nas áreas centrais da cidade crescem e, no final da década, eles já são numerosos no centro da cidade. Grande parte dos edifícios mais modernos construídos nesta época na cidade do Recife foram ocupar a Av. 10 de Novembro. Os antigos edifícios comerciais existentes na cidade, devido as próprias impossibilidades de multiplicação de áreas, não comportavam

tantos escritórios quanto as novas soluções verticalizadas.

Entre o final da década de 20 e a década de 40, o Recife passou a sediar uma grande ebulição cultural, intelectual e científica, criando um ambiente bastante propício para experiências modernistas do qual foram gerados o Movimento Regionalista, um movimento modernista autóctone, o Ciclo do Recife, uma experiência pioneira no cinema, e a Diretoria de Arquitetura e Urbanismo, chefiada por Luís Nunes, que prestou uma contribuição inestimável à Arquitetura Moderna Brasileira. Além disso, diversas escolas e faculdades de ensino superior foram criadas neste período, como as Faculdades de Medicina, Química, Farmácia, Engenharia, Filosofia e Ciências Sociais e a Escola de Belas Artes.

A questão urbana também assumiu um papel importante no debate cultural da cidade. A discussão sobre qual seria o melhor plano para uma cidade moderna, sobre o futuro ordenado e desenvolvido que o Recife deveria ter, passaram a ser temáticas constantes neste debate. Observou-se, como em outras cidades brasileiras, tibia formação de uma cultura urbanística que gerou, uma série de planos, propostas, estudos,

sugestões e formulações teóricas que procuravam construir uma cidade moderna. Este debate teve também a contribuição dos mais renomados urbanistas brasileiros como Attílio Corrêa Lima, Prestes Maia, Washington de Azevedo e Ulhôa Cintra¹⁸.

Já em 1927, tivemos a breve, porém profícua, visita de Agache, vindo de sua primeira visita ao Rio de Janeiro. Firmar contratos e divulgar o urbanismo também foram os motivos que levaram Agache a visitar o Recife. Agache foi recebido pelo Prefeito e pelos intelectuais mais proeminentes da época e sua visita foi um grande acontecimento cultural da cidade. Ao invés das três do Rio de Janeiro, Agache proferiu no Recife duas conferências, uma sobre o conceito de urbanismo e outra sobre como se elabora o plano de uma cidade¹⁹. Pode-se afirmar que sua visita foi um episódio importante para o Recife, porque justamente após este momento, as questões do nascente urbanismo passaram a ser discutidas na imprensa local e a cidade passou a ser concebida pelos técnicos locais dentro de uma concepção globalizante, relegando ao passado a visão pontual das reformas urbanas que predominava até então. Foi feito um esforço do Governo Estadual para contratar Agache para que este realizasse um plano de remodelação

embelezamento e extensão da Cidade do Recife, mas tal contrato não chegou a ser concretizado²⁰.

Em 1929 o Eng. José Estelita chamou a atenção para a necessidade do “zonning” para a cidade do Recife. Segundo Estelita, as duas mais serias necessidades do Recife seriam o estabelecimento imediato do seu “zonning” e a regulamentação estética das edificações.

Recife precisa ter o seu “zonning”. Progredisse Recife dentro dessa norma se teria permitido no bairro de S. José, no meio de residenciais e anexo aos armazéns de mercadorias de uma estrada de ferro, a construção de uma fábrica e grande depósito de azulina. perigoso inflamável? E o arranha-céu da praça da independência? (...) Ter se ia mesmo retalhado o Derby para a edificação (...) quando esta provado que toda cidade moderna deve ter 10% de arca para espaços abertos, parques e jardins? (...) Fosse o Recife regulado pelo “zonning” se teria feito a sua ligação com um povoado como Boa Viagem, pela beira-mar, povoado sem saneamento, inhabitavel pelo inverno, de aspecto palustro nesta época. quando tudo indicava que aquelle belo passeio ao lado de oceanos devia ligar as duas cidades Recife e Olinda?²¹

Questões como a necessidade do zoneamento, além de outras preocupações do urbanismo moderno como o crescimento e traçado urbano, os mecanismos de controle do tráfego de veículos, os gabaritos das edificações passaram a preencher, no final da década de 20, os espaços não só das revistas técnicas de Engenharia, mas inclusive dos periódicos locais.

Além destas preocupações de Estelita, vale a pena ainda ressaltar ainda a existência de um plano, antes da vinda de Agache, para o bairro de Santo Antônio de autoria de Domingos Ferreira, engenheiro da Prefeitura, que propunha ainda a abertura de ruas, alargamentos e desapropriações. O Plano de Remodelação do Bairro de Santo Antônio evidenciou uma forte influência do urbanismo haussmaniano com uso de um traçado clássico, que combinou quadrícula e praças com um conjunto marcado por um obelisco e uma “Étoile”. Este plano apesar das críticas advindas de vários profissionais, passou a guiar as ações preliminares da Prefeitura na área até 1930. Neste momento subiu ao poder o com a Revolução de 30, o Eng. Lauro Borba, que provocou uma interrupção neste processo e chamou o Clube de Engenharia para opinar sobre o plano que terminou por aconselhar o seu abandono²².

Um plano moderno para o Recife: A remodelação de Nestor de Figueiredo

É neste momento que entrou na polêmica, Nestor de Figueiredo, arquiteto pernambucano radicado no Rio de Janeiro, formado na ENBA, ex-adepto do neocolonial e que já havia trabalhado com Agache no Rio de Janeiro. Figueiredo apresentou um esboço de um plano urbanístico para o Recife no IV Congresso Pan-americano de Arquitetos, realizado no Rio de Janeiro em 1930. Tal trabalho lhe valeu um convite do Prefeito Lauro Borba para vir ao Recife proferir uma palestra sobre suas idéias acerca da remodelação do bairro.

No Recife, Figueiredo falou sobre as principais diretrizes do seu projeto de remodelação da cidade e afirmou que o futuro da cidade dependia do estabelecimento de um plano prévio que estivesse imbuído de uma visão total de organismo urbano²³. Nestor de Figueiredo terminou por conseguir firmar um acordo, sem ônus para a Prefeitura, no qual apresentaria um plano para o Bairro de Santo Antônio.

Na segunda metade de 1931, é criada a Comissão

Consultiva do Plano da Cidade (CPC) com o intuito inicial de levantar informações e diretrizes para o plano de Figueiredo. Seus membros eram representantes das principais instâncias governamentais relacionadas à questão urbana e a atividades culturais. Dentro desta comissão foram criadas várias subcomissões, encarregadas de estudar assuntos que orientassem Figueiredo²⁴.

Em janeiro de 1932, Figueiredo apresentou seu Plano de Remodelação do Bairro de Santo Antônio. Figueiredo propôs um novo desenho no qual a Praça da Independência seria o centro de recepção e distribuição do tráfego. Da praça irradiariam 2 grandes avenidas, uma delas terminaria sendo a Avenida Guararapes. Neste plano podemos encontrar inúmeros temas do urbanismo formal francês e uma forte influência de Agache: seu aspecto maciço, cênico, com muitas perspectivas e visuais, avenidas em Y, praças e conjuntos monumentais e, sobretudo, a idéia de que o edifício forma a cidade. Outras temas de Agache constantes no seu plano do Rio de Janeiro estão aqui presentes como a Entrada do Brasil e a idéia de criar-se um bairro exclusivamente de negócios. Como Agache, a metodologia de Figueiredo também é essencialmente morfológica: trabalha com

elementos da cidade tradicional (perspectivas, traçados, quarteirões, praças, fachada e edifícios em conjunto), dentro de uma perspectiva inovadora proporcionando espaços bastante requintados (figuras 9 e 10).

Figueiredo apresentou ainda o Plano de Remodelação e Extensão da Cidade do Recife que constava basicamente de zoneamento e sistema viário (figuras 11 e 12). Em relação à este último, foi adotado pela primeira vez no Recife o sistema viário radial-perimetral, comunicando zonas urbanas periféricas a partir de um conjunto de avenidas que cruzavam-se em praças e nós espalhados por vários pontos da território. Deve-se ressaltar o papel importante a ser desempenhado pelas vias que saíam da Praça da Independência. Ao analisarmos mais detidamente as perimetrais e radiais, podemos também estabelecer inúmeras associações com o sistema viário proposto por Agache para o Rio de Janeiro. Os parâmetros básicos do *zoning* também podem ser encontrados na obra do urbanista francês.

Em relação ao zoneamento, Figueiredo adotou uma zona comercial no Bairro do Recife e no de Santo Antônio e áreas residenciais em 3 tipos de acordo com

sua densidade propõe ainda um bairro universitário nas imediações do Parque 13 de Maio e um sistema de parques e jardins²⁵.

O plano de Figueiredo foi exposto na Comissão do Plano da Cidade que tinha a missão de aprovar ou rejeitar o plano. Antes mesmo, o plano recebeu uma grande número de críticas de vários profissionais locais, que foram prontamente rebatidas por Figueiredo na imprensa local²⁶. Antes de tomar uma decisão esta comissão solicitou a presença de três dos urbanistas mais famosos nacionalmente para emitir pareceres sobre o plano Washington de Azevedo, Prestes Maia e Atílio Corrêa Lima. Os pareceres apontaram vários defeitos no plano, mas podemos sintetizar em dois pontos principais ausência de *survey*. Ou seja, de conhecimentos suficientes sobre a cidade para apoiar o plano e a excessiva convergência do tráfego para a Praça da Independência²⁷.

Com o último parecer negativo a Prefeitura resolveu voltar atrás e desaprovar por completo o projeto, dissolvendo momentaneamente a CPC e anulando suas resoluções. No meio do ano seria promovido um contrato entre Atílio Corrêa Lima e a Prefeitura Municipal, para um plano para o Bairro de Santo Antônio e

outro para a cidade. Este fato gerou outra grande polêmica nos meios culturais locais, além de um atrito direto entre Correa Lima e Figueiredo. O plano de Attílio Corrêa Lima, apresentado em março de 1936, feito com o intuito de ser rápida e imediatamente executado, é bem mais modesto e econômico que o de Nestor de Figueiredo: procurou alterar o mínimo o traçado existente, promovendo poucos recuos e evitando assim desapropriações onerosas²⁸.

Foi feito, no início de 1937, um polêmico empréstimo com a casa bancária Martinelli do Rio de Janeiro e com estes recursos a Prefeitura realizou mais de 300 desapropriações na área, algumas delas sendo já demolidas no mesmo ano²⁹. Portanto, à esta altura, grande parte do bairro já estava desapropriada ou mesmo já demolida e clamava-se nos jornais por uma conclusão dos trabalhos e pela reconstrução do bairro.

Um novo cenário: A ABERTURA DA AVENIDA GUARARAPES

O advento do Estado Novo em novembro de 1937 foi marcado por uma reorganização da elite política local que

alçou Agamenom Magalhães ao Governo e Novaes Filho à Prefeitura. Este Prefeito criou uma nova comissão, a Comissão de Remodelação do Bairro de Santo Antônio, formada por Domingos Ferreira, José Estelita, Paulo Guedes e Tolentino de Carvalho, respectivamente representantes da Prefeitura da Cidade, do Sindicato de Engenheiros, da Secretaria Estadual de Viação e Obras Públicas e do Clube de Engenharia³⁰. Tal comissão foi encarregada de fazer um balanço do que estava desapropriado e demolido, avaliar as obras em execução no bairro e verificar sua exequibilidade e continuidade, com o intuito de terminar o mais rápido possível a reforma. O relatório da comissão aliado à uma grande campanha empreendida na Imprensa contra Attílio Correa Lima e seu plano levou a Prefeitura à rescindir o contrato feito com o urbanista logo após, em abril de 1938, a nova comissão apresentou um projeto de remodelação. Este plano foi, na realidade, uma retomada da proposta anterior de Nestor de Figueiredo, que terminou por ser reabilitado. Com base neste projeto a Prefeitura iniciou rapidamente a execução das obras.

A nova avenida partia da Praça da Independência em diagonal em direção à futura Conde da Boa Vista e possui em torno de 400 m de comprimento e 31 m

de largura no ponto mais estreito e 50 m no ponto mais largo.

A reforma do Bairro de Santo Antônio teve execução relativamente muito rápida. A abertura da Avenida 10 de novembro, atual Guararapes, levou a demolição de vários becos, vielas e casarios e locais destruição de locais históricos da cidade. Em termos sociais, observamos uma ampla exclusão da sociedade no processo decisório e expulsão de uma população de baixa e média classe social que residia no bairro. Os novos lotes colocados à venda, agora maiores, receberam altos edifícios que passaram a abrigar escritórios, Institutos de Previdência, repartições públicas, cinemas e bancos, proporcionando um processo de elitização do bairro.

A nova avenida, denominada de 10 de novembro em homenagem ao Estado Novo, teve os terrenos que a margeiam divididos em grandes lotes reservados para a construção de imponentes edifícios. Os lotes foram adquiridos mediante concorrência pública pela iniciativa privada.

Podemos afirmar que a avenida foi projetada com a clara intenção de se modernizar o centro da

cidade transformando-o em um grande conjunto monumental, isto pode ser comprovado pelo fato de ter sido apresentado uma perspectiva com os edifícios. O papel de regularizar as construções coube dar à avenida o perfil desejado coube à legislação, como será visto mais adiante. Houve um nítido desejo de verticalização, adensamento e concentração no centro enquanto sinal de modernização. As perspectivas criadas revelam uma enorme semelhança com o centro de negócios proposto por Agache no Rio de Janeiro. Temos que ressaltar o favorável resultado estético da composição uma avenida feita como cenário, com edifícios de bela arquitetura protorracionalista e Art-Decó com refinadas galerias, contribuindo para dar forma e imagem à cidade e constituindo um dos locais mais simbólicos e aprazíveis.

Apesar da rapidez das desapropriações e demolições, a ocupação não foi imediata. A falta de investidores e as dificuldades de construção foram frutos das dificuldades financeiras que passava o município, agravados ainda pelas dificuldades provenientes da Guerra. Muitos lotes que não foram vendidos terminaram por ser doados à instituições e empresas públicas como os Correios e Telégrafos e sobretudo para os Institutos de Aposentadoria e Pensão de

várias categorias profissionais, bem afinadas com a ideologia trabalhista do período varguista. Havia uma vontade deliberada de Novaes Filho, o Prefeito na época, de atrair investidores para terminar a reforma e compor logo a nova avenida, como pode ser comprovado pelos seus insistentes pedidos dirigidos para o interventor e até para Presidente da República³¹.

Em outubro de 1938 a Comissão do Plano da Cidade (CPC) foi reorganizada com um caráter de órgão coordenador e permanente. O andamento da reforma, no entanto, não afastou a possibilidade de novas contribuições urbanísticas para a cidade. No início de 1943, o urbanista João Florence de Cintra, então Diretor de Obras da Prefeitura de São Paulo, foi convidado a fim de orientar o estudo de um plano geral de remodelação e expansão do Recife. Cintra considerou a nova avenida em execução e lançou uma série de sugestões em relação à estrutura viária de áreas restantes do Bairro de Santo Antônio e para o resto da Cidade de acordo com as idéias do perímetro de irradiação³².

A NORMA DESENHA A CIDADE: O REGULAMENTO DE CONSTRUÇÕES DE 1936

Já em 1930 foi estabelecida a Comissão da Lei Regulamentadora da Construção que tinha como encargo redigir uma lei para substituir a lei nº 1051 de 11 de Setembro de 1919, em vigência na cidade do Recife. Em 12 de Agosto de 1936 o decreto nº 374 institui o novo Regulamento de Construções para o Município do Recife elaborado a partir de discussões realizadas pelo Clube de Engenharia com a participação de diversos urbanistas³³.

Esta nova lei estabeleceu parâmetros para as novas construções da cidade, instituiu o zoneamento funcional da cidade e padrões diferenciados de concentração urbana, que visavam definir um novo perfil para cidade. A nova lei regulamentou a implantação de novos loteamentos, estabelecendo lotes de dimensões maiores que permitissem maiores recuos e ruas mais largas que evitassem os constantes congestionamentos a que estava sujeita a cidade do Recife. As preocupações com a higiene também estavam presentes na nova legislação que estabeleceu parâmetros para iluminação e ventilação baseados

em proporções entre a abertura de vãos a serem iluminados e os recuos de divisa dos lotes.

Embora a lei enfatizasse a questão da salubridade, a ventilação e a iluminação das edificações, haviam preocupações com a estética e embelezamento da cidade, fruto de discussões dos técnicos e urbanistas. O controle do desenho da cidade refletiu-se nas preocupações com o alinhamento das fachadas, unidade volumétrica dos quarteirões, concordância de alturas e motivos arquitetônicos das fachadas que mantêm a uniformidade de áreas construídas e concedem qualidades estéticas as novas áreas a serem edificadas.

Tendo em vista estas considerações gerais, nos deteremos em alguns parâmetros mais relevantes da lei que contribuíram para definir o novo perfil urbano modernista aliado às qualidades estéticas da cidade tradicional o zoneamento funcional, a implantação das edificações nos lotes, a altura das edificações, os alinhamentos a volumetria e a estética das fachadas.

A cidade do Recife é dividida em quatro zonas: principal, urbana, suburbana e rural, que são delimitadas de acordo com sua proximidade ao centro

principal. Para cada zona, há subzonas comerciais e residenciais, com exceção da terceira zona ou, zona suburbana, que foi dividida em zonas residenciais, comerciais e industriais pela primeira vez foram estabelecidos mecanismos de controle do solo urbano baseados no zoneamento funcional além de diferentes taxas de ocupação para a cidade com percentuais variáveis conforme a localização de cada zona. As zonas próximas das áreas centrais tinham maiores percentuais de ocupação dos lotes enquanto que as zonas mais periféricas menores percentuais de ocupação. Uma mesma zona podia ter percentuais diferenciados de ocupação, na parte comercial, as taxas eram maiores, nas áreas residenciais, menores³⁴.

O regulamento de construções recomenda percentuais de ocupação decrescente sentido centro periferia implicando em maiores concentrações no centro na zona comercial e menores nas periferias. As taxas de ocupação instituídas para a 1ª zona eram de 70% para a parte comercial e 50% para a parte residencial resultando em um centro muito adensado, em construções nos alinhamentos dos lotes e na manutenção de antigas formas de ocupação do lote. A zona central da cidade deveria comportar o centro

de negócios e os edifícios de escritórios, determinantes inspirados nos ensinamentos de Agache para o Rio de Janeiro.

Para a 2ª zona o regulamento determinava taxas de ocupação de 60% e 40% respectivamente para os usos comercial e residencial. Nos núcleos comerciais, os edifícios deveriam ter no mínimo dois andares e no máximo cinco e pelo menos dois andares nos residenciais onde predominam edifícios de mais de um andar. O estabelecimento de gabaritos mínimos evidencia uma tendência a verticalizar o centro. Por outro lado, estes ordenamentos visavam conceder uma certa unidade a distintas zonas da cidade, criando zonas diferenciadas nas distintas áreas e mantendo a unidade destes quarteirões. Na 3ª zona o regulamento prevê 50% de ocupação para a zona comercial e 33% para a zona residencial e na 4ª zona 40% e 25%, respectivamente, menores taxas de ocupação e portanto uma cidade menos adensada³⁵.

Quanto aos alinhamentos das edificações, estes eram mantidos nos limites do lote, principalmente nas áreas centrais, para o uso comercial. Tais alinhamentos mantinham o desenho da cidade tradicional delimitada pelas fachadas.

Nas áreas periféricas residenciais eram exigidos os recuos frontais e laterais. É importante ressaltar que aqui temos dois modelos distintos: a cidade modernista formal cujo modelo seria o do centro verticalizado com arranha-céus, densamente ocupado enquanto que nas zonas urbanas e suburbanas o modelo seria o do urbanismo modernista racionalista, de edificações isoladas no lote e da cidade pouco densa.

A legislação previa alturas máximas e mínimos para as diversas áreas estabelecendo um perfil de cidade decrescente sentido centro-periferia além de níveis de densidade maiores no centro e menores na periferia. Na 1ª zona a altura máxima dos edifícios varia a conforme a largura das ruas podendo chegar até duas vezes a largura da rua, limite que poderia ser excedido por construções bem recentes, que não poderiam ultrapassar a linha de 60°, traçado a partir do limite do outro lado da rua. Estas restrições visavam permitir níveis de insolação suficientes a salubridade³⁶ (figura 16).

Para o centro de negócio, inclusive para a nova Av. Dez de Novembro, a legislação prevê gabaritos mínimos de altura com edifícios de no mínimo 7 pavimentos, grandes passarelas no pavimento térreo e

na sobre-loja cobertas pela projeção do corpo do edifício sobre o passeio A semelhança com o Regulamento proposto por Agache para o Rio de Janeiro é muito grande` 37 Na parte comercial da 1ª zona estabelecia gabarito mínimo de 12,00 metros e nas subzonas residenciais no mínimo 7.00 metros e no máximo uma vez e meia a largura da rua. Estes índices mínimos de altura visavam garantir níveis de densidade mínimos no centro.

A necessidade de circulação da cidade modernista e o aumento do tráfego de veículos determinou o alargamento de ruas e o estabelecimento de mecanismo que permitissem a circulação dos veículos na cidade Alguns instrumentos tais como a “visibilidade normal” que “é a visibilidade de um observador colocado no eixo de uma rua e a distância de 12,00 metros do alinhamento de outra rua possa ver um alvo posto em idêntica situação no eixo desta última”. Este instrumento aliado a um outro, o “canto cortado” determinam soluções diferenciadas para as esquinas, cilíndricas, chanfradas ou côncavas, frutos das necessidades de circulação e velocidade da cidade moderna³⁸. (figura 16).

As preocupações com a estéticas das fachadas são

extremamente enfatizadas, haja visto a existência de um capítulo exclusivamente destinado ao tema. Estas restrições não fazem referências ao estilo arquitetônico, ficando as fachadas submetidas a censura da Diretoria de Obras Públicas Municipais. Conforme o Art. 112º “os prédios contíguos das 1ª e 2ª zonas” ou seja, das zonas de centro da cidade. “Quando houver possibilidade de subordinação das linhas mestras arquitetônicas do novo prédio as das existentes, será exigido que os motivos arquitetônicos tenham nas partes em contato concordância ou arremate conveniente (...)”³⁹. Estes alinhamentos mantem a leitura das antigas aberturas e conferem uma grande uniformidade ao conjunto (figura 17).

Os gabaritos de altura, os cantos cortados e os escalonamentos dos pavimentos superiores e os condicionantes volumétricos concederam uma bela uniformidade nas áreas centrais, delimitando o espaço construído tal como nas cidades tradicionais. Através destes instrumentos foi possível desenhar uma cidade moderna, com arranha-céus e não perder a escala do pedestre e as qualidades da cidade tradicional e criando uma escala urbana para o pedestre e outra para o automóvel, uma conciliação entre os novos e os antigos padrões de ocupação.

A diversidade dos projetos arquitetônicos não feriu a unidade e a harmonia do conjunto uma vez que as restrições legais determinam diretrizes volumétricas que possibilitam a manutenção das qualidades do Conjunto, garantindo a manutenção de alinhamentos, a configuração de quarteirões uniformes que conservaram os princípios de decoro, monumentalidade, ordenamento, modulação, fruto da cultura de belas-artes.

Podemos afirmar com certeza que houve relação do Regulamento de Construções para o Município do Recife com o Projeto de Regulamento Regional para Construções, Reconstruções, Acréscimos, Modificações de Prédios, Logradouros e Loteamentos no Distrito Federal de Alfred Agache. Podemos afirmar que há inúmeras semelhanças do primeiro com o segundo, levando-nos a concluir que nossos técnicos possivelmente conheciam o texto e as idéias de Alfred Agache e tentaram adaptar os ordenamentos estabelecidos para o Rio de Janeiro a situação do Recife, a exemplo das diretrizes de Alfred Agache para a manutenção da unidade dos quarteirões, alinhamentos, alturas e decorações das fachadas, entre outros determinantes.

UMA ARQUITETURA “QUASE” MODERNA

Os projetos arquitetônicos desenvolvidos para a Av. 10 de Novembro foram em sua maioria obra de projetistas anônimos até então desconhecidos pela crítica. Estes projetos apesar de não serem significativos isoladamente constituem um conjunto bastante expressivo para a historiografia da Arquitetura moderna no Brasil.

Estes projetistas apesar de ostentarem algumas linhas modernizantes não seguiram o modernismo corbusieriano, na medida em que apresentavam inúmeros aspectos linhas tradicionais decorrentes de suas formações. Os autores destas obras em sua maioria não tiveram formação acadêmica uma vez que ainda não havia Escola de Arquitetura em Pernambuco e a Escola de Belas Artes poucos arquitetos diplomou neste período. Outros de formação prática, como é o caso de Heitor Maia Filho, utilizavam os ensinamentos pelas artes aliados aos subsídios das revistas internacionais, prática muito comum na época adequando os projetos das revistas aos novos lotes, fazendo o que se podia chamar de estilo moderno.

Os edifícios que delimitavam o espaço da avenida foram construídos aproximadamente entre 1938 e 1949. A partir dos anos 40, as petições para construção de edifícios de escritórios nas áreas centrais da cidade cresceram e, no final da década, já bem numerosos, eram sua maioria, os edifícios mais modernos construídos nesta época na cidade do Recife⁴⁰.

Entre outros aspectos, evidenciam a estética da modernidade, a curva, a velocidade, as linhas retas e os planos, as estruturas independentes, as lajes em concreto, os balcões curvos, etc. Estes edifícios atendiam às novas demandas, às novas técnicas construtivas e aos novos recursos técnicos como uso do elevador, telefones, instalações sanitárias, entre outros.

No projeto destes edifícios, planta e terreno são compatibilizados. Na avenida, inúmeros recortes do próprio traçado dos lotes favoreceram soluções inovadoras embora, por outro lado, a impossibilidade de uma perfeita adequação ao lote muitas vezes dificultavam as soluções resultando em plantas compartimentadas. As plantas revelam sob inúmeros aspectos a permanência da cultura clássica na medida em que, seus traçados, geralmente simétricos, seguem

os ensinamentos das Belas-Artes. Os problemas de composição e simetria estão intrínsecos na herança do classicismo e fazem parte da formação destes projetistas. Nas fachadas mantem-se os ensinamentos da herança belas-artes modulação, ordenamentos, ornamentação e decoro, unidade de conjunto, manutenção de alinhamentos, e elementos compositivos. A diversidade das soluções das esquinas, as variações entre o côncavo e o convexo enriquecem o conjunto e enfatizam a monumentalidade dos eixos.

Estes projetos demonstram a ânsia de modernização destes projetistas, na tentativa conciliar a vontade de inovar e a permanência de tradição compatibilizando estética modernista e tradição clássica.

Os edifícios seguem a volumetria adotada pelo Plano Agache para o Rio de Janeiro, com bases mais largas onde localizam-se as passarelas, as lojas e as sobre-lojas, nas áreas verticalizadas, no corpo, localizam-se os escritórios, nos andares superiores, construídos graças as possibilidades de verticalização dos redentes, localizam-se os serviços e casas de máquinas. A semelhança à Porta do Brasil, na Av. 10 de Novembro, o Ed. Sulamérica Capitalização, esta implantado em direção a entrada a Avenida

(figura 18). Embora ostente linhas tradicionais e clássicas, inclusive com a presença de frontão, frisos e cornijas, diferencia-se do conjunto pela sua implantação e localização. Na outra esquina, o edifício é tratado na esquina com um volume cilíndrico compondo a esquina e diferenciando-se do conjunto. Os outros pontos extremos conjunto arquitetônico são diferenciados. O traçado da avenida e o instrumento do canto cortado e o desenho destes lotes estabelecem padrões diferenciados de ocupação. O Ed. Trianon (figura 20) implantado em uma das esquinas apresenta uma solução realmente nova para a época fugindo aos padrões e aos partidos de planta tradicionais. A esquina foi mareada por uma reentrância côncava e a lateral com uma leve curvatura concedem ao edifício um padrão diferenciado dos demais. O Ed. dos Correios e Telégrafos localizado na outra esquina do Rio Capibaribe tem duas soluções distintas para suas fachadas, que formam a esquina: para a avenida mantém a modulação, aberturas, varandas e elementos compositivos das fachadas dos demais edifícios, traçado e composição clássicos. Na esquina a curva e enfatizada, o volume cilíndrico, os panos de vidro, evidenciam as novas técnicas e a modernidade dos novos materiais. A fachada poente

exibe os elementos do modernismo, brises-soleils em concreto armado, duas linguagens distintas permanecem no mesmo edifício, uma de herança clássica que acompanha o decoro, a modulação dos edifícios da avenida, outra modernista, aproveitando as sugestões corbusierianas dos brises-soleils. A curva, a velocidade, e as novas possibilidades do concreto armado são enfatizadas nos projetos a exemplo Ed. Sto. Albino (figura 21) onde o projetista tira partido das varandas cilíndricas e dos planos escalonados na fachada.

O tecido da avenida apresenta em inúmeros pontos áreas de interesse diferenciadas como é o caso da implantação do Ed. Arnaldo Bastos (figura 22). Situado à Av. 10 de Novembro, tem linhas modernas, painéis geométricos e tratamento com nervuras, que enfatizam a verticalidade do edifício e lembram as soluções dos arranha-céus americanos.

Outro exemplo de implantação diferenciada é o caso dos edifícios Almare e Anexo (figura 23), importantes exemplares de modernização de nossa arquitetura e evidenciam os avançados conhecimentos técnicos de nossos profissionais. Estes edifícios, projetos atribuídos ao arquiteto Hugo Marques, ligam-se através

de uma passarela de concreto protendido que se projeta sobre uma rua. Este artifício foi utilizado devido a interrupção das importações pela Guerra que dificultou a compra de elevadores⁴¹. Quanto a estética, ostenta linhas retas, balcões curvos, elementos em concreto de inspiração “perretiana” trabalhados em concreto pré-moldado e cujos vãos são preenchidos com tijolos de vidro que concedem transparência e leveza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta intervenção urbana visou a modernização e a adequação da cidade às novas exigências funcionais de circulação, velocidade e embelezamento. O plano de Nestor de Figueiredo e a abertura da Avenida Guararapes evidenciam uma nova competência e um novo saber técnico sobre a cidade concebendo-a enquanto uma totalidade, dentro de uma abordagem racional e científica. Podemos encontrar vários pontos coincidentes com a obra de Agache e do Urbanismo moderno da escola francesa a questão da necessidade do diagnóstico, embora notemos que o plano de Figueiredo fosse falho neste sentido, tanto ele como Agache advogavam a necessidade

de uma amplo conhecimento da área; as preocupações com a gestão da circulação, sobretudo o de automóveis; a idéia do zoneamento, quando a cidade passou a ser vista dentro de um ótica racional e produtiva. Por fim, a utilização de uma metodologia formalista, visto que esta intervenção procurou lançar uma imagem do que deveria ser a cidade moderna desejável, baseando-se, aparentemente de forma contraditória, em imagens de morfologias urbanas tradicionais e padrões de composição clássicos e conseguindo um resultado com belos efeitos cênicos e compositivos. Neste sentido, a arquitetura, como foi visto, esteve aliada ao desenho urbano, integrando-se através da obediência à um regulamento que revela linhas modernas, mas com forte peso de tradição. Esta intervenção constitui uma experiência modernista que não estava filiada ao urbanismo racionalista de grandes espaços livres e edificações isoladas.

Esta experiência evidencia o quanto nossos profissionais encontravam-se sintonizados com as últimas novidades, propostas e formulações teóricas que ocorriam no exterior, através de congressos, viagens, leituras, contribuindo decisivamente para a sua divulgação.

Também seria importante afirmar que seria necessário um governo forte para legitimar e implementar estes planos, como podemos comprovar pelo fato que só depois da instauração do Estado Novo é que rapidamente se redirecionou e se concluiu definitivamente tanto a abertura da Avenida Guararapes quanto a Avenida Presidente Vargas na gestão Dodsworth. Temos também que desmistificar a identificação desta urbanística moderna formal com os regimes totalitários e da urbanística moderna com a democracia. Brasília mostrou-nos que espaços amplos e abertos não asseguram uma vivência democrática.

No final da década de 50, o processo metropolização, a crise da economia regional e o êxodo rural, fatores que extrapolam o âmbito urbano, levariam à uma reflexão na qual entendia-se que a solução dos problemas urbanos não residia mais em ações intra-urbanas ou propostas formais. Propõe-se agora planos, com enfoque econômico e regional, voltados para propostas de modificação na base econômica, na industrialização, desconcentração e expansão urbana.

Nas últimas décadas os paradigmas do urbanismo moderno racionalista estão sendo revistos. Crescimento desmesurado, espaços monótonos,

fragmentados e sem identidade, destruição do patrimônio e grandes gastos em deslocamentos e infraestrutura atestam a necessidade de uma rápida mudança. A reconversão e reutilização dos espaços tradicionais de interesse histórico, cultural e ambiental, a recomposição de espaços fragmentados da cidade e a conservação urbana constituem, hoje, os grandes temas desta revisão do urbanismo moderno. Percebemos que a produção do desenho urbano atual tem procurado urna recuperação da forma urbana, reconhecendo o valor do desenho na produção da cidade a revalorização e continuidade dos espaços tradicionais, e de elementos morfológicos da cidade antiga, além de incentivar a permanência da noção de tipo na cidade e a retomada das construções no limite do lote, permitindo a arquitetura voltar a fazer parte da cidade.

Propomos aqui que um maior conhecimento destas experiências como a Av. Guararapes, embora também tenha destruído um traçado urbano anterior, pode ser um vasto material para reflexão e pode auxiliar muito neste processo recuperação de desenho da cidade, inclusive porque muitos dos problemas daquela época ainda são atuais. Propomos também uma maior atenção em relação à preservação de espaços na nossa atual política preservacionista.

NOTAS

1 BRUANT, Catherine. Demi Alfred Agache: urbanismo, sociologia aplicada. in: RIBEIRO, Luiz César PECHMAN, Robert (orgs). Cidade, povo, nação: gênese do urbanismo moderno. RJ: Civilização Brasileira, 1994.

2 A trajetória de Agache é muito variada e não temos espaço aqui para apresentá-lo com mais detalhes. Para isto conferir , além de Bruant, OS trabalhos de Denise Stuckenbruck, e Lúcia Silva.

3 AGACHE, Alfred. Cidade do Rio de Janeiro: remodelação, extensão e embelezamento. Paris: Foyer Brésilien, 1930. p.4.

4 A história da cidade teria um papel importante neste processo. Não era um simples acúmulo de dados, pois era preciso entender as origens, os princípios imanentes e as leis de evolução da aglomeração urbana, dentro de uma visão orgânica da cidade, para poder escolher as melhores alternativas de desenvolvimento. Também seria necessário uma observação da população evidenciando suas condições de vida, habitabilidade, econômicas e hábitos culturais. Cf. Catherine BRUANT, op. cit., p.

5 LAMAS, José R. G.. Morfologia urbana e desenho da cidade. Lisboa: JNICT/Calouste e Gulbekian, 1994. Cap. 4.

6 AGACHE, Alfred. op. cit.

7 Como os planos da SFU, Agache faz ainda uma associação ente a cidade e um organismo vivo: os espaços livres, avenidas, praças e jardins seriam são os pulmões, o sistema viário seria o sistema circulatório, o centro cívico o cérebro e a rede de esgotos o sistema digestivo.

8 AGACHE, Alfred. op. cit. p. 135-140.

9 Ibidem, p. 219

10 Enquanto que os bairros residenciais aristocráticos estariam ao sul, como Catete e Laranjeiras (p. 193-201), os bairros operários (p. 188-189) estariam na zona norte, mais próximos do bairro industrial. Este por sua vez, seria locado próximo da área central e articulado com todas as linhas de transportes, com o porto e estação ferroviária, permitindo um acesso fácil, além de não incomodar outros bairros. Já em relação ao setor de Embaixadas, propôs prédios de altura media, tipo palacetes, dispostos em vias espaçosas com significativa área verde. Próximo, seria locado os bairros dos ministérios, onde estariam reunidos todos os prédios da administração publica.

11 Ibidem, p. 187. **12** Ibidem, p. 161.

13 Ibidem, p.129

14 Ibidem, p.211 .

15 A altura destes novos edifícios ultrapassaria o gabarito máximo permitido no regulamento vigente para a cidade do Recife de 1919 que é de 5 pavtos. Esta lei já previa o uso do elevador equipamento que possibilitará a verticalização da cidade. Cf. lei nº 1051/1919.

16 As novas técnicas construtivas aliadas ao uso do elevador possibilitaram a verticalização das edificações e conforto aos edifícios de vários andares. O número de pavimentos cresce a partir de meados dos anos 30, quando são aprovados petições para a construção de edifícios de vários andares, além da introdução do elevador em edificações existentes. Cf. “Projeto de instalação de um elevador para o Hotel do Parque”, aprovada; 7/12/34; “Projecto para a instalação d’um elevador de carga “Otis” no predio no 215 à Avenida Marqueza de Olinda, Recife”, aprovada: 19/08/35. Pesquisa realizada nos arquivos da Prefeitura Municipal do Recife para o período entre 1926-45.

17 É difícil afirmar com certeza qual o primeiro edifício alto construído em Recife, entretanto tudo indica que o Recife Hotel foi um dos primeiros, ainda em estilo eclético. Em 1933 é projetado o Edf. do Jornal do Comércio. Já o Edf. da Sul América Capitalização projetado em 1936 foi o primeiro edifício deste porte com linhas modernas construído na cidade do Recife.

18 Sobre esse período de ampla discussão urbanística Cf. MOREIRA, Fernando D. Idéias e planos do Urbanismo moderno na cidade do Recife no segundo quartel do século. In: Anais do IV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. RJ: PROURB/UFRJ, 1997, p.777-791. OUTTES, Joel. Recife pregado à cruz das grandes avenidas: contribuição à história do Urbanismo (1927-1945). Tese de Mestrado, Recife: MDU/UFPE, 1991.

19 A primeira conferência intitulou-se “conceito de urbanismo”, na qual tratou da definição de planejamento urbano dentro dos moldes da Societé Française des Urbanistes. A segunda intitulou-se “Como se elabora um plano de cidade”. Cf.: Jornal Pequeno, 27/08/27 p.3 “No DAS, o Prof. Agache realizou hontem a sua primeira conferência”; Jornal do Commercio, 15/08/27 “Um urbanista, o Rio e o Recife”; Diário da Manhã, 26/08/27 “A visão fascinadora de uma grande e bela cidade. O urbanista francês Alfred Agache, chegado hontem ao Recife, iniciará seu plano de remodelação da cidade com 2 conferências. DM, 28/08/27 “A palestra de hontem do urbanista Agache. Recife: uma pequena Pariz, o Sena é o Capibaribe, Notre Dame é a Matriz da Boa Vista, Montmartre é Santo Antônio”; JC, 26/08/27 “Recife e seu urbanista”, p.3; JC, 27/08/27 “O urbanista Agacha”, p.3; JC, 28/08/27 “O urbanista Agache”, p.3.

20 O projeto de lei que autorizava o Governo a contratar Agache foi bastante criticado na imprensa que apontou o alto valor do contrato e ao fato de que não haveria um profissional brasileiro capacitado para tal. O projeto Agache, in: Jornal do Recife, Recife, 09/09/1927.

O urbanista Agache e o plano de remodelação do Recife. In: A Província, Recife, 3. Jul. 1929, nº 150.

21 ESTELITA, José. As duas maiores necessidades do Recife. In: A Província. Recife, 3 jul. 1929, nº 150.

22 Estas preocupações em relação ao bairro de Santo Antônio resultaram na contratação de uma Construtora (Companhia Construtora do Norte do Brasil) para empreender a reforma no Bairro de Santo Antônio. Domingos Ferreira, descontente com o plano inicial, resolve apresentar um projeto que foi aprovado e passou a guiar as ações da Prefeitura na área. OUTTES, Joel. P. 45

23 Diário da Manhã, 03/09/1931 – Entrevista “Pelo embelezamento e progresso do Recife (conferência do architecto Nestor de Figueiredo, ontem, na radio Club de Pernambuco”.

24 Ata da 1ª Reunião da Comissão do Plano da Cidade. In: Boletim de Engenharia, nº 12, Recife, ago, 1931, pp. 283-284. A criação desta comissão foi importante pois evidenciou o florescimento de uma nova mentalidade que atentava para a importância das pesquisas prévias para o planejamento.

25 Para uma descrição completa e detalhada, Cf.: OUTTES, Joel op. cit. p. 103-105.

26 Domingos Ferreira, por exemplo, se deteve nos aspectos financeiros enquanto que José Estelita criticou a forma das quadras e a criação dos pátios internos e Paulo Guedes, por sua vez, censurou pelo lado sanitário. Cf.: Diário da Manhã, 17/02/1932 e 18/02/1932; Nestor de Figueiredo rebate detalhadamente as críticas Cf.: Diário da Manhã, 26/09/1932.

27 AZEVEDO, Washington. Urbanismo no Brasil. RJ: Cia Ed. Henrique

Mello, 1934, pp. 12-15. AZEVEDO, Washington “Parecer sobre a remodelação e extensão da cidade do Recife, in: Revista Brasileira de Engenharia. RJ, vol. XXVII, nº5, jun. 1934. Azevedo criticou o zoneamento e o dimensionamento das quadras. PRESTES MAIA. Os melhoramentos de Recife: notas de viagem, in: Revista Polytechnica, SP nº 110,111,113,115,119,122. Em relação ao parecer de Correa Lima Cf. “O plano de Remodelação do Recife: o parecer do engº Arch e Urbanista Atílio Correa Lima sobre o anteprojeto de autoria do Engº Arch. Nestor de Figueiredo”. Diário da Manhã, 12, 14, 17 e 20/03/1935, p.3. Apud. Outtes, op. cit. pp. 123-125. A CPC, antes do último deste último parecer, aprova o plano de Figueiredo com uma série de restrições. Entre elas constam: a exigência que o autor refizesse o zoning; a atenção para o projeto de ampliação do Porto; as primeiras diretrizes para a modernização do bairro de São José, além de dar uma maior ênfase ao conjunto de medidas legais e financeiras para que a Prefeitura pudesse implementar o plano.

28 CORREA LIMA, Atílio. Plano de remodelação do Recife. In: Urbanismo e Viação. Rio de Janeiro, nº9, jul, 1940. Cf. tb. nº 11, dez, 1940, nº 15 jul, 1941. Ao contrário dos outros planos que propunham uma única avenida, Correa Lima propôs duas que se ligariam na ponte projetada no eixo da Conde da Boa Vista. O sistema viário adotado também é o radial-perimetral, procurando sempre que possível conservar a estrutura existente. O urbanista alega que desta forma diminuiria os custos, eliminaria a excessiva convergência para o centro e o reduziria o tráfego. Atílio Corrêa Lima também chegou a propor um zoneamento para a cidade e um polêmico projeto para a área portuária.

29 Cf. Seis annos de administração municipal (1937-1943). Relatório apresentado pelo prefeito Novaes Filho ao interventor Agamenom Magalhães em dezembro de 1944. Recife: PMR, 1944 p. 17-20. Outtes, p. 166. Boletim de Engenharia, nº 9, fevereiro de 1931

30 OUTTES, Joel. P. 172.

31 Um depoimento de Novaes Filho é bastante esclarecedor: “Ao Getúlio a cidade do Recife deve muita coisa. Como prefeito derrubei todo aquele bairro de Santo Antônio onde fiz a ponte Duarte Coelho e a Avenida Guararapes. A abertura da Avenida Dantas Barreto, de Santa Isabel até a Praça do Carmo, foi feito por mim. E quando acabei tudo e deixou pior, deixou os escombros, em vez das casas velhas”. O apelo de Novaes Filho para Getúlio reside na concessão deste em construir sedes de instituições e empresas públicas, como os Correios, em um terreno na Avenida doados pelo município. A resposta de Getúlio é exemplar desta concordância de interesses em modernizar a cidade... Vou chamar aqui os presidentes dos Institutos e a todos autorizar que façam na sua avenida um prédio condigno e bonito, que o senhor fará a doação do respectivo terreno” (in: Outtes, Joel, p. 178).

32 ULHÔA CINTRA, J.F. “Sugestões para orientação do Estado de um Plano Geral de Remodelação e Expansão da Cidade do Recife”. In: Arquivos, ano 2, nº 1 e 2, dez/1943. Partindo do seu esquema teórico de viação proposto para São Paulo em 1924, Ulhôa Cintra procurou adaptar o perímetro de irradiação no Bairro de Santo Antônio propôs a abertura de mais duas avenidas: a Av. Dantas Barreto e a N.S. do Carmo. Sobre as idéias do perímetro de irradiação Cf.: PRESTES MAIA, F. ULHÔA CINTRA J.F. Os grandes melhoramentos de São Paulo. In: Boletim do Instituto de Engenharia, São Paulo, nº 26-27, out/1924-mar/1925; nº 28, mar-jun/1925; nº 29, jul-out, 1925; nº 31, mar-jun, 1926.

33 Cf. OUTTES, Joel. Op. cit. p. 140

34 Prefeitura Municipal. Decreto nº 374 em 12/08/1936. Regulamento de Construções do Município do Recife. 12/08/1936. Recife: Imprensa Oficial, 1936.

35 Cf. Art 62º Parag. 5º “Quando a edificação não atingir as taxas de ocupação previstas no artigo 72º deste regulamento e tiver livre, pelo

menos, uma das divisas, sendo o lot de dimensões legais, metade da área de fundo poderá ser ocupada por uma garagem, dois quartos de empregados, tanque ou lavadouro e um gabinete sanitário.” Cf. Prefeitura Municipal, op. cit. Conforme o regulamento é possível construir nas áreas de fundo gabinetes sanitários e garagens, latrinas e quartos de empregadas. Essas benesses acabavam por favorecer um tipo de ocupação e organização de planta ainda em moldes convencionais conservando a dualidade frente e fundos e a permanência da edícula.

36 Art. 54º Parag. 2º “Este limite só poderá ser excedido por construções em redentes que não ultrapassem o espaço limitado por planos traçados pelo coroamento das paredes do perímetro do corpo central e inclinados de 60º sobre o horizonte.” Cf. Prefeitura Municipal do Recife, op. cit. p.26

37 O urbanista Agache propunha “marcar-se na face ou fachada oposta à construção considerada um ponto que fique a cinco metros acima

do solo, traçando-se uma reta que forme um ângulo de 50º com a perpendicular ao plano da fachada em questão, o edifício deveria estar inscrito nesta linha e não exceder a altura de 25,00 metros e a possibilidade da mudança deste ângulo para 60º e para uma altura para 28,00 metros”, disposições utilizadas no regulamento de construções do município do Recife. Cf. AGACHE, Alfred. Op. cit. Appenso, p. XI

38 “Cap. IV. Alinhamento e nivelamento para as construções. Art. 18º (...) – Visibilidade Normal – é a visibilidade de um observador que, colocado no eixo de uma rua e a distância de 12 metros do alinhamento de outra que intercepta a primeira, possa ver um alvo posto em idêntica situação no eixo desta última. Canto Cortado – é, em planta, o segmento da linha de visibilidade compreendido entre os cruzamentos desta linha com os alinhamentos das duas ruas”. Cf. Prefeitura Municipal, do Recife, op. cit. p.16

39 Prefeitura Municipal do Recife op. cit. p.37-38.

40 Cf. Pesquisa elaborada nos arquivos da Prefeitura Municipal do Recife nos projetos aprovados no período entre 1926-1945. Ed. Sula-merica Capitalização, 1941; Ed. Sertã, em 1942, Ed. Caixa Economica Federal, em 1942; Ed. Seguradora, em 1943; Ed. Almare e Ed. Almare Anexo; Ed. Arnaldo Bastos. Ed. Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, Ed. Trianon, entre outros.

41 Ao que parece a uma estrutura armada na passarela que evita sobrecarregar os apoios laterais o que dificultaria em muito o dimensionamento destes devido as cargas e ao enorme vão. Assim a passarela de ligação trabalha como uma espécie de viga virandil. Entrevista em jul/94 ao Eng. Ordino Cardoso calculista deste projeto que contou-nos sobre a desconfiança de técnicos em relação a ousada solução cuja estrutura foi progressivamente armada em uma grande malha estrutural cujo vão deveria vencer em todos os andares a largura da rua lateral com aprox. 9,0 metros sem estruturas intermediárias.

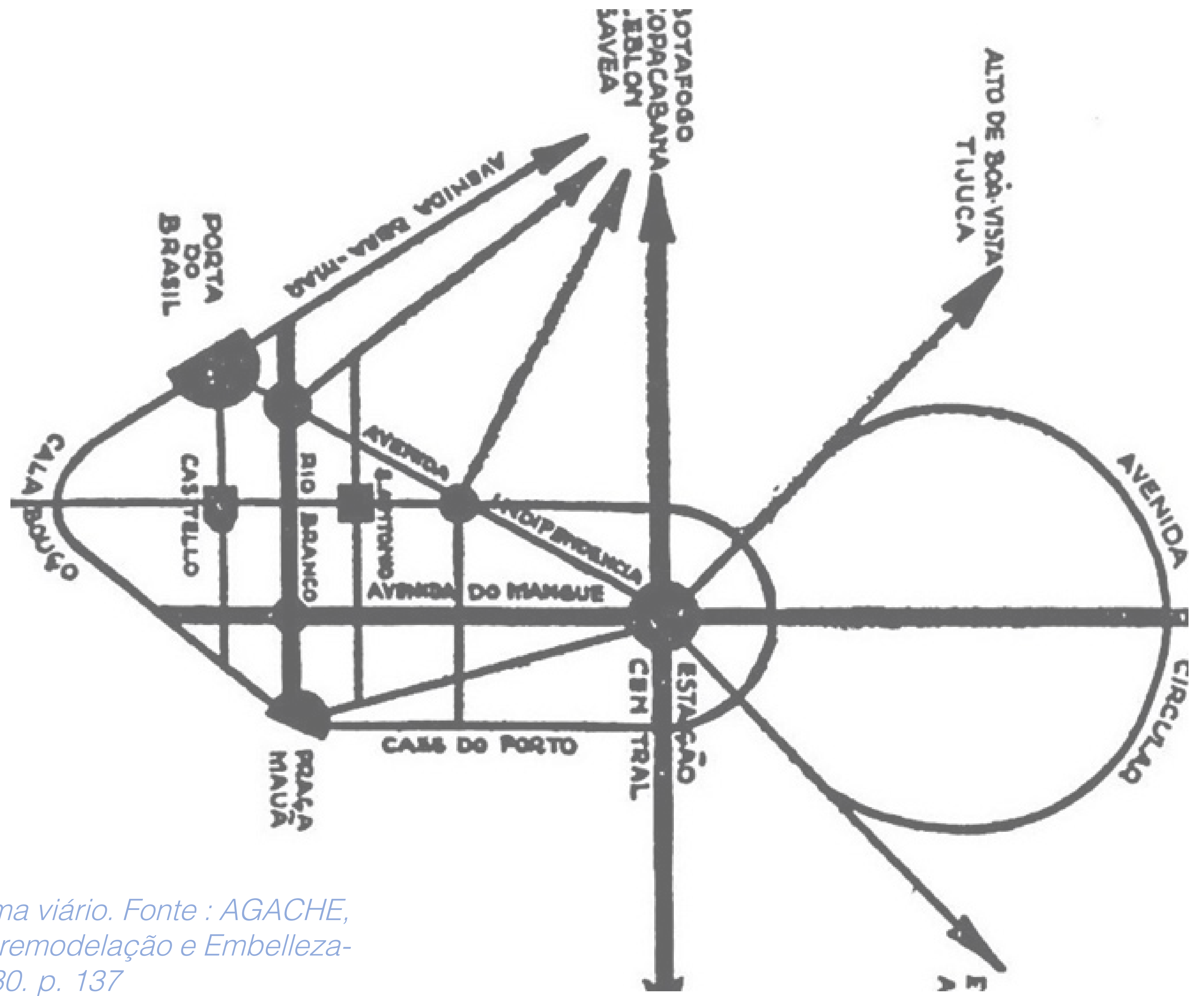


figura 01 - Plano Agache. Esquema viário. Fonte : AGACHE, Alfred. Rio de Janeiro: Extensão, remodelação e Embellezamento. Paris: Foyer Brésilien, 1930. p. 137

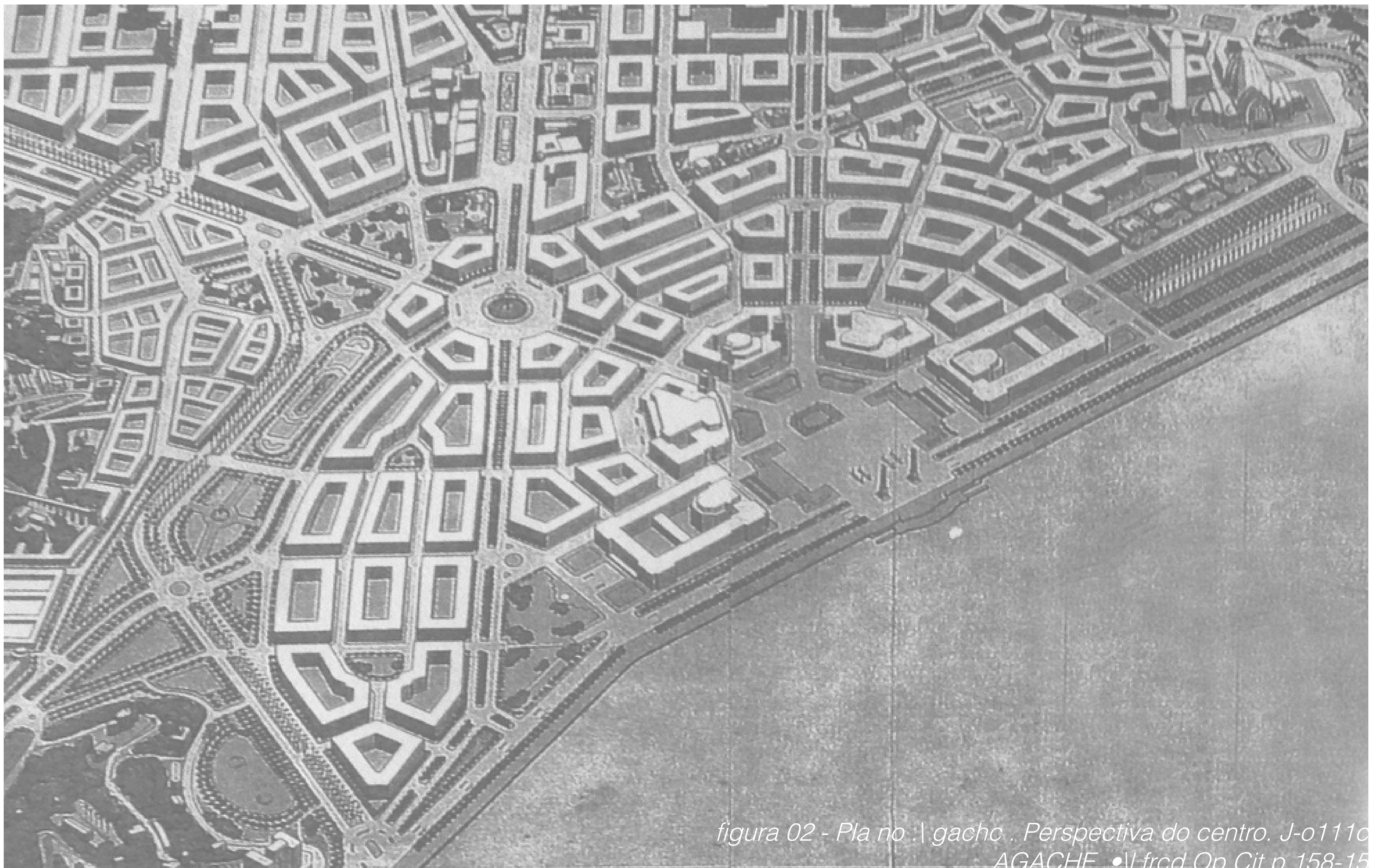
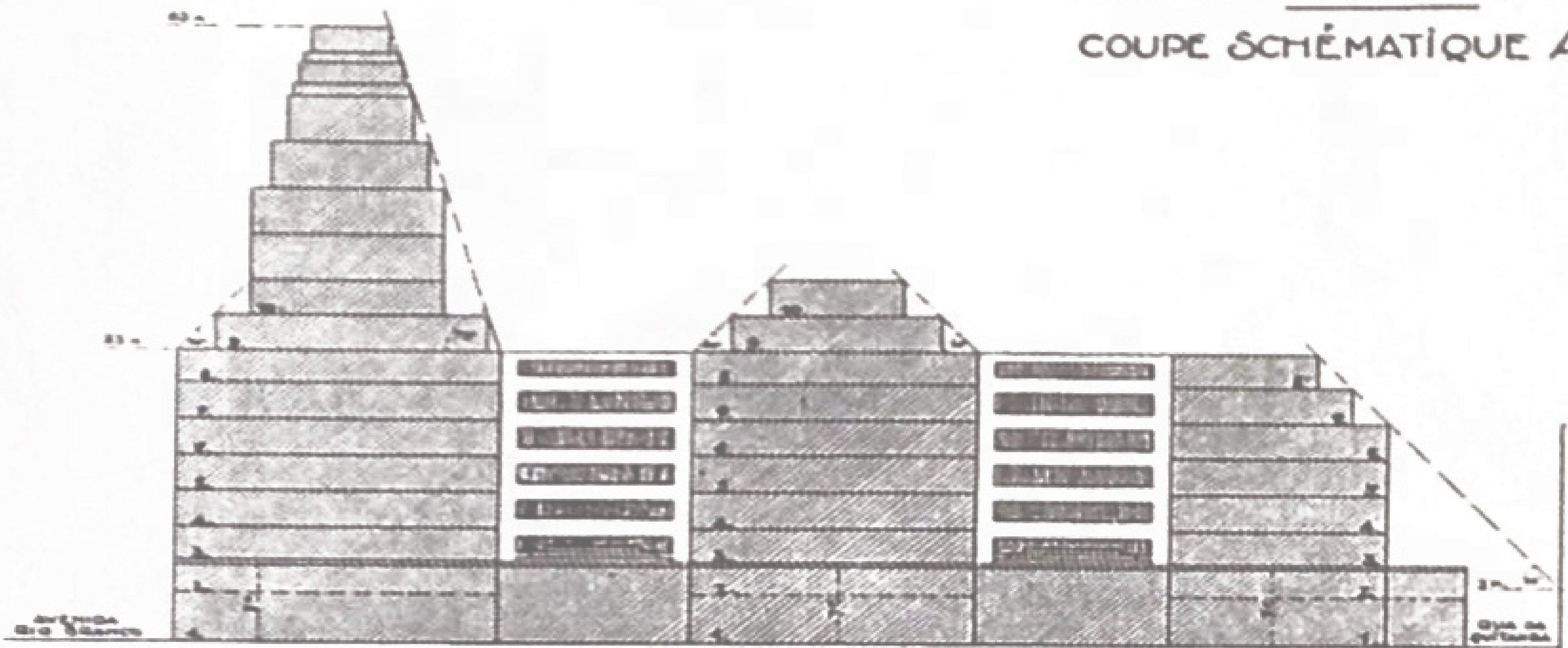


figura 02 - Plano Agache. Perspectiva do centro. J-01110
AGACHE, Alfred. Op. Cit p. 158-159

BLOC DE LA ZONE A?
 ETUDE D'UN "BUILDING" D'AFFAIRES
 SUIVANT LE RÈGLEMENT NOUVEAU
 COUPE SCHEMATIQUE A.A.



PLAN D'UN ÉTAGE.

BLOC DE LA ZONE A?
 ETUDE D'UN "BUILDING" D'AFFAIRES
 SUIVANT LE RÈGLEMENT NOUVEAU

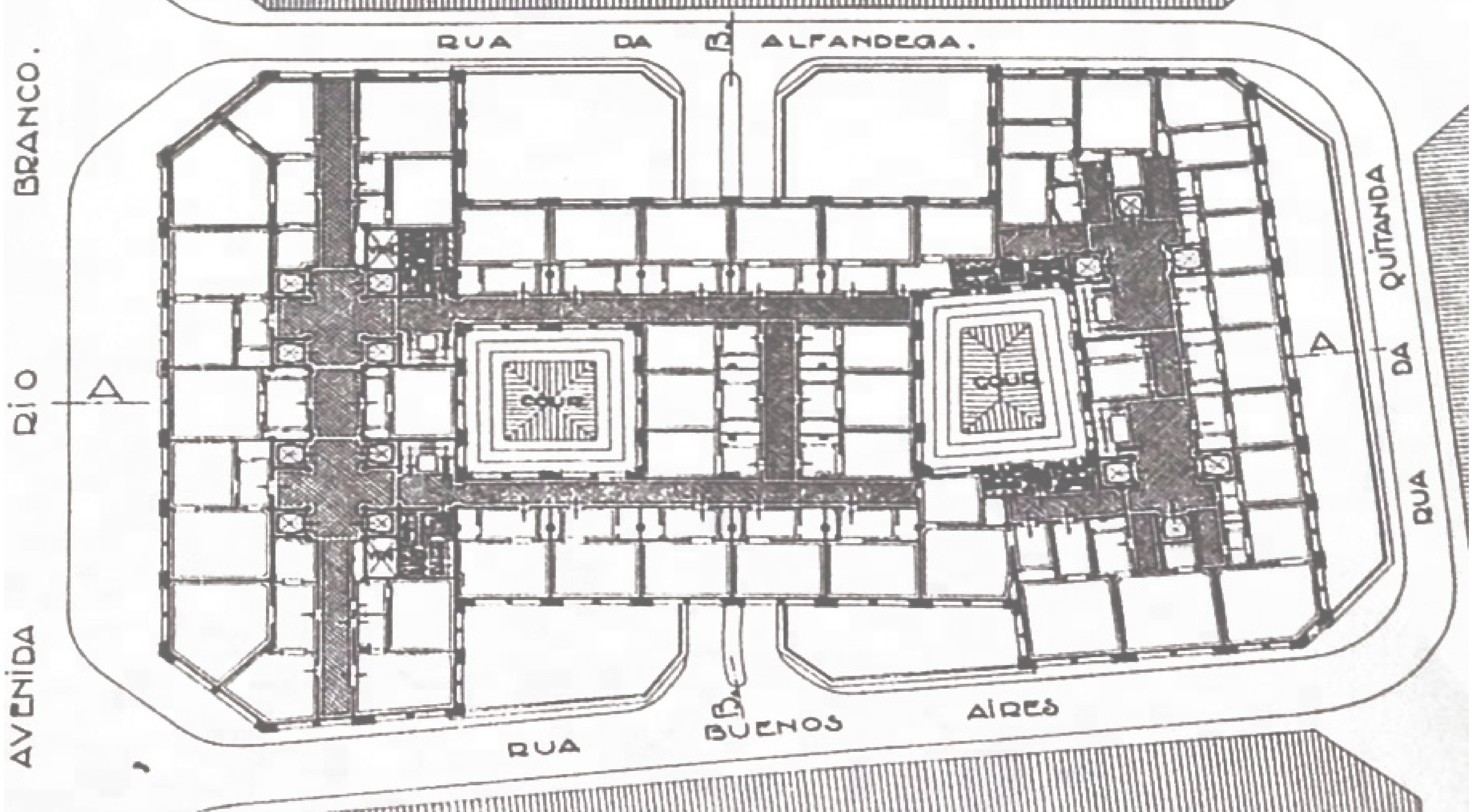
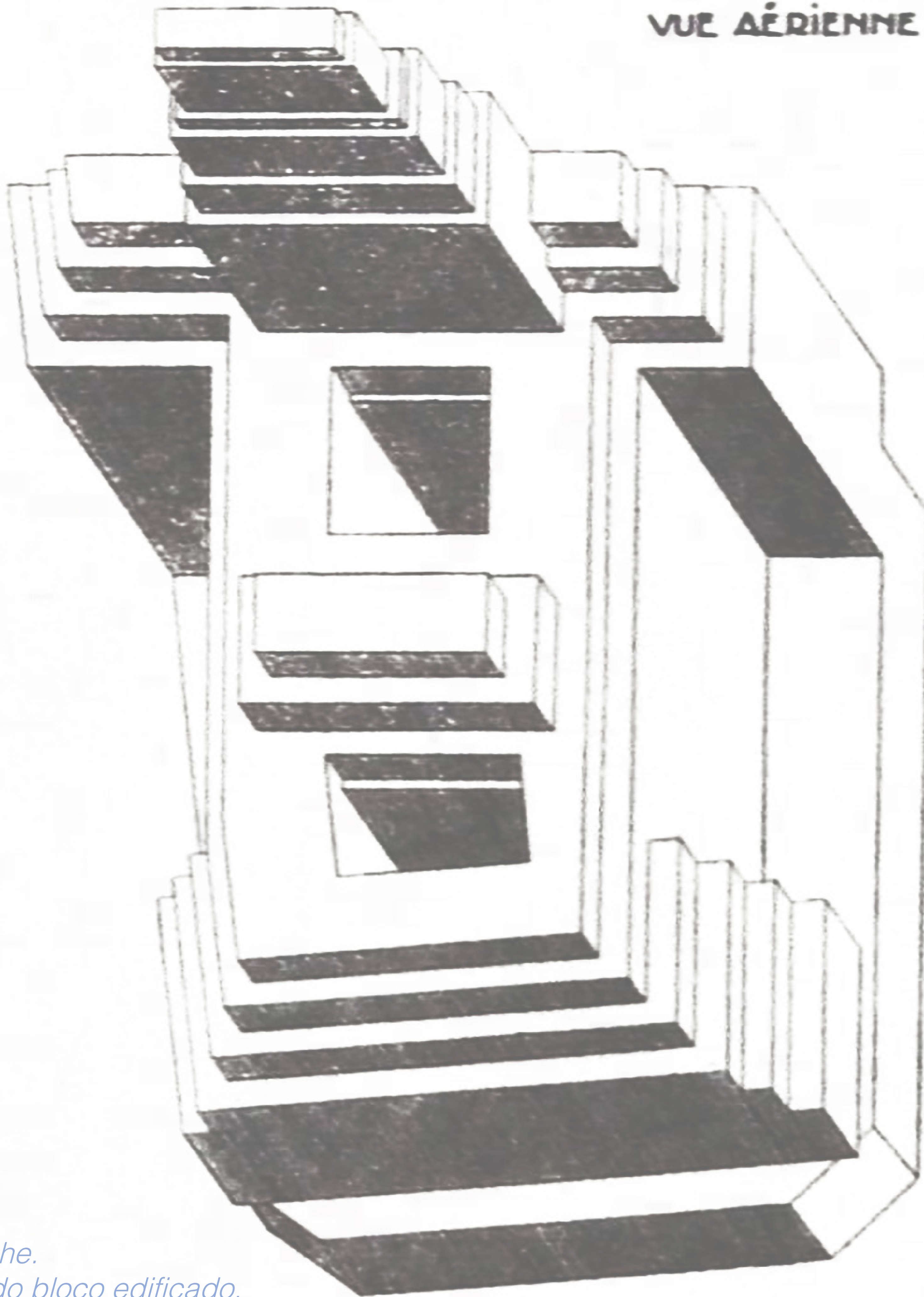


figura 04 - Plano Agache. Exemplo de transformação de um quarteirão no centro de negócios.
 Fonte: AGACHE, Alfred Op. cit. p. 175.

BLOC DE LA ZONE A₂
ETUDE D'UN "BUILDING" D'AFFAIRES
SUIVANT LE REGLEMENT NOUVEAU.

VUE AÉRIENNE DU BLOC.



177

figura 05 - Plano Agache.
Vista em perspectiva do bloco edificado.
Fonte: AGACHE, Alfred Op. cit. p. 176.

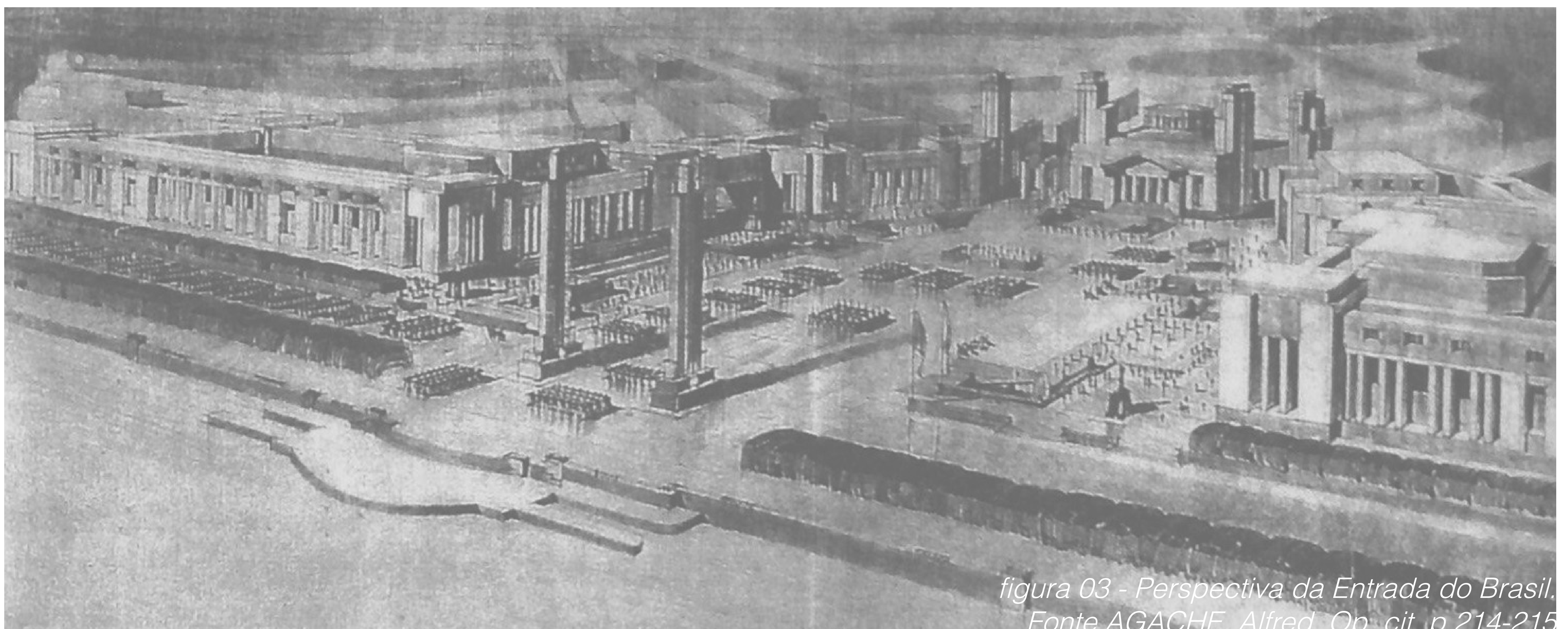


figura 03 - Perspectiva da Entrada do Brasil.
Fonte AGACHE, Alfred, Op. cit. p 214-215

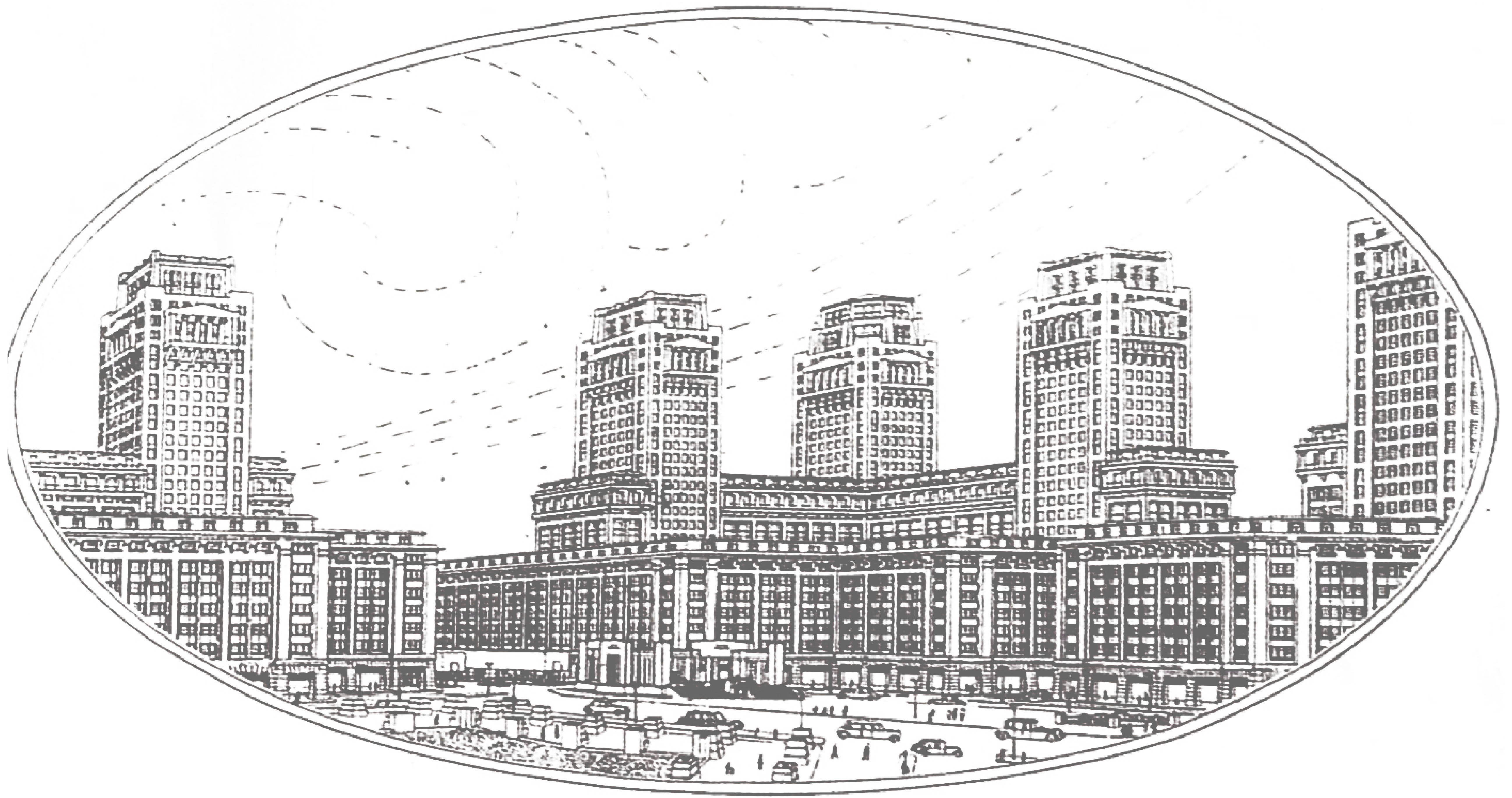
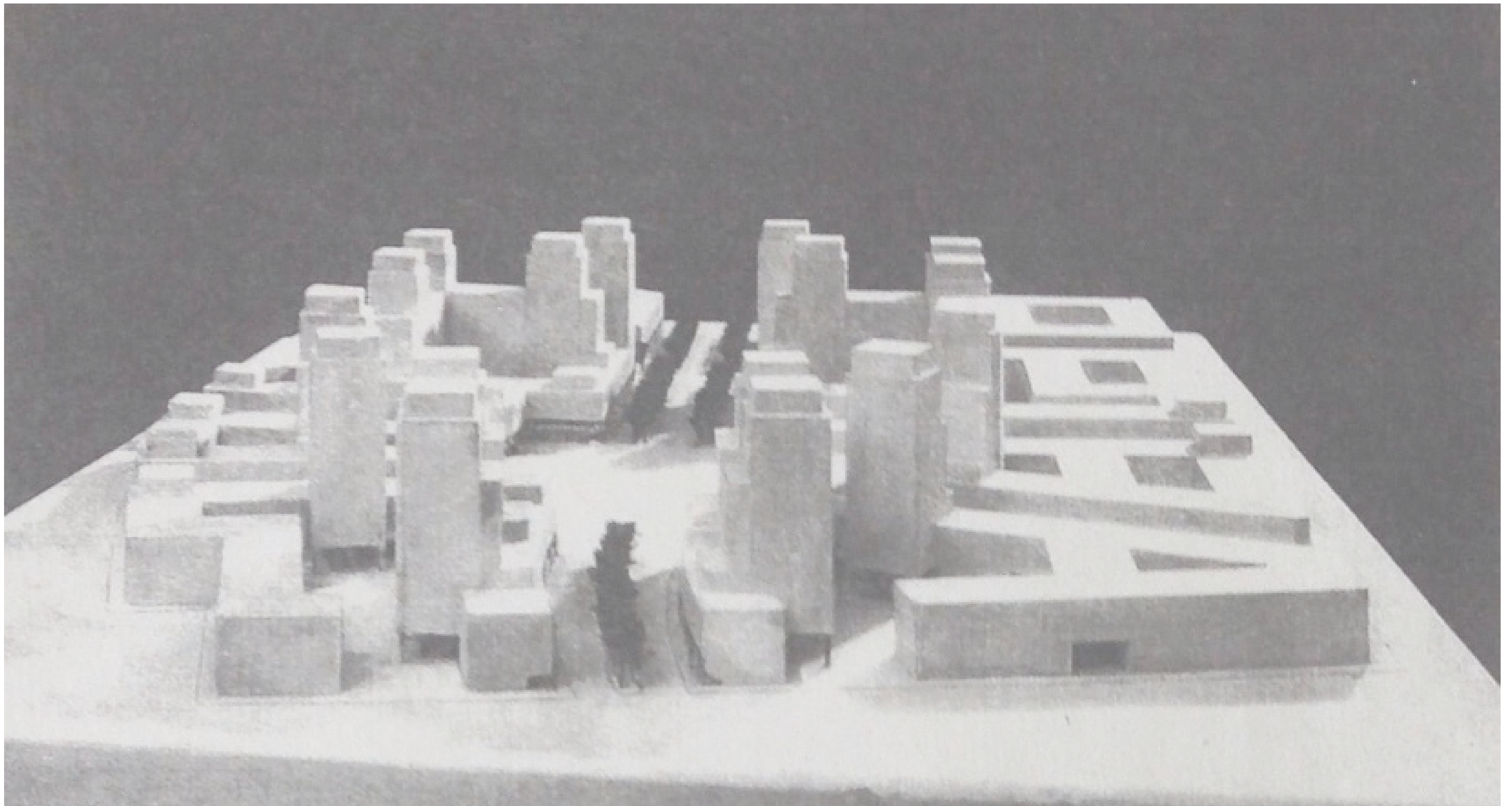
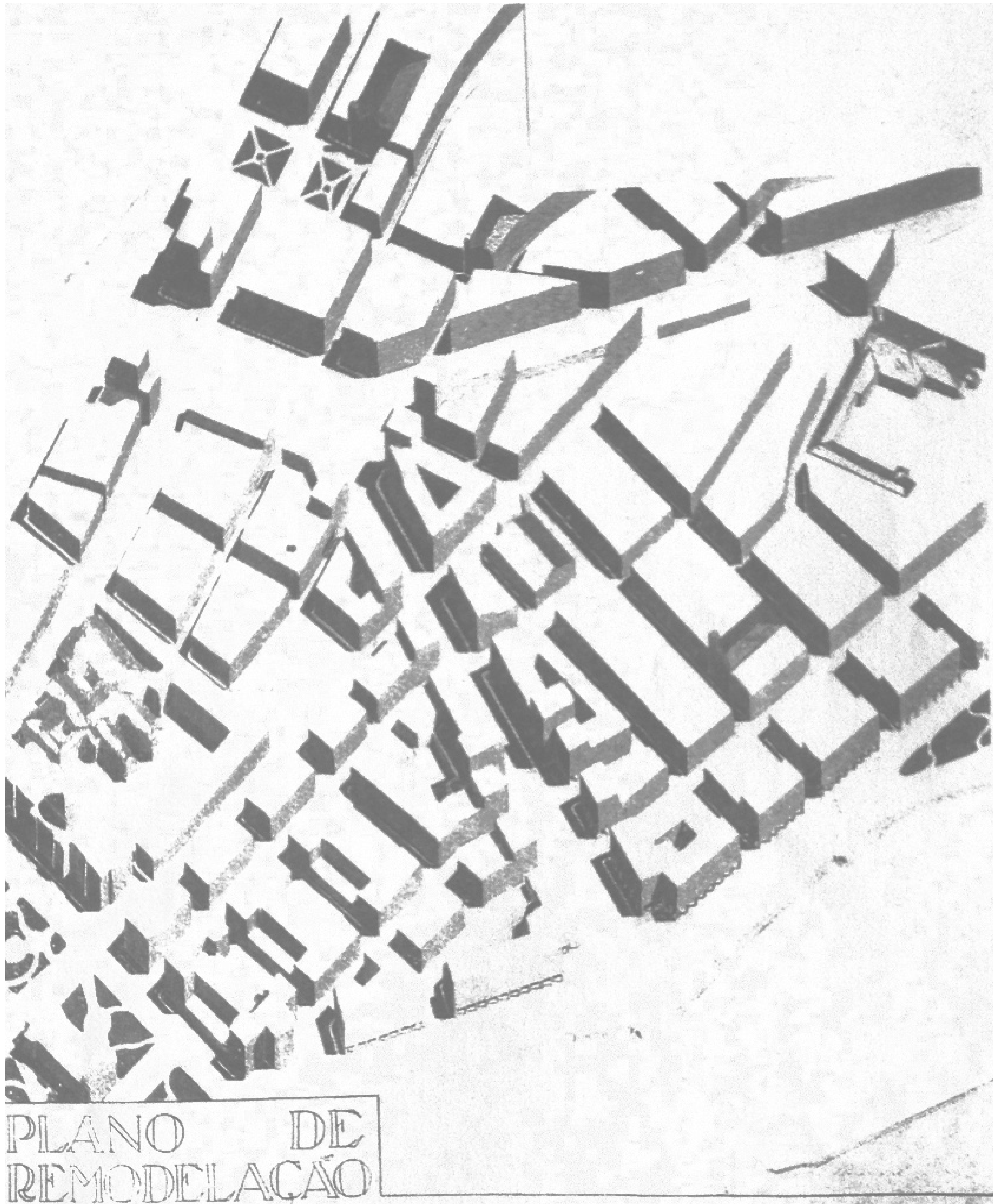


figura 06 - Plano Agache.
Perspectiva da Praça do Castello.
Fonte: AGACHE, Alfred Op. cit. p. 169.





PLANO DE
REMODELACÃO

ORGANISADO PELO ARQUITETO

N.º STC 1.º E.º FIGUEIREDO.

figura 09 - Nestor de Figueiredo.
Plano de Remodelação para o Recife.
Bairro de Sto. Antônio.



figura 11 - Nestor de Figueiredo.
Plano de Remodelação para o Recife.
Bairro de Sto. Antônio.

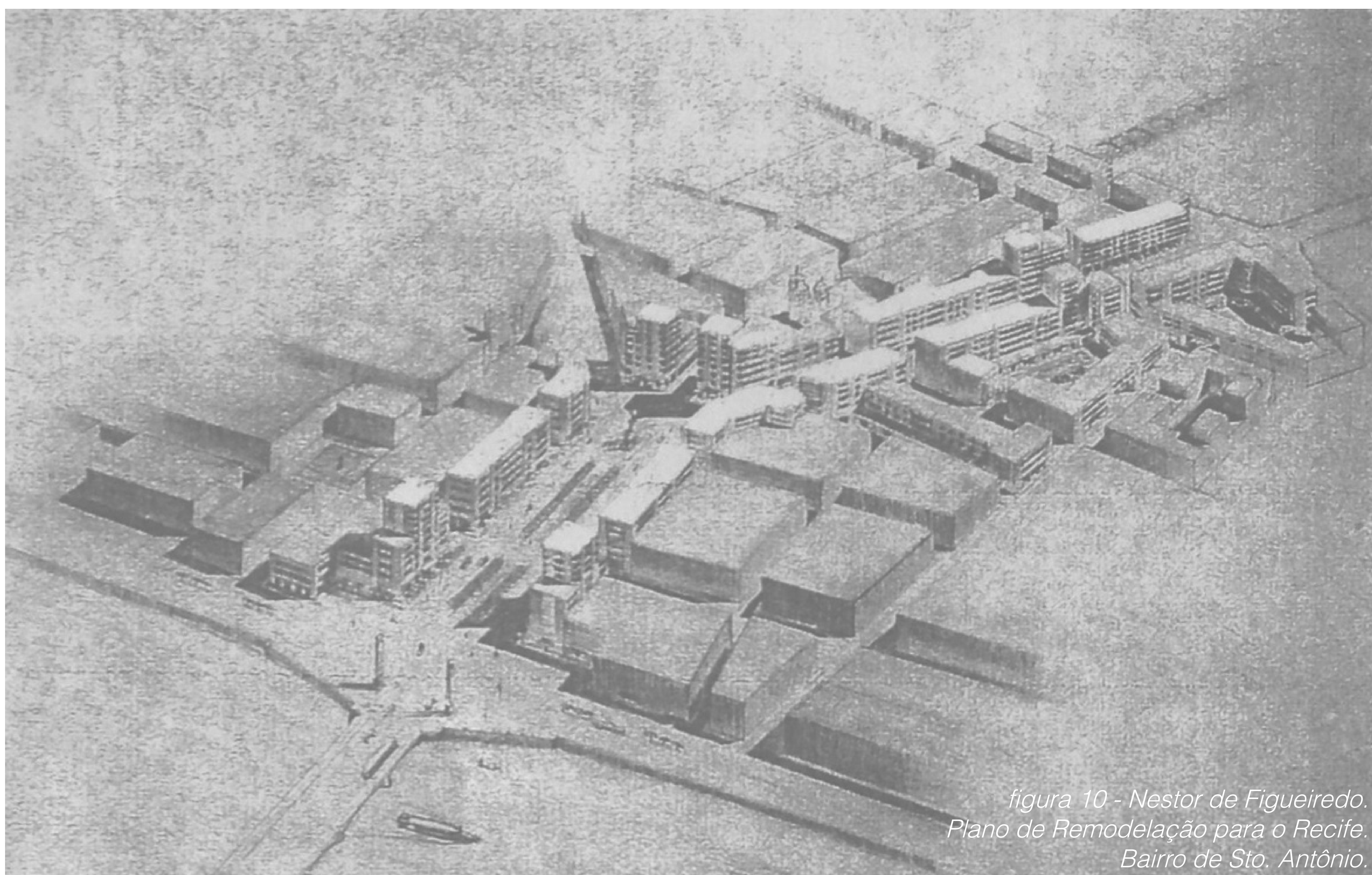


figura 10 - Nestor de Figueiredo.
Plano de Remodelação para o Recife.
Bairro de Sto. Antônio.

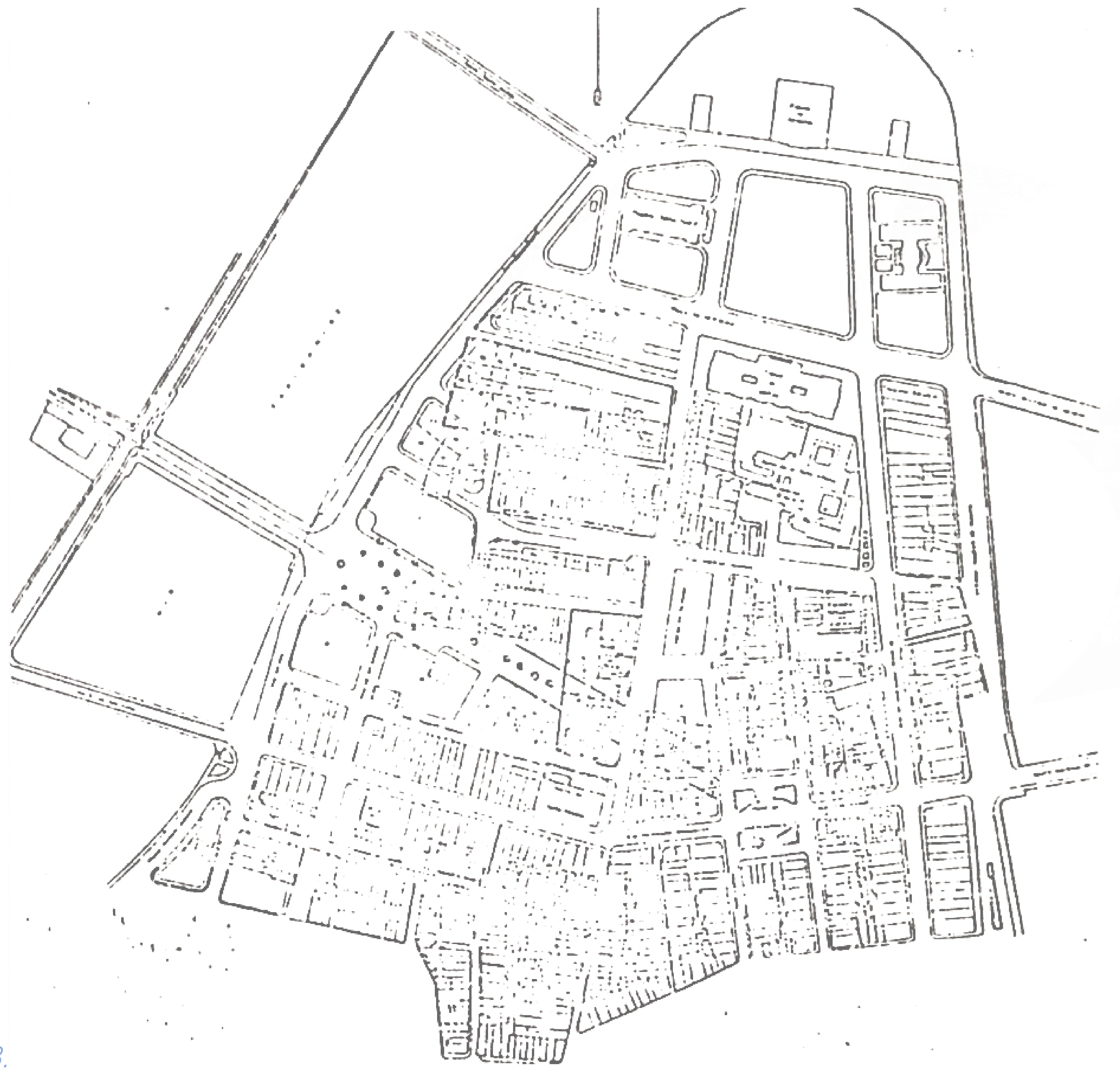
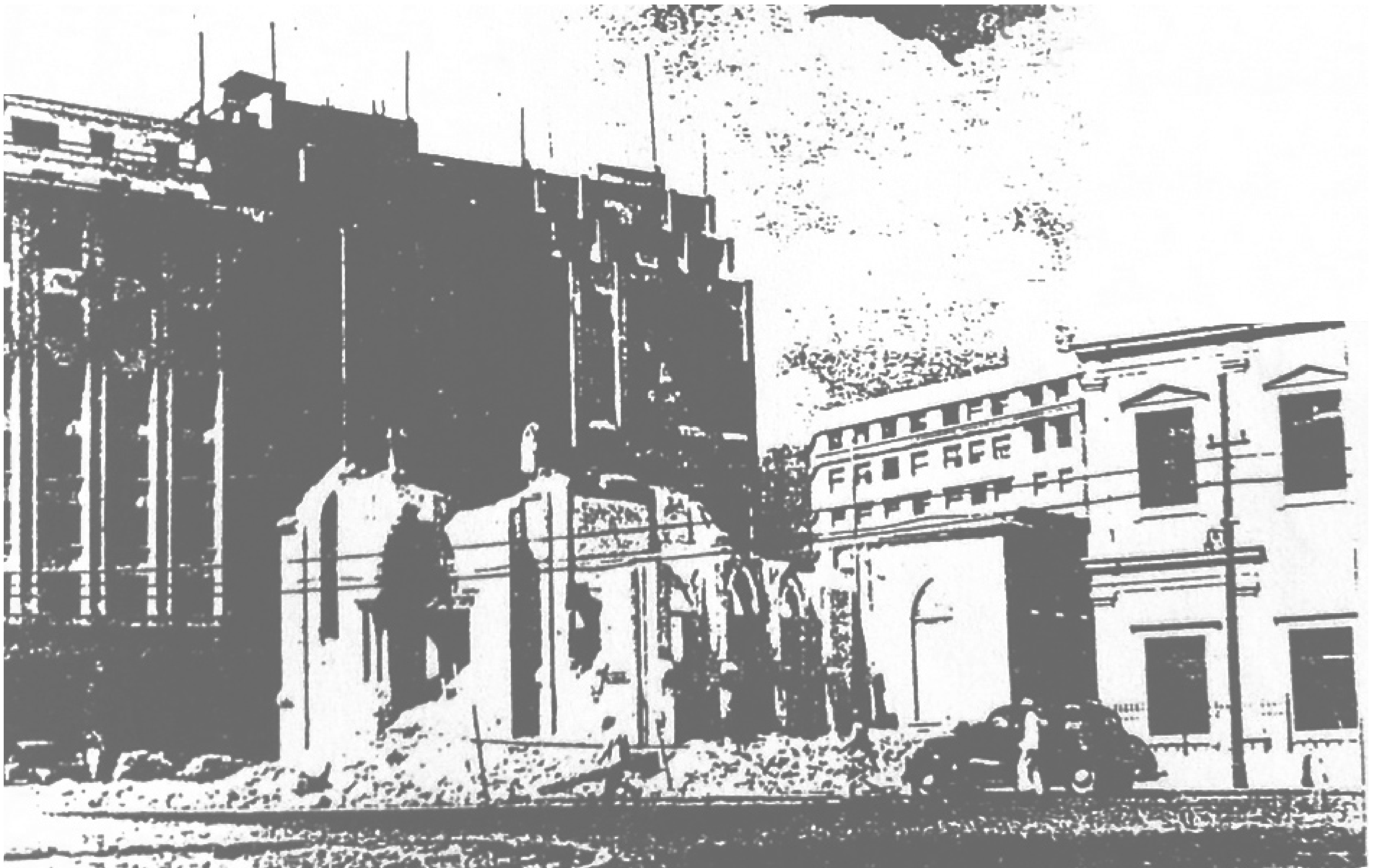
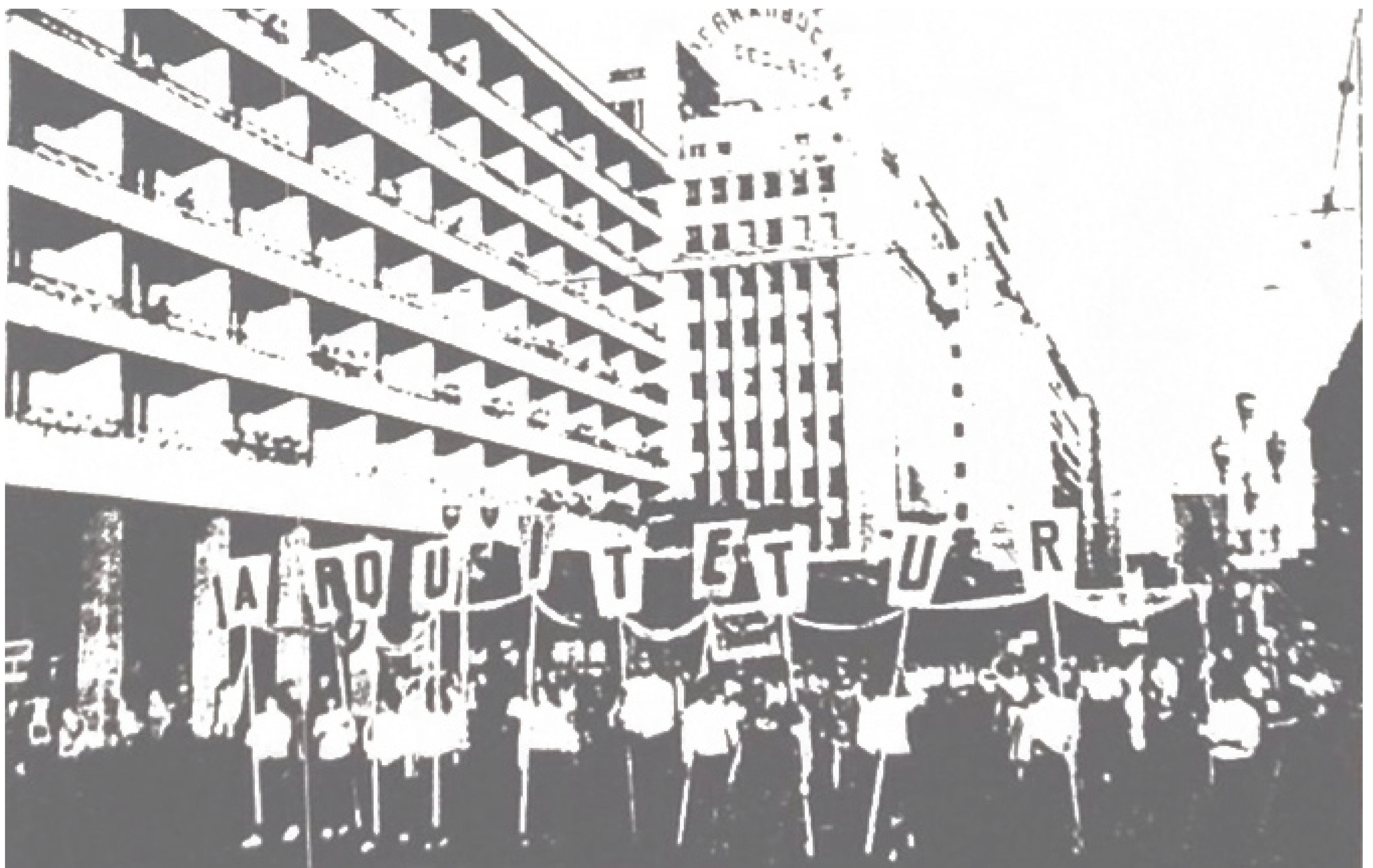
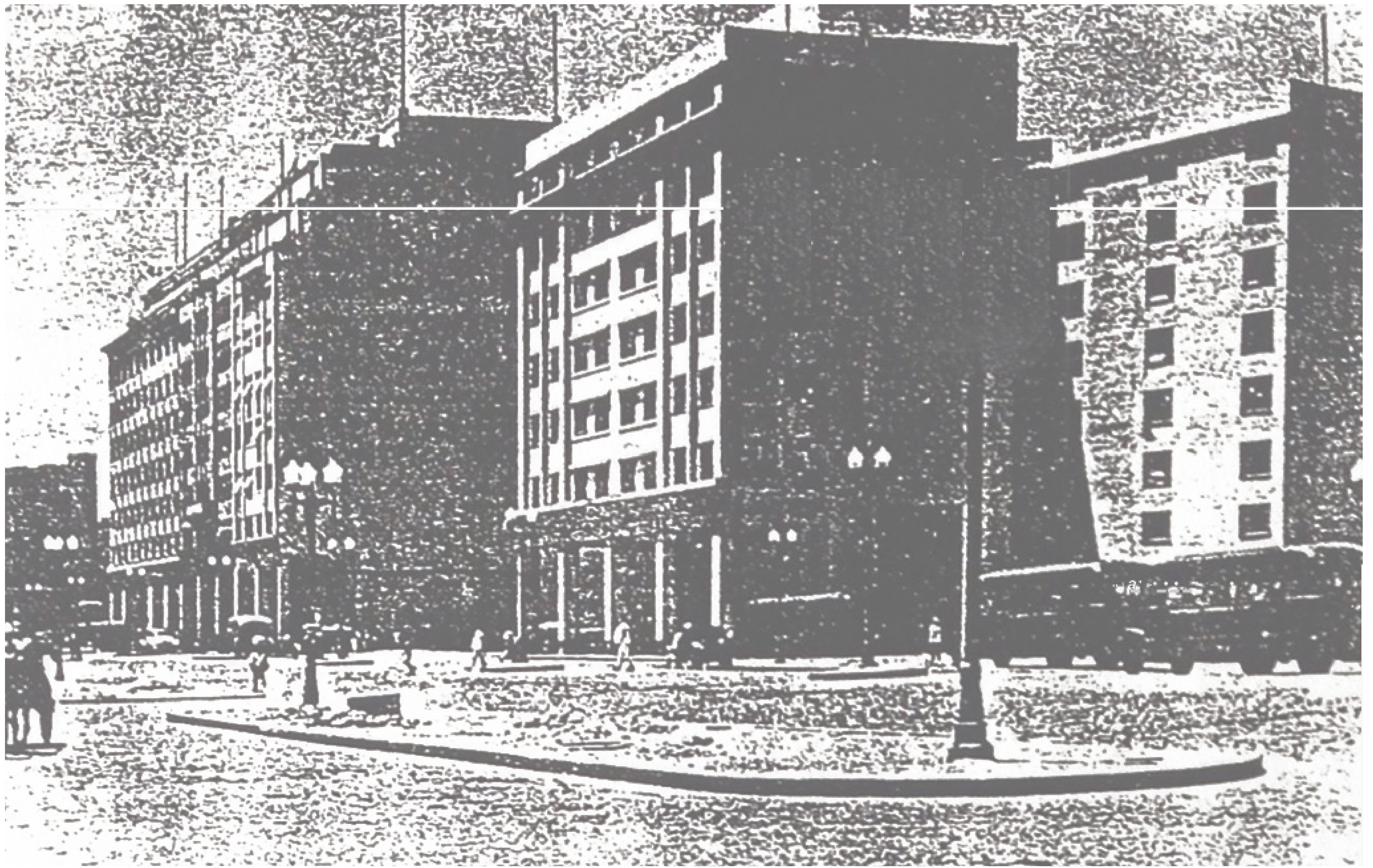


figura 12 - Plano de Reforma do Bairro de Santo Antônio aprovado pela Comissão do Plano da Cidade em 1938.





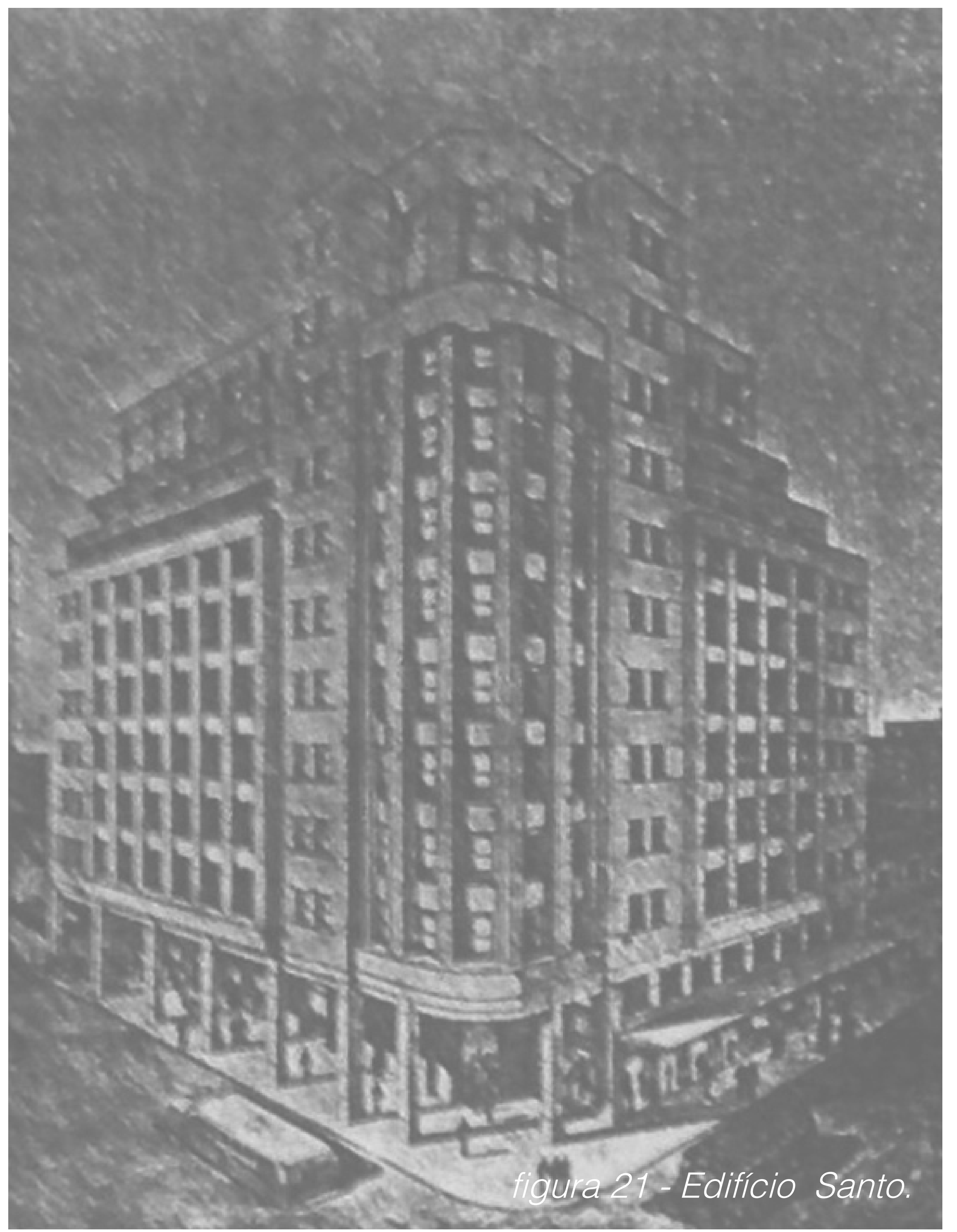


figura 21 - Edifício Santo.



figura 23 - Edifício Alman.



figura 22 - Edifício Arnaldo Baro.

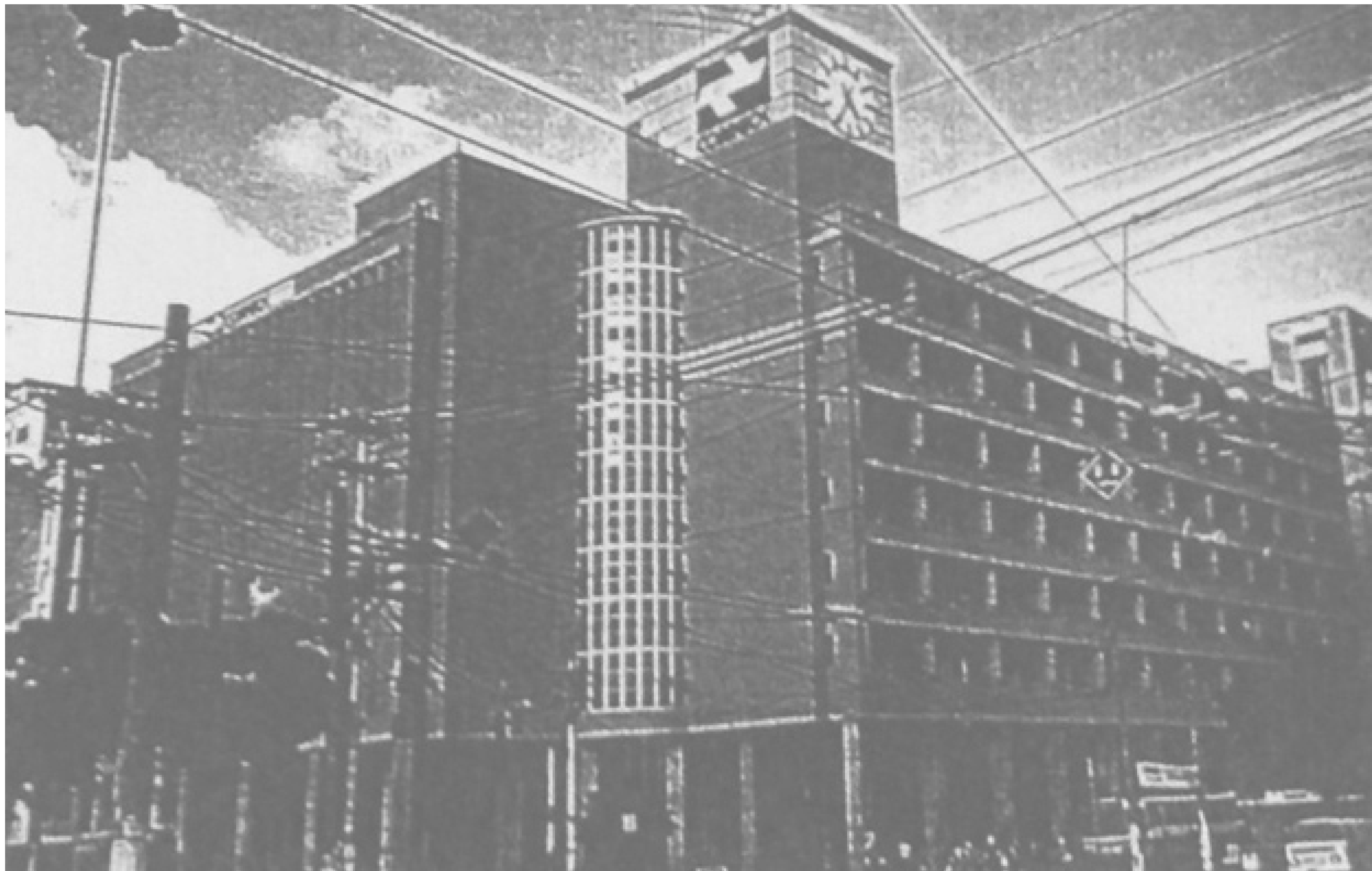


figura 20 - Edifício Trianon.



ANA LIMA

**A POSIÇÃO DO BRASIL
QUANTO À ARQUITETURA
CONTEMPORÂNEA
NA AMÉRICA LATINA
BREVE PANORAMA INCLUINDO
ARGENTINA, COLÔMBIA,
CHILE E VENEZUELA**

INTRODUÇÃO

A penetração do Movimento Moderno é um importante fator em comum na arquitetura dos países latino-americanos. Se a ideologia que se originou na Europa baseava-se em um contexto social, econômico e político específico daquele continente, aqui foi reinterpretada e reinventada, gerando resultados ricos e variados, assumindo uma identidade específica em cada país. Com efeito, embora sob uma unidade que inclui a origem do idioma e a religião, a América Latina é absolutamente plural e diversa, talvez uma de suas mais marcantes características. Os contrastes nessa região do mundo incluem, como notou Marina Waisman *um país que é um continente, o Brasil, e unia cidade que é um país, México*.¹ Mesmo no interior das fronteiras nacionais a diversidade é imensa, rica em comunidades e sociedades que interagem de formas variadas, formando um contexto rico e muito complexo.

O modernismo que chegou à América Latina não proveio apenas do continente europeu, mas também via Estados Unidos, em primeira instância, pelo trabalho de *Frank Lloyd Wright*, a Escola de Chicago

- notadamente com *Louis Sullivan* - e os trabalhos influenciados pela exposição organizada por *Hitchcock* e *Johnson*, o “Estilo Internacional”, realizado no MOMA em Nova Iorque, em 1921, como o *Chrysler Building* e o *Rockefeller Center*; em segunda instância pelo trabalho de muitos mestres do modernismo europeu que em virtude da guerra se refugiaram naquele país e ali tiveram a oportunidade de difundir suas idéias e construir um conjunto impressionante de obras que se tornaram ícones do movimento.

O ideário modernista levava para a América Latina todo um novo universo constituído de discursos, modelos, símbolos e procedimentos que deveriam orientar a nova arquitetura e o novo urbanismo. Junto com isto vinham os novos métodos e estratégias de atuação profissional, de gerenciamento dos espaços público e privado e na mudança de postura diante da função dos edifícios. A habitação assumiria uma nova conotação, e também os edifícios públicos, centros comerciais, bancos, etc.

Enquanto essas novas idéias chegavam à América Latina, seu passado colonial vinha sendo revisitado. Uma busca por identidade estava em curso, o passado hispânico e português, suas tipologias e modelos,

as igrejas e as cidades começavam a ser estudadas. Uma arquitetura que se pretendia “neo-colonial” produzia seus primeiros exemplares. Naquela época, a volta às origens assumia ares de reação ao ecletismo, à arquitetura importada, vinda com os imigrantes, especialmente os italianos, no Brasil e na Argentina. Esta disputa, no entanto, jamais entrou no mérito da habitação popular, restringindo-se a atender a demanda de famílias com renda suficiente para construir grandes casas ou palacetes, ou ainda as encomendas do governo.

Por volta dos anos 30, entretanto, começam a surgir iniciativas para construção de conjuntos residenciais com o fim de suprir o déficit habitacional que aumentava nas cidades. O êxodo rural tivera início, junto com um aumento demográfico significativo. O modernismo encontrava um caminho por onde entrar na América Latina. Ao contrário dos Estados Unidos, onde grandes personagens introduziram o movimento moderno, aqui ele chegou por meio de estudantes e arquitetos que, estudando naquele país e na Europa, ao retornarem a seus países começaram a difundir suas experiências por meio de seus trabalhos e, freqüentemente, por meio da participação

em congressos, publicação de artigos e livros. Foram pessoas como *Carlos Raúl Villanueva* na Venezuela, *Duhart* no Chile, bem como estrangeiros: os espanhóis *Felix Candela* e *Antoni Bonet*, respectivamente no México e na Argentina e *Gregori Warchavchik*, *Rino Levi* e *Lina Bo Bardi* no Brasil.

*Miguel Angel Roca*² reconhece três períodos distintos na Arquitetura Latinoamericana moderna: 1930/40 - década da inserção e estabelecimento do movimento moderno, com obras significativas que vão desde prédios para a classe média alta a conjunto habitacionais populares; 1940/70 - período em que os materiais importados começam a ser utilizados. A industrialização aumenta e o ciclo migratório do campo para as grandes cidades aumenta vertiginosamente. É o período em que grandes obras são realizadas pelos governos tais como estradas, hospitais, escolas, universidades e conjunto habitacionais. Instituições de financiamento da casa própria e programas de auto-construção são lançados; O período de 70 a 80 foi de experimentos com *shopping centers*, bancos, agências de correio, instituições em geral e casas. Criatividade, elegância, engenho mas também muito exagero e mal-gosto foram apresentados pela arquitetura nesse período. A variedade, porém, era imensa:

tecnologias locais e técnicas artesanais conviviam, no mesmo ideal moderno, com concreto protendido e vidro temperado, ou mesmo a arquitetura de tijolos, vinda do brutalismo europeu dos anos 60.

A década de 80, a década perdida da América Latina, viu o crescimento econômico estagnar-se e a arquitetura moderna, grandemente patrocinada pelo dinheiro público, sofrer as consequências. As soluções projetuais passam a se submeter a critérios de economia e disponibilidade de materiais mais rigorosos acabando por refletir a situação de instabilidade política e econômica que predominou nestes anos.

Se as dificuldades surgidas nesse período impuseram limitações, também geraram algumas reflexões quanto à necessidade de propostas a posturas, nos campos do urbanismo e da arquitetura, mais adequadas à realidade, passada e presente da América Latina. Essa crítica surgiu até como uma reação ao Pós-Moderno que durante algum tempo dominou a mídia arquitetônica internacional. Os resultados desse novo posicionamento estão sendo postos em prática e vividos nos dias de hoje, tomando parte no processo de busca e estabelecimento de identidade, uma preocupação que já se tornou característica da América Latina.

Por ocorrer em um cenário extremamente complexo e dinâmico - desigual e descontínuo tanto do ponto de vista social como político e econômico, e mesmo sob uma perspectiva histórica, em que comunidades pré-colombianas sobrevivem ainda sem muito contato com a civilização dominante ao mesmo tempo em que os países que habitam procuram a inserção em mercados e grupos internacionais - a arquitetura latinoamericana, para ser analisada, exige o que sugere Luiz Fernández-Galiano:

...em cada caso uma temperatura intelectual e emotiva diferente. As casas amplas, plácidas e sombreadas do cemitério portenho de La Recoleta se percorrem com um passo distinto daquele com que se explora o amplo território das estâncias jesuíticas em La Pampa; Cartagena de Índias, sob a calma solar do toque que fica, desenha um Caribe bem diverso do que constroem os povoados palafíticos da laguna de Sinamaica, rumorosos de selva e canoas; entre o amanhecer delgado e rosa da Praça do Zócalo e a tarde que se extingue dourada sobre as pirâmides fatigadas de Teotihuacán há algo mais que uns quilômetros ou horas: a reverberação do espaço na memória acaba modelando uma perspectiva poliédrica.³

A arquitetura Moderna na Argentina obteve um forte impulso com a visita de Le Corbusier a Buenos Aires, em 1929, e com a exposição do racionalismo italiano, em 1933. Durante esta década, no entanto, o modernismo era um estilo a mais, que convivia com o californiano, o Tudor e tantos outros. Seu emprego encontrava resistência por ser considerado de caráter frio, despojado demais, de aparência hostil. A solução encontrada por alguns arquitetos foi fazer conviver, na mesma prancheta, projetos modernistas e acadêmicos, como ocorria no Chile.

Foi por conta da necessidade de solucionar as demandas sociais que pressionavam o regime peronista que o Estilo Moderno encontrou finalmente seu grande canal de atuação na Argentina, tendo pesado na balança a rapidez de execução, a contenção de custos e o melhor aproveitamento dos terrenos. Um grande número de arquitetos importantes na história da arquitetura argentina esteve ligado às iniciativas de construção de habitação social empreendidas naqueles anos: *Mario Roberto Alvarez, Eduardo Sacriste, Horacio Caminos, Eduardo Catalano, Amancio Williams*, o Estudio de Sánchez Elía, *Peralta Ramos* e *Agostini*, entre outros vários. Com o fim do primeiro período

peronista, em 1955, os defensores do movimento começaram a dar aulas nas universidades, obtendo a oportunidade de difundir seus princípios ideológicos.

Uma breve cronologia nos dá um panorama da Arquitetura Moderna na Argentina: os anos 30 viram o desenvolvimento do racionalismo puro de *Vilar* e *Jaime Roca* e o polêmico trabalho de *Sanchez Lagos* de la Torre, autor do edifício Kavanagh, emblemático da ressurreição de Buenos Aires; nos anos 40 o racionalismo será retomado pelo grupo de Bonet, *Kurchan* e *Ferrari Hardoy*, interpretando-o de uma maneira mais livre e plástica; os anos 50 foram marcados pela produção de *Agostini* em associação com *Sánchez Elía* e *Peralta Ramos*, como o Teatro San Martín. No final desta década, era possível observar um movimento de busca de afirmação de uma arquitetura que, ao mesmo tempo que fosse afinada com os conceitos modernos, evidenciasse um caráter nacional. O contexto em que as obras se inseriam, referências às tradições e utilização de técnicas tradicionais passam a ser elementos fundamentais no projeto. Esse movimento acabou sendo conhecido como “Casas Brancas”. Os anos 60 testemunharam a obra de *Clorindo Testa*, um dos mais proeminentes arquitetos argentinos, cujo Banco de Londres é uma das obras mais

representativas do brutalismo na América Latina. Autores como *Horacio Baliero*, *Carmen Córdova* e *Ernesto Katzenstein* começam a se projetar. Estes arquitetos assumem uma postura antidogmática, buscando dar corpo e consistência a uma arquitetura de traços inconfundivelmente argentinos; entre os anos 70 e 90, vários grupos surgiram, a maioria com uma linguagem arquitetônica bastante marcada pelo racionalismo e o uso de tecnologias bastante avançadas. É o caso de *Baldizzone*, *Erbin*, *Lestard*, *Varas* e o escritório de Manteola, *Sánchez Gómez*, *Santos*, *Solsona* e *Virioly*, que se tornaram conhecidos após o projeto de uma série de bancos extremamente interessantes. Sua produção tem sido, desde então, prolífica, variada e de grande qualidade.



BRASIL

Em 1922 ocorre, em São Paulo, uma exposição sobre a arquitetura moderna e outra em 1925, organizada por *Warchavchik*. Em 1926 *Le Corbusier* passou por São Paulo e Rio de Janeiro, retornando em 1929 quando traçou as diretrizes do Ministério da Educação, que mais tarde assumiria a forma cujo projeto teve a participação de *Lúcio Costa*

e *Oscar Niemeyer*. Os pilotis, a estrutura independente, ordenados num conjunto de extrema elegância fariam com que se tornasse um dos símbolos da arquitetura moderna no Brasil e no mundo. A partir dos anos 30, com *Vargas* no poder, os Institutos de Aposentadoria e Pensão, os IAPs seriam responsáveis pela produção de conjuntos residenciais para seus associados por todo o Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Estes conjuntos caracterizariam-se pelo emprego do ideário modernista tanto no sentido formal quanto nas preocupações sociais: a proposta era oferecer a oportunidade de um novo estilo de vida aos moradores das “unidades habitacionais”. Exemplos expressivos dessa arquitetura são o Conjunto Residencial Pedregulho, de *Reidy*, no Rio de Janeiro, e o Conjunto Residencial Vila Guiomar, de *Carlos Frederico Ferreira*, em Santo André. Essas iniciativas tiveram fim com a fusão dos IAPs em uma única instituição de alcance nacional, o INPS, Instituto Nacional de Previdência Social. Em 1939 o pavilhão do Brasil na exposição de Nova Iorque, de autoria de *Lúcio Costa* e *Oscar Niemeyer* chamará a atenção de todo o mundo, sendo publicado em diversos periódicos e livros sobre arquitetura moderna. Durante as décadas de 40 e 50 *Oscar Niemeyer* trabalharia nos projetos para Pampulha, Belo

Horizonte e para o Parque do Ibirapuera em São Paulo.

Ainda durante os anos 50 *Reidy* e *Carmem Portinho* trabalhariam no projeto e construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, implantado no Aterro do Flamengo, um dos projetos paisagísticos de maior envergadura de Burle Marx. Em 1956 é lançado o concurso nacional de idéias para a nova capital do Brasil, a ser deslocada do Rio de Janeiro para o estado de Goiás, na região central do país. *Lúcio Costa*, com um memorial lírico e cinco pranchas venceu o concurso em que projetos extremamente detalhados e analíticos, como o de *Rino Levi*, foram apresentados. A proposta vencedora propunha para a cidade a forma de uma cruz, baseada no *cardus* e *decumanus* das cidades romanas, com seus eixos orientados no sentido norte-sul e leste-oeste. A construção da nova capital do Brasil, pronta em 1961, marca uma etapa importante na arquitetura brasileira, em que os postulados racionalistas defendidos por *Le Corbusier* servem para dar corpo a uma capital progressista.

A crítica arquitetônica brasileira, a partir daí, parece enfraquecer-se e, com isso, a produção arquitetônica não é mais capaz de apresentar a mesma qualidade e interesse como o que despertou o MEC.

O repertório como que esgota-se, e a repetição mecânica de modelos nacionais parece predominar. Não há espaço para um livre debate sobre a produção de arquitetura no Brasil, o repúdio a análises desfavoráveis vindas do exterior é claro. O país já passava a falar sozinho quando, em 1964, o golpe militar veio confundir o debate arquitetônico com o debate político, que, em menores proporções, perdura até nossos dias.

O “milagre econômico” de 1970 assistiu a um volume formidável de obras, principalmente institucionais, que demonstravam o grau de amadurecimento da arquitetura brasileira, evidenciando também as desvantagens da ausência de uma consciência crítica e um debate arquitetônico mais sério e consistente. Em São Paulo, a produção arquitetônica é extremamente influenciada pela figura e obra de *João Baptista Vilanova Artigas*, com o uso predominante do concreto armado e uma volumetria compacta, fechada, marcada por elementos de circulação e espaços internos extremamente ricos. No Rio de Janeiro, obras como a Universidade do Rio de Janeiro, de autoria de *Luiz Paulo Conde* e co-autoria de *Flávio Marinho Rego*, contando ainda com a participação de *Mauro Neves Nogueira*, *Sérgio Ferraz Magalhães* e *Sandra*

Muylaert, ilustrarão a dimensão dos investimentos e a escala da arquitetura proposta então.

A década de 80 no Brasil mostra uma grande diversidade de arquiteturas sendo realizadas e discutidas. Lina Bo Bardi, cujo currículo reúne um pequeno número de obras, mas extremamente significativo, realizará a reciclagem do SESC Pompéia, num projeto original e muito criativo que, rapidamente, será reconhecido como uma obra de destaque no contexto nacional e internacional.

A COLÔMBIA

A partir dos anos 30, em que a tradição arquitetônica inglesa predominava, muitos arquitetos colombianos, formados em escolas americanas, passam a trazer de lá as formas orgânicas de *Frank Lloyd Wright* e os conceitos do modernismo preconizado pelos grandes mestres trasladados para os Estados Unidos. Em um primeiro momento isto provocou o aparecimento de edifícios que em nada procuravam corresponder à realidade local.

A década de 60 trará algumas mudanças de postura diante do modernismo: se a arquitetura colombiana continua a se identificar com a linguagem modernista, passa a utilizá-la agora como um dos elementos na síntese entre o novo e o tradicional. O clima, a paisagem, a luz e a exploração de escalas mais modestas passam a ser dados relevantes nos projetos. Os arquitetos colombianos começam a dar mais importância em conservar e manifestar a herança cultural de seu país, a buscar alternativas estéticas e espaciais baseadas nas condições peculiares de cada terreno, a pesquisar novas possibilidades tecnológicas. A aplicação do tijolo, nesse contexto, começa a se tornar uma característica marcante. É interessante notar que esse material, antigo conhecido na construção colombiana, foi amplamente utilizado em casas das classes mais abastadas, projetadas em estilo inglês, especialmente em Bogotá, nos anos 30. À medida em que o material foi adotado em larga escala também nos projetos modernistas, acabou criando uma forte identidade, sendo tratado de forma bastante detalhada e bem acabada, o que foi possível graças à presença de mão-de-obra especializada nas técnicas envolvidas no uso do tijolo.

Bogotá, a capital colombiana, possuiu durante muito

tempo o papel de centro irradiador das tendências arquitetônicas no país. Isso ocorria não apenas pela maior demanda de projetos de porte e importância considerável que em geral ocorre nas capitais mas também porque era o centro de educação universitária em arquitetura, e, em consequência disso, o palco do debate acadêmico e da crítica. Nos últimos anos, com o surgimento de novas posturas, práticas e teóricas, em cidades como Cali e Medellín, a discussão arquitetônica na Colômbia foi enriquecida por novas vozes, e o centro único se transformou em, pelo menos, um triângulo formado pelas três cidades em que o pensamento arquitetônico passou a tomar forma e ser irradiado.

A VENEZUELA

A arquitetura modernista na Venezuela passou por um processo algo distinto dos demais na América Latina. Aqui, em virtude do boom econômico proporcionado pelo petróleo, o modernismo assumiu proporções monumentais, de forte influência americana. Não possuindo uma herança histórica tão expressiva, somado ao terremoto de 1967, a arquitetura e o urbanismo venezuelanos encontraram uma situação

bastante próxima da tabula rasa, povoando a capital do país, Caracas, de grandes torres de vidro e aço e obras viárias de escala impressionante: avenidas, pontes e viadutos, nem um pouco atraentes para o uso dos pedestres.

Apesar da situação de desequilíbrio na arquitetura, com a capital do país opondo forte contraste ao resto do país, algumas obras emblemáticas foram produzidas, como é o caso da Cidade Universitária, projeto de *Carlos Raúl Villanueva*, plena de referências à identidade cultural venezuelana expressas, não obstante, numa linguagem claramente modernista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Waisman, Marina opus cit Fernández-Galiano, Luis. "America de Memoria: Una Mirada Espanhola". A&V Monografias de Arquitectura y Vivienda, nº 48, 1994.
- 2 Roca, Miguel Angel(Ed). "The Architecture of Latin America". Academy editions. Great Britain, 1995.
- 3 Fernández-Galiano, Luis. "America de Memoria: Una Mirada Espanhola". A&V Monografias de Arquitectura y Vivienda, nº 48, 1994.



**JAQUELINE
FERNANDÉZ ALVES**

PESQUISA EM DESENVOLVIMENTO
PÓS GRADUAÇÃO NÍVEL MESTRADO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA USP
ORIENTADOR: PROF. DR. JOÃO WALTER TOSCANO

**A ARQUITETURA MODERNA
NA ORLA SANTISTA
1930/1970**

INTRODUÇÃO

A arquitetura produzida na orla marítima para o lazer nos fins de semana é o objeto desta pesquisa que está sendo desenvolvida desde 1994.

A partir dos anos 30 a Orla Santista sofreu uma profunda transformação face a valorização decorrente da procura de imóveis em um período o qual a cidade se afirmava como pólo turístico da região. O crescimento da construção civil nessa área atraiu profissionais de renome como *Franz Heep*, *Pedro Paulo Melo Saraiva*, *Artacho Jurado* entre outros. Essas obras traduziram um período de modernidade pelo qual passava a cidade, com a racionalização dos espaços e a modernização dos equipamentos, exigências de um programa para apartamentos de veraneio. Esse aspecto é observado também em outras cidades da região. Com um crescimento econômico bastante menor, cidades como Guarujá e São Vicente, tiveram em suas orlas manifestações semelhantes, afirmando ainda mais o caráter da região vinculado ao turismo.

Em um período de grandes transformações econômicas é que essa nova produção arquitetônica baseada

em princípios racionalistas, e até muitas vezes beirando o Kitsch, refletiu a modernidade na Cidade de Santos.

Segundo Marshal Berman, ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo... (Berman, All That Is Sólida Melts In The Air, New York, 1982)¹

A EVOLUÇÃO DA ORLA SANTISTA

O estudo dessa arquitetura traz consigo algumas questões que estão sendo levadas em conta como inicialmente a vocação para o turismo de fim de semana.

Essa vocação é manifestada desde o princípio do século. Já anteriormente em 1892, havia sido implantado no Guarujá um centro turístico de alto nível, destinado ao segmento da sociedade paulista que atingia poder aquisitivo através da produção e comercialização de café no interior de São Paulo. Registrado em muitos cartões postais da época, a vila balneária do Guarujá oferecia aos seus visitantes além da bucólica paisagem marítima, um hotel luxuoso.²

Com a conclusão em 1912 do plano do Eng. Saturnino de Brito para o saneamento básico de Santos, a cidade passou a oferecer também infra-estrutura adequada e moderna, com facilidade inclusive de transporte coletivo e boa acessibilidade. A partir daí os investimentos do setor turístico em Santos, tomam vulto.

Em 1914 iniciam-se estudos para a elaboração da "Avenida Parque", projeto também do Eng. Saturnino de Brito. Implantada inicialmente em um pequeno trecho, após 1934 receberia uma configuração existente até os dias de hoje: uma avenida bordeando toda a extensão da orla e totalmente ajardinada.

A evolução da faixa litorânea santista se deu paulatinamente no período que se estende até os anos 40, com a construção de hotéis, pensões e culminando na construção de um grande empreendimento: o Parque Balneário Hotel, tendo seu primeiro edifício construído em 1922 e que continha além de hotel, teatro e cassino.³

Foi no final dos anos 30 que os primeiros edifícios multifamiliares começaram a ser construídos. De início chamavam atenção por sua verticalidade em detrimento às chácaras até então existentes. Porém

em um processo bastante acelerado devido à modernização de equipamentos e de novas tecnologias para a construção civil, a paisagem se transformou mais uma vez, refletindo agora a ascensão de uma classe social em um período de prosperidade econômica do país e da região. Aliado inclusive à modernização dos acessos. E dos anos 50 a construção da Via Anchieta que viria a dar melhores condições de acesso à toda a Baixada Santista.

A ESTUDO DA NOVA ARQUITETURA NA ORLA SANTISTA

A feição dessa nova arquitetura reflete os anseios de uma camada da sociedade com poder aquisitivo que desejava ter seu apartamento à beira-mar, longe do local de trabalho e da agitação diária.

A reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter.⁴

Foi através da Arquitetura Moderna que arquitetos se empenharam em produzir para um bem social, para melhoria da qualidade de vida⁵. Tendo como ponto de apoio as teorias funcionalistas e o racionalismo estético, a Arquitetura Moderna tem explicação inclusive em razão das mudanças sócias mundiais ocorridas no período entre guerras.

No Brasil, foi a partir de 1930 que a nova arquitetura viria a modificar todo o perfil da produção brasileira, através de uma revolução do ensino da arquitetura liderada pelo então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, *Lúcio Costa*.

*Por que o sr. não gosta que o chamem de arquiteto modernista? Moderno é o certo. Modernista tem um ar pernóstico e um sentido suspeito. Parece que está se opondo ao que se fazia antes, à tradição, para fazer uma coisa obcecadamente moderna. Eu não via diferença. A verdadeira arquitetura moderna não promove a ruptura com o passado, só a falsa. Isso acontece por causa da má formação de pseudo-arquitetos.*⁶

A pesquisa está sendo desenvolvida em um período que vai dos anos 30 aos anos 70. A razão disso está na data de construção dos primeiros edifícios

na orla marítima que foram o Palácio Olímpia em meados de 1935 seguido do Palacete São Paulo. Impo- nentes blocos de apartamentos para a época, com uma estética que retrata ainda um comprometimento a um ecleticismo, comum nas edificações santistas e que Luis Paulo Conde chamaria de Proto-Moderno.⁷

O período se encerraria em 1970 por verificar-se que a estética aplicada inicialmente se tornou uma retórica. O comprometimento estético parece que teria sido abandonado após os anos 70, dando lugar aos edifícios que seria o resultado de uma especulação imobiliária sem comprometimento com a qualidade construtiva.

ALGUNS TÓPICOS ATUALMENTE EM DESENVOLVIMENTO

Algumas questões pertinentes ajudam no desenvolvimento da pesquisa, saber como se deu a ocupação inicial e a vocação turística em Santos e nas outras cidades da região; a importância de se analisar a evolução da orla a partir da implantação da Avenida

Parque de Saturnino de Brito e conhecer quais as legislações pertinentes que possibilitaram essa ocupação.

A partir do início da implantação dos edifícios na orla, qual o aspecto estético a que eles respondiam e qual o tipo de arquitetura produzida na orla, se poderia ser chamada de Arquitetura Moderna, Modernista ou se simplesmente reflete um período de Modernidade.

Outro aspecto importante é conhecer qual o perfil do comprador e quem construiu: arquitetos, engenheiros ou construtores; e se essa arquitetura pode também ser enquadrada como Kitsch.

Quanto ao aspecto funcional e construtivo, como se distribuía o espaço interno desses apartamentos e que tipo de tecnologia foi empregada para a sua construção.

Como essa transformação refletiu no crescimento da cidade e seu desenvolvimento econômico e se essa arquitetura para o turismo ainda é utilizada como tal. Se não é, quais as transformações e descaracterizações efetuadas para que os espaços pudessem ser transformados em outro uso.

Após toda essa análise, definir se existem exemplares que identifiquem o Movimento Moderno, dentro dos padrões clássicos desse movimento e quais os subsídios existentes para a preservação de alguns exemplares.

O que se deseja com esta pesquisa é entender a ocupação da orla marítima dentro de um período onde o turismo passou a ter vertentes bastante fortes. O período de estagnação na histórica política e econômica de Santos, desde a fundação da vila, foi durante os séculos XVII e XVIII. A partir do século XIX com a exportação do café pelo porto a cidade cresceu sem parar e os anos 50 foram efetivamente marcantes.

As questões apresentadas levam a crer que este estudo, que busca elementos estéticos e construtivos da arquitetura da orla santista, definam critérios estabelecidos sobre a importância desses edifícios dentro do contexto urbano da cidade. Ou seja, essas construções são o retrato da cidade em uma época de expansão sócio econômico regional.

Pretende-se dessa forma enquadrar as construções desses edifícios dentro do Movimento Moderno e explicar as variantes estéticas aplicadas a ele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Harvey, David. “Condição Pós-Moderna”. São Paulo . Loyola, 1994. pg.21.

2 Esse empreendimento foi implantado na Praia de Pitangueiras e continha também um loteamento com a construção de 46 casas além de uma linha férrea que fazia a ligação entre a vila e o canal do porto de Santos. In Alves, Jaqueline Fernández. “A Vocação Turística Santista - Notas sobre a evolução urbana da orla marítima”. FAU/USP Pós Graduação. Trabalho para a disciplina “História Social da Arquitetura e do Urbanismo Modernos”.São Paulo, Dezembro de 1994.

3 Idem, ibidem.

4 Giddens, Anthony. “As Consequências da Modernidade”. São Paulo . Unesp, 1990. pg.45.

5 Stroeter, João Rodolfo. “Arquitetura e Teorias”. São Paulo. Nobel 1986

6 Costa, Lúcio. “Registro de Uma Vivência”. Encarte anexo. São Paulo .Empresa das Artes., 1995.

7 O arquiteto Luiz Paulo Conde vem desenvolvendo uma pesquisa intitulada “Proto Modernismo em Copacapana, uma arquitetura que não está nos livros”. Nessa pesquisa ele estuda intervenções arquitetônicas que têm definido espaços urbanos significativos e permanentes, já apropriados pela população mas ainda não relacionados e classificados como exemplos didáticos. In Arquitetura Revista nº3. FAU/UFRJ. 1985.



DILEMAS DO CENTRO URBANO DE BRASÍLIA

RESUMO

Apresenta-se uma avaliação do centro urbano de Brasília a partir de certas dimensões morfológicas - a funcional, a bioclimática, a topoceptiva, a co-presencial e a expressivo-simbólica - visando oferecer uma moldura conceitual mais transparente e objetiva à discussão sobre esta cidade, especificamente, e sobre o urbanismo modernista, genericamente. Conclui-se especulando sobre possíveis posturas de intervenção, a partir do leque de virtudes e problemas apontados, bem como de suas possíveis implicações.

As discussões sobre o centro urbano de Brasília são representativas dos desencontros que caracterizam as avaliações desta cidade e do próprio urbanismo modernista. Talvez pelo fato de serem acontecimentos recentes, com seus protagonistas ainda vivos, as posições radicalizam-se a partir de argumentações com forte carga emocional, e acabam aglutinando-se, quase sempre, em torno de posturas radicalmente opostas: as posições são apaixonadamente favoráveis, sem margem a observações críticas, ou francamente desfavoráveis. Tais juízos consideram o centro de Brasília e o urbanismo modernista, ora como o paraíso terreno, ora como o inferno da perversidade das dominações de classe por meio das configurações espaciais.

Para chegar a conclusões num ou outro sentido, ambas as posturas assumem um viés reducionista, simplificando brutalmente o universo da arquitetura (com sua abrangência, riqueza de nuances e complexidade de relações entre espaços e interesses), a um mero contraponto entre aspectos funcionais e simbólicos.

Em outras palavras, restringem o desempenho do espaço socialmente utilizado a duas dimensões:

- à resposta espacial para o desenvolvimento de atividades - isto é, os lugares devem permitir às pessoas que circulem bem, descansem adequadamente, trabalhem e produzam satisfatoriamente etc.;
- à resposta espacial para a expressão artística / representatividade cultural / significação estética das sociedades - o que, à revelia do véu místico e inconsistente que em geral protege tais conceitos, propicia aos grupos sociais sentirem-se representados no espaço e orgulhosos de seu poder de criação de um universo antropomórfico.

Parece evidente a apreensão intelectual e a insatisfação prática decorrentes deste *state of discussion*, no qual Brasília, seu centro e o urbanismo modernista ficam girando em círculos, sem aportar subsídios esclarecedores. O texto que se segue pretende contribuir à saída deste impasse, oferecendo algumas considerações sobre o centro urbano de Brasília, para concluir quanto a possíveis posturas a serem potencialmente assumidas, com suas implicações e desdobramentos.

O centro de Brasília foi extremamente relevante no projeto vencedor do concurso para a nova capital do Brasil. Entendido como o *core* do Plano Piloto, seu território central foi descrito por *Lúcio Costa* no seu Relatório de 1957 nos seguintes termos:

... Ao longo dessa esplanada - o Mall, dos ingleses-, extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias. Os das Relações Exteriores e Justiça ocupando os cantos inferiores, contíguos ao edifício do Congresso e com enquadramento condigno, os ministérios militares constituindo uma praça autônoma, e os demais ordenados em sequência - todos com área privativa de estacionamento - , sendo o último o da Educação, a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos, etc. A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja

é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva do conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam.

Nesta plataforma onde, como se via anteriormente, o tráfego é apenas local, situou-se então o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de Picadilly Circus, Times Square e Champs Elysées). A face da plataforma debruçada sobre o setor cultural e a esplanada dos ministérios, não foi edificada com exceção de uma eventual cada de chá e da Ópera, cujo acesso tanto se faz pelo próprio setor de diversões, como pelo setor cultural contíguo, em plano inferior. Na face fronteira foram concentrados os cinemas e teatros, cujo gabarito se fez baixo e uniforme, constituindo assim o conjunto deles um corpo arquitetônico contínuo, com galeria, amplas calçadas, terraços e cafés, servindo as respectivas fachadas em toda a altura de campo livre para a instalação de painéis luminosos de reclame. As várias casas de espectáculo estarão ligadas entre si por travessas no género tradicional da rua do Ouvidor, das vielas venezianas ou de galerias cobertas

(arcades) e articuladas a pequenos pátios com bares e cafés, e “loggias” na parte dos fundos com vista para o parque, tudo no propósito de propiciar ambiente adequado ao convívio e à expansão. (Fig. 01)

O pavimento térreo do setor central desse conjunto de teatros manteve-se vasado em toda a sua extensão, salvo os núcleos de acesso aos pavimentos superiores, a fim de garantir continuidade à perspectiva, e os andares se previram envidraçados nas duas faces para que os restaurantes, clubes, casas de chá, etc., tenham vista, de um lado para a esplanada inferior, e do outro para o aclave do parque no prolongamento do eixo monumental e onde ficaram localizados os hotéis comerciais e de turismo e, mais acima, para a torre monumental das estações radioemissoras e de televisão, tratada como elemento plástico integrado na composição geral.

Na parte central da plataforma, porém disposta lateralmente, acha-se o saguão da estação rodoviária com bilheterias, bares, restaurantes, etc., construção baixa, ligada por escadas rolantes ao “hall” inferior de embarque separado por envidraçamento do cais propriamente dito. O sistema de mão única obriga os ônibus na saída a uma volta, num ou outro sentido,

fora da área coberta pela plataforma, o que permite ao viajante uma última vista do eixo monumental da cidade antes de entrar no eixo rodoviário - residencial, - despedida psicologicamente desejável. Previram-se igualmente nessa extensa plataforma destinada principalmente, tal como no piso térreo, ao estacionamento de automóveis, duas amplas praças privativas dos pedestres, uma fronteira ao teatro da Ópera e outra, simetricamente disposta, em frente a um pavilhão de pouca altura debruçado sobre os jardins do setor cultural e destinado a restaurante, bar e casa de chá. Nestas praças, o piso das pistas de rolamento, sempre de sentido único, foi ligeiramente sobrelevado em larga extensão, para o livre cruzamento dos pedestres num ou noutro sentido, o que permitirá acesso franco e direto tanto aos setores do varejo comercial quanto ao setor dos bancos e escritórios.

Lateralmente a esse setor central de diversões, e articulados a ele, encontram-se dois grandes núcleos destinados exclusivamente ao comércio - lojas.

e “magasins”, e dois setores distintos, o bancário-comercial, e o dos escritórios para profissões liberais, representações e empresas, onde foram localizados, respectivamente, o Banco do Brasil e a sede dos Correios e Telégrafos. Estes núcleos e setores são acessíveis aos automóveis diretamente das respectivas pistas, e aos pedestres por calçadas sem cruzamentos, e dispõem de auto-portos para estacionamento em dois níveis, e de acesso de serviço pelo subsolo correspondente ao piso inferior da plataforma central. No setor dos bancos, tal como no dos escritórios, previram-se três blocos altos e quatro de menor altura, ligados entre si por extensa ala térrea com sobreloja de modo a permitir intercomunicação coberta e amplo espaço para instalação de agências bancárias, agências de empresas, cafés, restaurantes, etc. Em cada núcleo comercial, propõe-se uma sequência ordenada de blocos baixos e alongados e um maior, de igual altura dos anteriores, todos interligados por um amplo corpo térreo com lojas, sobrelojas e galerias. Dois braços elevados da pista de contorno permitem, também aqui, acesso franco aos pedestres ...¹

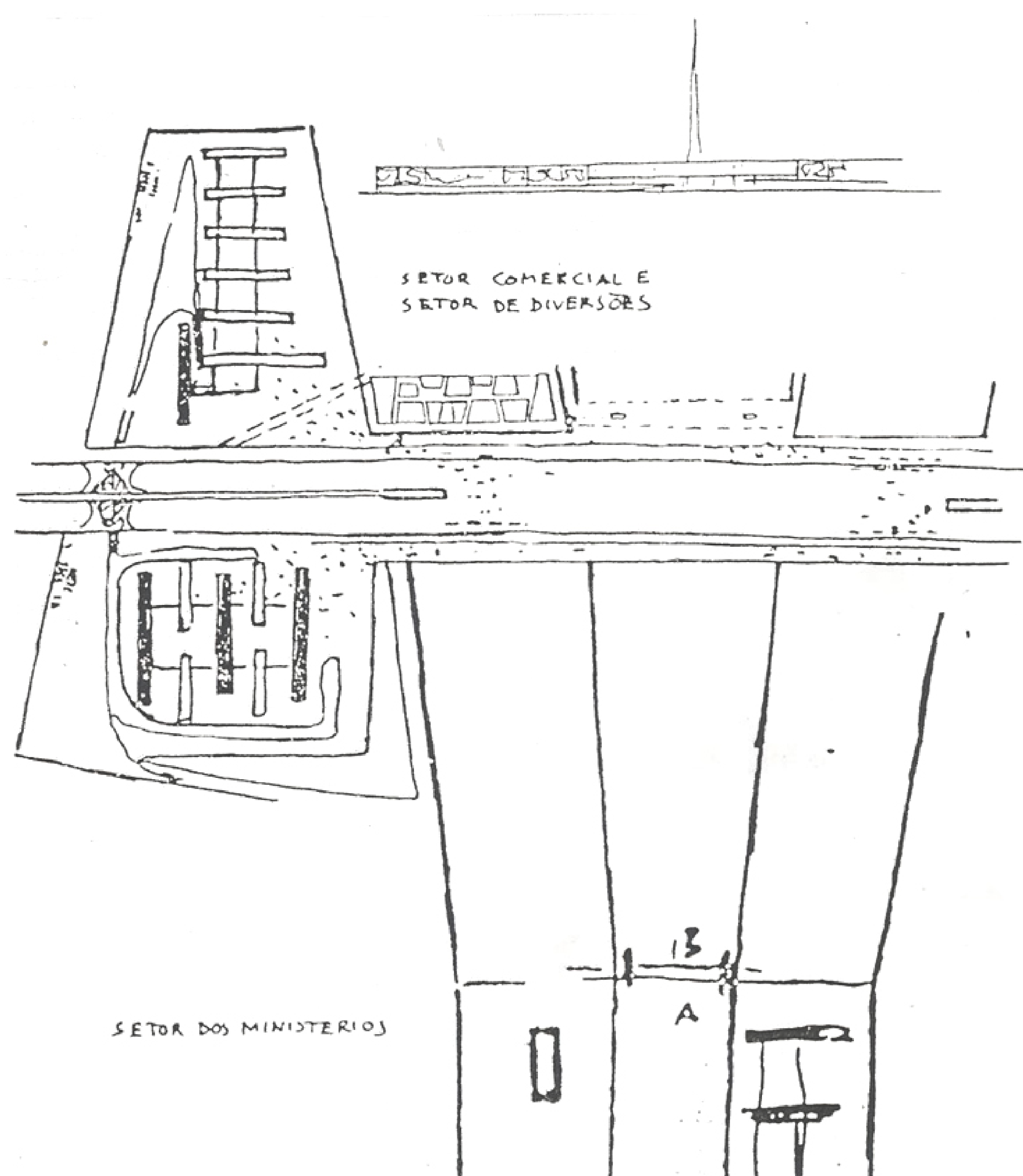


figura 01 - Collage de esboços de Lúcio Costa para o centro urbano de Brasília, que fizeram parte do relatório do projeto premiado no concurso de 1957.

A Fig. 02, a seguir, representa a versão do centro urbano de Brasília tal como a CODEPLAN (Companhia de Desenvolvimento do Planalto Central) o registra em sua coletânea de Plantas Urbanas do Distrito Federal; a Fig. 03 mostra uma vista aérea do conjunto edilício em torno do cruzamento dos eixos estruturadores do Plano Piloto.

A AVALIAÇÃO DO CENTRO URBANO DE BRASÍLIA

As palavras de Lucio Costa recém transcritas expressam sua idéia de centro para a nova capital do país, servindo-se muitas vezes de imagens de pontos indiscutivelmente focais, situados em cidades exemplarmente gregárias e cosmopolitas. Parece, portanto, que tais qualidades deveriam ser traços fundamentais do centro do Plano Piloto, e sua consecução ou não poderia servir como parâmetro avaliativo do mesmo.

De qualquer forma este centro, realizado e consolidado, é passível de avaliação segundo diferentes dimensões morfológicas, as quais correspondem a

expectativas sociais quanto a seu desempenho enquanto espaço. Por serem estruturantes de todo e qualquer lugar, tais dimensões permitem observar organizadamente uma série de apreciações valorativas e representativas de problemas potenciais do território central de Brasília. Em função de pesquisas anteriores, realizaremos esse exercício segundo os aspectos funcionais, bioclimáticos, topoceptivos, co-presenciais e expressivo-simbólicos.²

AVALIAÇÃO FUNCIONAL DO CENTRO DE BRASÍLIA

Este âmbito de investigação correlaciona expectativas de adequação e eficiência dos espaços urbanos às atividades pragmáticas que as sociedades humanas neles desenvolvem. A vertente funcional possui um sentido operativo, vincula-se a finalidades utilitárias e preocupa-se com características dos lugares relevantes para as atividades relacionadas aos processos econômicos de produção, distribuição e consumo, fornecendo os clássicos conceitos de trabalhar, morar, circular, descansar, abastecer-se, divertir-se etc.

Há uma tendência generalizada em reduzir, o equacionamento dos problemas urbanos à dimensão

funcional, talvez porque todos sentem na própria pele, com extrema facilidade, o desconforto econômico ocasionado pelo “mal funcionamento da máquina”. Não surpreende, portanto, quando os diagnósticos das instâncias administrativas de Brasília assim se comportam, formalizando listagens de questões com características funcionais apesar de insinuarem, nas entrelinhas, uma série de problemas situados em outros âmbitos. Isto ocorreu recentemente quando, preparando discussões visando elaboração do primeiro.

Plano Diretor Local (PDL) da cidade, colocaram-se os problemas de seu centro nos seguintes termos:³

- A** | Apropriação de áreas públicas para uso privado, basicamente em dois níveis:
 - no primeiro nível, expressa-se como invasão de área pública por estabelecimentos de pessoa jurídica. Alerta-se, em princípio, para um déficit de oferta de solo sobretudo para áreas de uso comercial e de lazer, bares, restaurantes etc., além de uma oferta indiscriminada de espaço público disponível, sem destinação determinada. Essa apreciação se veria reforçada pelo fato de que atividades de comércio e serviços de abrangência central (como bancos, boutiques e restaurantes) terem migrado para os setores

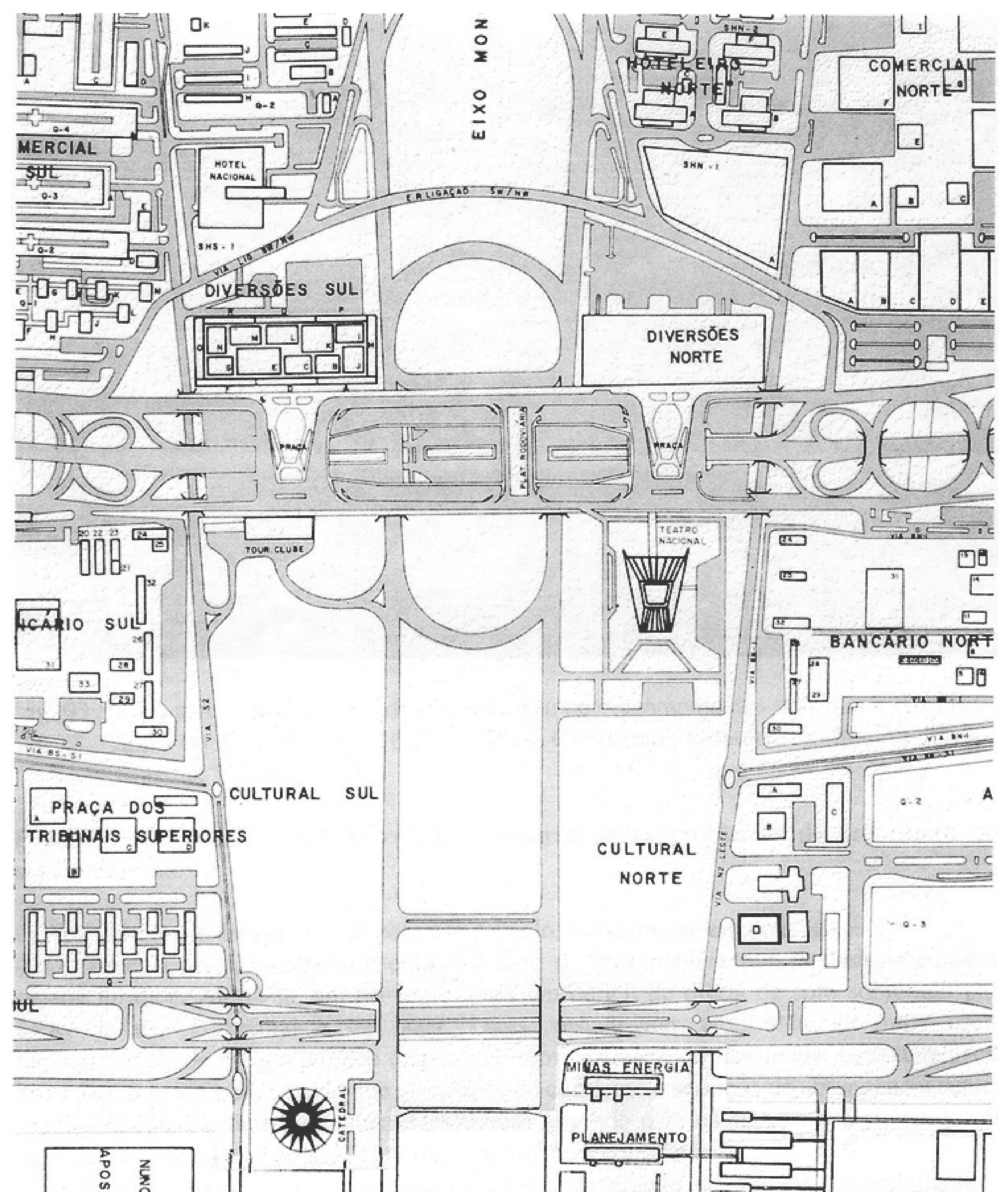


figura 02 - O centro urbano de Brasília (GDF/CODEPLAN: Plantas Urbanas do Distrito Federal. Brasília, 1991).

comerciais locais, deslocando quitandas, padarias e outros atendimentos cotidianos.

- no segundo nível, expressa-se pela existência de grande quantidade de ambulantes e barracas destinadas ao comércio informal, instalados junto às áreas de intensa circulação de pedestres e atrapalhando seu deslocamento, gerando lixo e poluição visual, ofertando produtos de origem desconhecida ou em condições de salubridade duvidosas.

B Setorização radical das atividades, gerando um zoneamento monofuncional extremamente prejudicial ao mútuo enriquecimento de atividades potencialmente complementares (hoteis associados a bares e restaurantes, ou a cinemas), e grandes deseconomias por sub-utilização dos espaços (esvaziamento do Setor Bancário em horários noturnos etc.). Nesse sentido, organizar o centro urbano de Brasília a partir de Setores de Diversão, Bancário, Hospitalar, de Autarquias, Rádio e Televisão, Hoteleiro, Comercial etc. não trouxe necessariamente vantagens de ordem funcional para nenhuma das áreas vistas isoladamente e nem para o centro como totalidade. Soma-se a isso o fato da atividade residencial ter sido banida do centro urbano, a partir de argumentações até hoje pouco ou nada

explicitadas.

C Desintegração entre os sistemas de transporte público, privado e individual, circulação de veículos e de pedestres, estacionamentos, áreas de origem e destino de usuários etc., a partir da organização morfológica divorciada dos diferentes sistemas e canais. Isto reflete-se em três sub-sistemas, a saber:

- desincentivo à circulação de pedestres e circulação em meios alternativos (por exemplo, ciclovias), a partir da existência de discontinuidades físicas geradas por barreiras, obstáculos, taludes, platôs, grandes distâncias etc.;

- insuficiência de vagas nos estacionamentos, caracterizados por sua superlotação; e

- engarrafamento das vias nas horas de pico, apresentando uma série de pontos negros com altos índices de acidentes.

A desintegração mencionada não ocorre apenas a nível dos diferentes sub-sistemas entre si mas também, e em alguns casos muito radicalmente, no próprio sub-sistema. Cabe lembrar, por exemplo, a menção



figura 03 - Vista aérea do conjunto edilício em torno do cruzamento dos dois eixos estrutura -dores do Plano Piloto. (DEPHA, Silvio Cavalcante, Relatório do Plano Piloto de Brasília. Brasília, 1991).

que se faz aos dois eixos principais que organizam a cidade e se entrecruzam - ... *a solução nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz*⁴ - quando, na realidade, eles estão justapostos, criando certas dificuldades para os motoristas passarem de um para os outros e, sem dúvida, uma tremenda perplexidade para os pedestres, que não encontram absolutamente nenhuma alternativa para fazer isso, a não ser através de escadas escondidas dentro do prédio da rodoviária.

D Inexistência de mobiliário urbano adequado e, quando existente, sem convergência para o objetivo de promover a permanência de pessoas nos espaços públicos. Assim, abrigos para passageiros são inadequados, há carência de bancos e situações de repouso, falta de arborização, inexistência de sanitários públicos, a iluminação pública é deficiente, a quantidade de lixeiras insuficiente etc.

Nesta lista, a apreciação avaliativa é complementada com uma série de observações em relação a questões problemáticas e não morfológicas, de ordem

administrativa ou de gestão urbana. Por exemplo, há críticas ao estado de conservação e manutenção das unidades de transporte coletivo, à ausência de informações em relação a seus trajetos e horários, aos altos custos da tarifa em função dos deslocamentos serem ponto a ponto etc. Confirmando as tendências inicialmente apontadas, essa especialização das apreciações valorativas e correspondentes problematizações à dimensão funcional, explicaria também, por exemplo, a elaboração do “Plano de Circulação da Área Central Sul de Brasília”, onde técnicos da Universidade de Brasília e do Governo do Distrito Federal realizaram não apenas um diagnóstico funcional desta área, mas propuseram um quadro geral de intervenções, como implantação de ligações entre vias e duplicações das mesmas, inversão de sentidos de circulação, correções de geometria viária, construção de edifícios-garagem, sinalizações etc.⁵

Essa apreciação unidimensional é, porém, extremamente polêmica, principalmente em se tratando de planejar uma atividade-meio (a de circular) sem considerar a possibilidade ou mesmo a necessidade de mudar as atividades-fim, ou os usos, ou as formas de ocupação etc. Tal afunilamento provém de linhas

de argumentação do tipo “...os estacionamentos encontram-se superlotados > criam-se mais vagas para estacionamento”, ou “as vias engarrafam > duplicam-se as vias”.

AVALIAÇÃO BIOCLIMÁTICA DO CENTRO DE BRASÍLIA

O bioclimatismo correlaciona expectativas de conforto físico das pessoas com as características climáticas do meio em que se encontram, e onde a forma dos lugares tem condições de acentuar, potencializar, consolidar, amainar, minorar etc. as correspondentes sensações. A dimensão bioclimática ocupa-se do bem estar do corpo humano em contato com o meio ambiente e, para tal apreciação, são relevantes os sistemas sensoriais dos indivíduos como instâncias de realização do conforto físico.

Brasília situa-se no Planalto Central, caracterizado por clima bastante ameno, em função tanto da inserção continental quanto da altitude. Aqui, as temperaturas não apresentam excessos; as noites são um pouco mais frias (pois o ambiente atmosférico é regularmente tênue e limpo) e, de dia, o sol é suficientemente

presente para esquentar o solo e o ar, elevando a temperatura, mas um certo desconforto pode continuar ocorrendo nas áreas sombreadas. Os ventos são constantes, com pulsações e origens mutantes e, excepcionalmente, frentes frias. Há tendência à pressão atmosférica de vapor baixa, o que caracteriza o clima em Brasília como semi-seco, com estações de estiagem.

Neste clima confortável, cabem menos à arquitetura e ao desenho urbano corrigir excessos climáticos mas, muito mais, aparar os desvios advindos da existência do próprio assentamento humano. Como o centro urbano de Brasília é morfológicamente heterogêneo, só é possível alinhavar-se conclusões globais genéricas quanto a seu desempenho bioclimático.

A Do ponto de vista higrotérmico, as condições ambientais naturais, como vimos, não solicitam correções térmicas para as faixas usuais de conforto. Quer dizer, nem promover nem obstaculizar a ventilação, pois a transpiração dá-se de forma eficiente e é favorecida pela baixa pressão do vapor do ar, ou seja, pela relativa secura. Existem, porém, problemas na ventilação interna dos prédios do centro, que se refletem indiretamente nos espaços externos.

Neste sentido, configurações como as dos Setores Comerciais e Bancários organizam edifícios fazendo sombra de vento para outros; somando-se a isto o fato dos prédios estarem na sua maioria bioclimaticamente mal projetados, consegue-se um aumento desnecessário da temperatura interna daqueles, que passam a formar ilhas de calor por radiação nos espaços públicos abertos. Isto geralmente decorre do parcelamento rígido dos territórios centrais por projeções ao invés de lotes, limitando a flexibilidade para a escolha das melhores orientações dos edifícios que, desprezando as boas condições naturais, passam a depender de climatização artificial, além de esquentarem as áreas livres do centro de Brasília.

Em outras situações (como no Setor Comercial Sul) algumas configurações canalizam desnecessariamente o vento, o que, somado à existência de áreas sombreadas, pode trazer algum desconforto, ainda que passageiro. Em termos gerais, no entanto, inexistem canais, até porque os espaços abertos são contínuos e espichados (como no Eixo Monumental) e suas dimensões transversais grandes a ponto de dissipar o efeito canal. Nestes casos, a falta de proteção ao sol do Planalto Central traz, certamente, desconforto aos pedestres e inibe sua permanência

nas áreas livres públicas.

B Do ponto de vista acústico, as fontes de poluição potencial encontram-se vinculadas exclusivamente à existência do assentamento antrópico e, em particular, à presença de veículos automotores. Existe aqui, porém, um conflito permanente, pois as áreas centrais tradicionalmente atraem grande quantidade de veículos, ao mesmo tempo em que certas atividades aí localizadas exigem nível de ruído relativamente baixo, como é o caso de hospitais e hotelaria.

Tal contradição aprofunda-se quando a configuração de vias e prédios acirra as mútuas interferências, como acontece no Eixo Monumental, cuja configuração de via expressa possibilita aos veículos o desenvolvimento de altas velocidades; menos os motores, e muito mais o atrito dos pneus no asfalto, são ali responsáveis por índices de ruído muito acima dos 70 decibéis suportáveis. Tal desconforto atinge os usuários dos Setores de Diversões Sul e Norte, sobretudo dos espaços lindeiros às fachadas voltadas para o Eixo Monumental, e piora, inclusive, o desempenho higrotérmico ao exigir, para minimizar a poluição sonora, o fechamento das janelas e a instalação de ar condicionado. Nos prédios dos Ministérios

consegue-se amenizar este impacto porque eles oferecem fachadas cegas ao movimento automotor, abrindo-se para os espaços secundários com movimento veicular de baixa velocidade.

Mas, por outro lado, no centro de Brasília praticamente inexistem trechos extensos de fachadas paralelas espelhadas, que poderiam acentuar ou potencializar a poluição sonora a partir dos efeitos nocivos da reverberação. As organizações do espaço são suficientemente variadas no seu formato, altura e disposição, de maneira a não piorar o desempenho acústico a partir do fenômeno mencionado.

C Do ponto de vista luminoso, não existem maiores problemas. A atmosfera do Planalto Central é límpida, com alta luminosidade proveniente da abóbada celeste; ou seja, o vetor horizontal é tão importante quanto o vetor vertical. Não há praticamente áreas de penumbra ou escuridão desconfortável, sendo a luminosidade dos espaços públicos abertos não apenas suficiente, mas às vezes até acima de padrões toleráveis de luminosidade. Logo, os espaços internos poderiam aproveitar-se melhor dessa situação do que as áreas livres, caso a organização a partir de projeções não limitasse, novamente, esse potencial.

Mas existem, no entanto, qualidades diferentes nas composições de projeções dos dois Setores Comerciais centrais de Brasília, revelando-se mais adequada em termos luminosos a organização encontrada no Setor Norte.

D Do ponto de vista da qualidade do ar, as fontes de poluição potencial encontram-se restritas à existência do assentamento antrópico, particularmente à presença de veículos automotores. Com exceção da atividade hospitalar, que até há pouco tempo incinerava seu lixo, as atividades centrais de Brasília não são fonte de produção de poluentes.

Os problemas de poluição nos territórios centrais de Brasília são causados pela grande quantidade de veículos automotores, que produzem quantidades significativas de gases e partículas de combustão. Nesse sentido, o centro urbano da referida cidade possui fortes linhas de concentração de poluentes (seus eixos e vias expressas) e vastas áreas de concentração de poluentes (seus estacionamentos). Apesar disso, as alturas variadas dos edifícios configuram essa fração com rugosidade, e a disposição desagregada dos mesmos garante porosidade e espaços contínuos abertos; estas qualidades morfológicas

possibilitam dispersão extremamente eficiente de poluentes atmosféricos, a partir do regime de ventos inicialmente descrito.

AVALIAÇÃO TOPOCEPTIVA DO CENTRO DE BRASÍLIA

A dimensão topoceptiva relaciona a forma física dos espaços à noção de lugar, oferecida aos indivíduos por certos elementos configurativos incidentes nos mecanismos cognitivos. Dedicar-se à satisfação de necessidades por orientação e identificação no meio ambiente através de qualidades morfológicas capazes de informar onde estamos e como nos deslocarmos de um para outro lugar.

As condições de desempenho do centro urbano de Brasília para orientação e identificação parecem seguir as regras topoceptivas que valem para os demais territórios desta cidade:

1. comparativamente, dependem muito mais de sucessivas experiências nos lugares e, portanto, penalizam fortemente os forasteiros;
2. são bem melhores como evocações globais dos

lugares (portanto, como imagens mentais) do que na ação de localizar-se (ou seja, no nível da percepção). Os problemas de topocepção no referido centro podem ser sucintamente descritos como se segue:

A| Partindo do pressuposto que limites bem definidos, sejam barreiras ou costuras, assim como o tamanho adequado das áreas urbanas, reforçam a noção de espaço e, conseqüentemente, são traços importantes da identidade dos lugares, observa-se que os limites do centro urbano de Brasília são imprecisos. Isto porque há elementos limítrofes (vias largas, paredes descontínuas, taludes, gramados enormes) em seu interior que, fraccionando-o, oferecem a noção de um conjunto de áreas semelhantes e não de um único território central.

Por outro lado, o tamanho deste centro não se manifesta com clareza na imagem coletiva de seus usuários, pois sucessivas ampliações e incorporações de temáticas pouco gregárias tornaram-no rarefeito, excessivamente extenso e, por isso, de difícil domínio para os pedestres.

B| Considerando-se que a temática compositiva de um certo lugar confunde-se com sua identidade,

pois significa seu *leit-motiv* inconfundível, a “escala gregária” proposta por Lucio Costa como identificadora do centro urbano de Brasília não se realizou plenamente, por diversas razões.

Por um lado, ali não existe a necessária contigüidade entre volumes edificados, substituída pela predominância dos vazios (interstícios, estacionamentos, vias largas, grandes áreas verdes ou sem destinação definida) sobre os cheios, que estabelece a clássica paisagem modernista de edifícios isolados, de pouca ou nenhuma evocação gregária. Por outro lado, porém, não se realizou uma série de características-chave prescritas pelo referido autor do Plano Piloto, como por exemplo:

- a simetria entre volumes na Plataforma Rodoviária é um mero espelhamento;
- o conjunto da Rodoviária não se destaca visualmente;
- a situação de mirante da Plataforma Rodoviária é fragilizada por vastos estacionamentos, condições higrotérmicas ruins, inexistência de mobiliário urbano e por paisagismo inadequado.

C| Cones visuais significativos são relevantes para a identidade dos lugares e, no centro de Brasília, eles são imponentes no sentido leste/oeste (para leste, a Esplanada dos Ministérios e Congresso Nacional, para oeste, a Torre de TV), mas quase uma exclusividade da percepção dos usuários de veículos automotores, dadas às condições paisagísticas adversas da Plataforma Rodoviária à permanência de transeuntes.

No sentido norte/sul, os cones visuais significativos são tênues, e as duas asas residenciais, fundamentais para a apreciação da cidade como um todo, não são perceptíveis, mas meramente intuitivos, gerando dúvidas para o observador.

AVALIAÇÃO CO-PRESENCIAL DO CENTRO DE BRASÍLIA

A avaliação co-presencial observa as relações entre configurações espaciais e sistemas de interação entre pessoas. Parte-se do princípio de que a organização do espaço é função da forma de solidariedade social, esta última entendida como as maneiras de organização de grupos em sociedade, em termos de seu tamanho, a intensidade de como se realizam

no tempo, os tipos de atividades que levam à sua manifestação como grupo, os tipos de lugares nos quais se materializam, as formas de encontro, as maneiras em que se trocam informações etc.

Neste sentido, as possibilidades co-presenciais do centro urbano de Brasília são precárias, pelas razões expostas a seguir:

A Existe alto percentual de espaços cegos, ou seja, espaços públicos abertos não constituídos, limitados por empenas de edifícios sem portas abrindo diretamente para aqueles, ou por diversas barreiras físicas (taludes, espelhos d'água etc.). Os espaços cegos são dificilmente dinamizáveis e não promovem encontros entre os indivíduos, pois inexistem neles fluxos de pessoas.

Os problemas co-presenciais agravam-se quando se observa que a maioria de tais espaços localiza-se na periferia dos diversos setores centrais, isolando-os entre si em um conjunto de partes independentes, já mencionada por outras dimensões. Isto vale especialmente para os Setores Comerciais (44,5 % de espaços cegos) e para a Esplanada dos Ministérios (67,5 % de espaços cegos).

B Há clara incoerência entre os eixos de maior integração dos espaços públicos, a localização das atividades potencialmente indutoras de encontros, a intensidade dos fluxos de pedestres e a intensidade de constituição dos lugares.

Os eixos de maior integração são periféricos aos diversos setores, e geralmente usados por vias expressas, estacionamentos e espaços cegos ou sem destinação precisa. Desperdiça-se, assim, a potencialidade de trocas sociais justamente dos eixos preferenciais para o deslocamento dos pedestres, pois eles contém o menor número de linhas e inflexões a percorrer-se entre um e outro lugar. Por outro lado, tais eixos situam-se separando os diversos setores, ao invés de atravessá-los e costurá-los.

C Os padrões de ruptura morfológica voltam a ser encontrados no uso do solo, seja na escala maior (entre o “centro do Estado” e o “centro da Sociedade Civil”), seja na escala menor. Neste último caso, verificam-se segregações entre os diversos poderes no “centro do Estado”, assim como entre os diversos setores de atividades, no “centro da Sociedade Civil”. Especializa-se, assim, a funcionalidade em cada um destes sub-territórios centrais, ao mesmo tempo

em que sua potencialidade de gerar co-presença fica empobrecida; sinal desta evidência é o esvaziamento dos espaços públicos abertos fora dos horários cotidianos de trabalho e, especialmente, nos fins de semana.

A vertente dos modos de circulação merece destaque ao se analisar o uso do solo, por contribuir decisivamente para a desestruturação do centro urbano de Brasília como sistema de possibilidades de encontros. Nesse sentido, é indiscutível a caracterização de Brasília como “capital rodoviária”, onde tanto a distribuição das vias quanto sua configuração são convidativas ao desenvolvimento de altíssimas velocidades, tanto nas áreas residenciais quanto no próprio centro urbano, que se comporta mais como território de passagem do que de permanência.⁶

AVALIAÇÃO EXPRESSIVO-SIMBÓLICA DO CENTRO DE BRASÍLIA

Esta dimensão lida com as relações entre formas espaciais e expectativas sociais por prazer emocional, em termos de afirmação, nesta área, do indivíduo enquanto ser humano e segundo dois sentidos:

202

estabelecendo um vínculo afetivo e construindo um significado para as pessoas.

Conforme inicialmente colocado, a dimensão expressivo-simbólica polariza as discussões, juntamente com a funcional, quando se trata de Brasília. Entretanto, seu estágio conceitual ainda não lhe oferece condições de acompanhar com objetividade os argumentos utilizados, sendo responsável por grande parcela da carga emocional que acompanha os debates. Porém, foi a partir desta dimensão que se estruturou o processo de indicação de Brasília como Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1988, em função de virtudes situadas em aspectos expressivo-simbólicos e não em outros - funcionais ou bioclimáticos, por exemplo. Apesar dessa responsabilidade, a imaturidade dos paradigmas dos aspectos expressivo-simbólicos não tem permitido debates objetivos sobre o sentido do referido tombamento, mesmo quando tais discussões são imprescindíveis para o processo de gestão urbana.

Um bom exemplo é justamente o centro urbano de Brasília, o qual demanda frequentes tomadas de decisão, pelo dinamismo inerente às áreas centrais somado aos poucos anos de vida desta cidade.

Afloram questões do tipo “estar tombado significa que não se pode alterar absolutamente mais nada, como se afirma quando interessa? Ou pode-se alterar o secundário, desde que não se mexa no essencial (e que se possa balizar o que é essencial)? Ou pode-se alterar tudo, desde que se mantenha a escala gregária?” A dimensão expressivo-simbólica não ofereceu ainda respostas objetivas a essas questões, o que não é óbice para se afirmar, com as ressalvas do caso, que esta é a dimensão onde o centro urbano de Brasília apresenta seu melhor desempenho.

Esta afirmação tem partido, geralmente, do ponto de vista antropológico, o qual estabelece que a carga simbólica dos centros urbanos encontra-se no fato de representarem intelectual e emocionalmente a cidade como um todo. Nesse sentido, os diversos cidadãos, além de serem habitantes de tal ou qual bairro, sentem-se moradores da cidade como um todo (e, logo, seus cidadãos) enquanto usuários do seu centro. É no centro das cidades que eles se reencontram com a mesma. No caso particular de Brasília, moradores das Asas Sul e Norte, Penínsulas, Guarás e Sobradinhos, além de moradores desses bairros, reencontrariam a sua qualidade de brasilienses quando confrontados com o centro urbano do Plano Piloto.

Isto ocorre, porém, apenas em parte, pois a noção localizada e configurada de centralidade em Brasília é muito difusa; é, muito mais, uma idéia que reúne símbolos territorialmente dispersos (o Congresso Nacional, a torre de TV, a praça dos Três Poderes, o Conjunto Nacional, o CONIC, o Setor Comercial Sul, a Catedral, o Teatro Nacional, o Gran Circo-Lar etc.), ao invés de um certo lugar morfológicamente definido. Portanto, é inegável que o centro urbano de Brasília possui uma série de atributos que o identificam como tal e que geram o acervo simbólico do mesmo; o problema é que nem todos se explicitam e, principalmente, relacionam-se topologicamente mal, dificultando a representação do centro desta cidade como totalidade.

Há uma série de indicadores da fragilidade do auto-reconhecimento dos indivíduos no centro de Brasília, como as contradições dos limites observadas em mapas mentais da referida área e a orientação de seus cones visuais significativos. Por exemplo, neste último caso, tais cones visuais ocorrem preferencialmente de dentro para fora do “centro da sociedade civil” (da Plataforma Rodoviária para a Esplanada dos Ministérios) e menos de fora para dentro do mesmo. Evidentemente, isto denuncia a configuração pouco

atraente e inócua desta área: não se pode afirmar que as arquiteturas do Conjunto Nacional, do CONIC ou dos hotéis circundantes (com exceção do Hotel Nacional) sejam expressivamente relevantes. O próprio espaço da Plataforma Rodoviária, que deveria materializar o símbolo do cruzamento dos dois eixos principais, perde força evocativa a partir das apreciações referentes às outras dimensões (como excesso de carros estacionados, inexistência de lugares constituídos e de usos alimentadores dos espaços públicos).

Brasília tem, portanto, um centro urbano com certa personalidade, mas muito mais pelo qual se passa para resolver problemas do cotidiano e muito menos ao qual se vai, inclusive sem objetivos pragmáticos ou com objetivos exclusivamente afetivos. A exceção é realizada pelo contingente de pessoas usuárias da feira de artesanato da torre de TV que, nos fins de semana, nos fins de tarde e, particularmente, quando as nuvens e o céu do Planalto Central adquirem uma luminosidade especial, deitam na grama de seus aclives para curtir o jogo de luzes e sombras de sua volumetria singular.

Conclusão

A partir do exposto, o leque de virtudes e problemas do centro urbano de Brasília mostra-se bem maior do que se coloca usualmente. A listagem que ensaiamos no decorrer desta comunicação procurou organizar as avaliações sobre a referida área, separando-as conforme refiram-se a diferentes expectativas sociais, pois acreditamos na utilidade dos juízos quando são claramente expressos e não, escondidos em um emaranhado de argumentos que misturam diversos aspectos de uma mesma situação.

Contudo, se poderia afirmar que o espectro de problemas é muito menor, estabelecendo a irrelevância das dimensões bioclimática, topoceptiva, co-presencial e econômico-financeira frente aos aspectos funcionais e expressivo-simbólicos, nos quais se deveriam equacionar as questões realmente importantes. Isto é possível, mas deveria ser assumido explicitamente - o que, lamentavelmente, não tem ocorrido quando as discussões polarizam-se, como nos referimos no início deste trabalho.

Mesmo no caso de colocações francamente reducio-

nista e explícitas, assentes sobre duas dimensões, acreditamos, porém, que uma interpretação tão radical não é realista. Pode-se discutir ponderações diferenciadas para as diversas dimensões, mas deve reconhecer-se que, em todas elas, existem virtudes e problemas, mais ou menos importantes.

Por outro lado, como qualquer avaliação, a apreciação que realizamos sobre o desempenho do centro urbano de Brasília não é um fim, mas um meio; mesmo apresentada de forma esquemática, superficial e genérica, ela visa contribuir para possíveis programas de intervenções para melhoria desse desempenho. Acreditamos que o sentido de tais intervenções assumem, basicamente, duas posturas possíveis:

A | A primeira postura é a de intervir para resgatar a proposta original, partindo do pressuposto que o plano inicial de Brasília não apresentava os problemas hoje existentes, os quais seriam decorrência de sua deturpação.

Essa posição reacende uma outra polêmica, dificultando as discussões: qual é exatamente a proposta original de Brasília e de seu centro?

Uma primeira resposta aponta no sentido do Relatório de Lúcio Costa para o concurso de Brasília, de agosto de 1956. Entretanto, este Relatório apenas alinhava, em texto sucinto e direto, uma série de manchetes sobre diversos assuntos estruturadores de uma proposta urbana complexa. Por isso, estava fadado a ser desdobrado, interpretado, reinterpretado e mal interpretado. Até hoje circulam diferentes versões tendo como ponto de partida a mesma idéia original.

Uma segunda resposta procura posicionamentos mais concretos nos desdobramentos produzidos pelo próprio Lúcio Costa, em várias datas após o concurso de 1957, ou por pessoas do grupo de sua confiança e, especialmente, sua filha, arq. Maria Elisa Costa. Em seu artigo *A Motivação é Fazer Barulho* (Correio Braziliense, 06 / 08 / 95), M.E. Costa realiza uma série de considerações, até então jamais documentadas de forma tão inequívoca:

O que é o centro urbano de Brasília? Um conjunto de grandes quarteirões em torno do cruzamento dos dois eixos, ou seja, da Plataforma Rodoviária, com seus dois Setores de Diversões. Esses quarteirões-Setores Comerciais, Bancários, Hospitalares,

de Autarquias, de Rádio e TV - são separados entre si por uma rede de vias. Digo separados porque, ao contrário da rua, que visa prioritariamente dar acesso à ocupação contínua ao longo de toda sua extensão, sem se preocupar com a fluência do tráfego, a via tem o objetivo de permitir o deslocamento rápido de um ponto a outro. A rua agrega seus dois lados, a via os separa. Um exemplo carioca - a Av. Rio Branco é rua, a Av. Chile é via... (...) É preciso que se introduza, no interior dos quarteirões, uma trama agregadora que os estructure. Esta espécie de malha de circulação pedestre com caminhamentos contínuos, em parte como calçadas de uso pedestre exclusivo, em parte ao longo de ruas de circulação interna, de tráfego lento que devem permitir que a circulação dentro de cada quarteirão se faça, na medida do possível, sem recorrer a vias externas que se quer com tráfego fluente.

(Os destaques são da própria autora).

Segundo a autora é, portanto, para o interior dessas ilhas que valem as referências de tecidos urbanos contínuos e intensamente apropriados, e de metáforas de nosso urbanismo vernáculo. São os centros de diversões do centro (e não o centro em si) que se devem assemelhar configurativamente

ao Piccadilly Circus, Times Square e Champs Elysées. É no interior dessas ilhas que os vários prédios serão ligados por travessas como a rua do Ouvidor ou as vielas venezianas. E, se este esclarecimento for pertinente, podemos concluir que o Plano Piloto de Brasília, além de encontrar suas raízes na ideologia clássica do urbanismo moderno, também realiza a antevisão de alguns desdobramentos modernistas posteriores que se concretizaram, exemplarmente, na cidade nova inglesa de Milton Keynes. Tais desdobramentos estruturam-se sobre dois princípios:

I. a interiorização do espaço público. É indiscutível a tendência do urbanismo contemporâneo à criação de ilhas no tecido urbano, configuradas por edifícios fechados para o exterior que permitem, portanto, controle de acesso e seleção de usuários. Atividades tradicionalmente voltadas para os canais de circulação, passíveis de serem diretamente acessadas, passam a desenvolver-se no interior de prédios, chegando-se até elas mediante outras conexões que não as suas. Tal opção encontra diversas argumentações, basicamente questões bioclimáticas e de segurança. Assim, hipermercados, *shoppings*, conjuntos culturais, complexos de diversões etc. são espaços de domínio juridicamente privado onde dão-se atividades

próprias ao domínio público, o qual deixa de sê-lo.

2. o espaço público aberto clássico (aquele sob jurisprudência do poder público) é reduzido a seu sentido funcional e a seu formato de circulação, e configurado como vias expressas, viadutos, avenidas e passagens subterrâneas, delimitados pelas paredes cegas das correspondentes ilhas a serem alimentadas restrita e veicularmente.

Na verdade, a idéia de ilhas separadas por vias não seria exclusiva do conjunto de grandes quarteirões do centro urbano de Brasília, tal como colocado por Maria Elisa Costa em seu artigo, mas extensível às áreas residenciais; as próprias superquadras são ilhas, talvez com um pouco menos entropia mas, de qualquer maneira, separadas por vias.

Em função dessas considerações, a maioria das alternativas cotidianamente especuladas como soluções a problemas do centro de Brasília estariam ferindo frontalmente a filosofia da proposta original para a cidade, como por exemplo:

- faz-se necessário “costurar” as áreas centrais para recompor um único centro urbano; ou

- é preciso construir um canteiro central no Eixo Rodoviário, ou instalar uma série de semáforos, para evitar atropelamentos na transposição da via por pedestres.

Não se trata, porém, que pessoalmente consideremos estas propostas equivocadas; simplesmente alertamos para contradições de posturas quando não se esclarecem quais dimensões morfológicas foram tomadas por referência, bem como seus respectivos padrões configurativos.

B| A segunda postura pode ser descrita como a de intervir implementando soluções que resolvam todos os problemas e respeitem as características essenciais da proposta original.

Na verdade, ela repousa sobre um conceito dinâmico de espaço da cidade, na medida em que esta realiza-se na história e é construída pela história, caracterizando-se como caldeirão que sedimenta e aglutina as diversas culturas que se vão sucedendo. Tal conceito pressupõe que o espaço urbano modifica-se necessariamente, sendo impossível imobilizá-lo, mas que pode, paralelamente, conservar sua identidade se resguardar seus atributos fundamentais.

Assim ocorreu com Veneza, que incorporou com extrema unidade propostas renascentistas à sua estrutura medieval, ou com Paris, que associou magistralmente propostas modernistas à sua trama haussmaniana.

Neste caso, as possibilidades de alternativas são praticamente infinitas.

Fica em aberto, porém, o desafio de problemas considerados visceralmente relacionados às características essenciais do centro urbano de Brasília. São de natureza basicamente co-presencial, mas também presentes em outras dimensões, e seu papel estrutural encontra-se morfológicamente definido na proposta original de Lúcio Costa. Mas, principalmente, assumem este papel porque são característicos do urbanismo modernista o qual, por sua vez, carregaria intrinsecamente tais problemas e seria, decorrentemente, perverso na sua essência...

Esta última afirmação tem o sentido, porém, de cumprir o percurso lógico da segunda postura comentada. Na verdade, se pretende aqui comunicação solucionar nem esgotar, mas apenas contribuir ao encaminhamento menos apaixonado dos debates

a que nos temos referido.

Insistimos em que, a críticas em uma das dimensões, não se deve contra-argumentar com virtudes de uma outra dimensão, simplesmente porque permanecem existindo as mesmas críticas em uma e as mesmas virtudes na outra. Assim, por exemplo, ao argumento de que os espaços públicos do centro de Brasília são pouco constituídos, portanto fadados a não serem alimentados por práticas sociais e, por isso, a condenados a ficarem vazios - não corresponde o contra-argumento, bastante usual, de que a visão do horizonte é emocionante e exclusiva de Brasília. Isto porque o primeiro levanta problemas referentes a expectativas e atributos morfológicos de natureza co-presenciais e, o segundo, mostra virtudes vinculadas a aspirações e predicados configurativos de natureza expressivo-simbólica.

Mas, por outro lado, os objetivos perseguidos nos dois argumentos não são antagônicos. Será que não existem organizações do espaço que compatibilizam constituição das áreas públicas e a presença magnífica do horizonte de Planalto Central? Será que não existem estruturações morfológicas que compatibilizam contigüidade edilícia e permeabilidade visual

e motora? Será que não existem configurações dos lugares que compatibilizam a constituição de áreas públicas resguardando os prédios de uma possível contaminação por parte de fontes sonoras poluentes? Será que não existem composições espaciais que compatibilizam a constituição direta e contínua de espaços públicos com uma boa ventilação de seus prédios marginais, assim como uma correta insolação?

Não acreditamos que inexistam tais configurações, ou seja, aquelas que tenham condições de potencializar as virtudes que o centro urbano de Brasília inegavelmente possui e de resolver, com igual dignidade, sensibilidade e eficiência, todos os problemas arrolados nas suas diversas dimensões. Em alguns casos, será voltando à proposta original; em outros casos, será procurando, criando, inventando, reinventando...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Costa, Lucio: Brasília, cidade que inventei / Relatório do Plano Piloto de Brasília. Brasília: GDF / CODEPLAN, 1991.

2 Cf. Holanda, F.; Kohlsdorf, G.; Kohlsdorf, M.E.; Oliveira, P.M. & Villas Boas, M.: Dimensões Morfológicas do Processo de Urbanização. Brasília: FAU / UnB - FINEP e CNPq, relatórios de pesquisa não-publicados, 1989, 1992.

3 Veja-se, p. ex.: GDF / Administração Regional de Brasília: Pré-diagnóstico dos Principais Problemas Urbanos do Plano Piloto de Brasília. Brasília: GDF, 1994.

4 Cf. Costa, L.: *ibid.*

5 Governo do Distrito Federal / Universidade de Brasília: Plano de Circulação da Área Central Sul de Brasília. Brasília: GDF, 1992.

6 Cf. Holanda, F.: Uma caricatura de urbanidade. Brasília: mimeo, 1995.

MARIA ELAINE KOHUSDORF



**AS TRÊS FACES
MODERNISTAS
DE BRASÍLIA**

RESUMO

Apresentam-se resultados de estudos comparativos de desempenho topoceptivo de três tipos mórficos brasilienses, pertencentes à vertente modernista de organização do espaço. Os tipos acampamento pioneiro, modernista genuíno e modernista periférico possuem, por um lado, capacidades topoceptivas distintas mas sofrem, por outro, processos de mutação de suas características morfológicas que indicam assemelhação entre os mesmos e, conseqüentemente, queda da intensidade de suas respectivas identidades.

INTRODUÇÃO

Este trabalho compara três maneiras de organização do espaço de Brasília, todas elas construídas sobre os princípios do Movimento de Arquitetura Moderna. A particularidade de cada uma faz com que se constituam em *tipos mórnicos* autônomos, ainda que guardem as semelhanças que as colocam na mesma vertente *modernista*.¹

As características tomadas para classificação em tipos mórnicos foram, neste caso, atributos de configuração dos lugares universalmente presentes na noção de espaço (topocepção), atendendo a expectativas por orientação e identificação no meio ambiente por meio de seus atributos morfológicos. Embora orientar-se e identificar os lugares sejam ações que ocorrem na percepção dos indivíduos, sabe-se que nela incidem certos predicados configurativos do espaço estruturantes de sua representação lógico-formal, ou seja, do meio tradicional de expressão dos projetos edilícios e urbanísticos. As categorias deste tipo de representação possuem natureza geométrica com aproximação matemática do espaço real e se utilizam geralmente das geometrias euclidiana e projetiva,

permitindo-nos avaliar a capacidade topoceptiva dos lugares por meio de composições expressas em plantas, cortes, silhuetas e composições de volumes edilícios, massas vegetais, relevo do solo ou mobiliário urbano.²

O fato de Brasília compor-se por mais de um tipo mórnic é resultado de permanências e metamorfoses do plano original de Lucio Costa. As permanências garantem a identidade simbólica da capital do país e as metamorfoses construíram uma cidade pouco conhecida fora dos limites do Distrito Federal, ainda que representativa do modelo de urbanização adotado no Brasil nos últimos trinta anos. Correspondem a essas duas dinâmicas as polarizações entre alta qualidade de vida e miséria, típicas de qualquer cidade brasileira do sec. XX. Brasília difere da proposta original vencedora do concurso nacional em 1957, por um lado, porque não se conteve dentro dos limites geográficos prescritos e, por outro, porque as cidades satélites concretizaram-se não como entidades autônomas, mas meros alojamentos da força de trabalho menos aquinhada. São, na verdade, bairros pobres que se articulam ao centro hegemônico configurando um tecido urbanizado descontínuo, cujas partes segregam-se categoricamente por imensas

distâncias. Não obstante, todas estas partes constituem uma única cidade, onde convivem cinco maneiras de organização do espaço:

- o *vernáculo* do centro-oeste brasileiro, presente em Planaltina e Brazlândia, cidades preexistentes que se incorporaram a Brasília como núcleos satélites;
- a *auto-construção* característica das favelas, instaladas ao mesmo tempo que os primeiros construtores da nova capital do Brasil;
- o *modernismo dos acampamentos de obra*, que organizou o espaço de moradia dos pioneiros, junto aos imensos canteiros, e garantiu a urbanidade de Brasília durante vários anos;
- o *modernismo genuíno*, que construiu a área inicialmente definida para ser Brasília e que hoje é conhecida como Plano Piloto;
- o *modernismo periférico*, modelo adotado para as diversas cidades satélites.

A figura 01 mostra dois esquemas de urbanização do Distrito Federal: o idealizado à época do concurso,

configurando uma rede urbana, e a efetiva ocupação territorial, atualmente, como tecido descontínuo mas social e economicamente constituinte de uma única cidade.

Portanto, o Movimento de Arquitetura Moderna construiu, no Brasil, várias versões, que convivem com outras duas maneiras de organizar o espaço, consideradas tradicionais (o vernáculo e a auto-construção); não se limitou a um modelo configurativo, funcional, construtivo e simbólico, mas ofereceu uma moldura flexível de regras de organização do espaço que tornou possível a existência de diversos tipos mórnicos.

Vale, porém, destacar o caráter dinâmico de qualquer tipo mórnic, sujeito a transformações ao longo do tempo que o tornam capaz de metamorfosar-se; as dinâmicas de suas transformações são, porém, específicas e indicam tendências das mutações de cada um destes tipos, conforme veremos nas **CONCLUSÕES** do presente texto.

Diversas análises do ideário e das realizações do Movimento de Arquitetura Moderna ressaltam, como traços principais de sua organização espacial, a preferência pelos princípios geométricos racionalistas. Tal demarcação é, evidentemente, incapaz de resumir toda a força, riqueza e diversidade da escola modernista, mas qualifica a configuração da maioria dos lugares sob sua inspiração em Brasília. Neste caso, porém, o atributo mais marcante dos tipos desta vertente é a segregação dos elementos compositivos, constante nas diversas instâncias examinadas. Assim, tal separação anuncia-se desde a fixação de limites francos nas cidades, bairros e demais partes entre si, realizados por áreas não edificadas, e que demonstram controle rigoroso de expansão e de transformações, fazendo com que sempre contrastem com seu entorno por mudanças abruptas de temáticas. A característica de separação permanece no interior de cidades, bairros, quadras e outras frações, na medida em que há constantes barreiras construídas por muros, vias muito largas e pelas distâncias que segregam os edifícios.

No Brasil, a afirmação do Modernismo dá-se ao mesmo tempo que o modo predominantemente artesanal de produção do espaço cede lugar para uma

evidente centralização das decisões de projeto e de obra. O país vivia sua revolução industrial da era JK quando os concorrentes do concurso nacional para o Plano Piloto de Brasília sinalizavam a preferência da comunidade de arquitetos brasileiros pelos princípios dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, ocorridos quase trinta anos antes. O papel do modernismo destaca-se a partir da transferência da capital para Brasília, pois a maneira de organização do espaço segundo seus princípios impõe-se como praticamente única alternativa projetual para edifícios e cidades, até os dias de hoje. Tais regras transpõem os limites do círculo da arquitetura erudita para não apenas influenciar, mas transformar predados das vertentes morfológicas tradicionais brasileiras. Assim, nas últimas três décadas e meia, tanto nosso vernáculo quanto a auto-construção própria de nossos assentamentos informais concentraram, ainda que minimamente, decisões e processos construtivos, e incorporaram traços da linguagem modernista.

No espaço vernáculo, tais influências restringiram-se aos elementos edilícios, já que alterações radicais nas malhas e parcelamentos, embora ocorrentes, demandam prazos mais longos para se manifestarem.

Mas os insistentes afastamentos de edifícios dos limites dos lotes e a conseqüente intersticialidade entre as edificações já foram suficientes para modificar atributos estruturais das áreas livres públicas, as quais adquirem a típica descontinuidade de paredes da cidade modernista. Portanto, não são apenas sinais discretos do Movimento Modernista que transparecem nas volumetrias mais contidas, no ocultar ou incorporar coberturas ao corpo dos edifícios, ou ainda nas sóbrias composições de fachadas; é a própria estrutura configurativa do espaço tradicional de nossas cidades que se modifica.

No espaço das favelas, porém, a marca modernista evidencia-se por vezes inclusive nas características de traçado, pois a construção de malhas, macro e microparcelamentos passou a ocorrer com mais regularidade. Este processo de inibição de diversidade tem vindo acompanhado pelo acesso a sistemas construtivos formais, mesmo que em detrimento de uma quantidade de área construída necessária para se morar dignamente.

Parece porém que, à ação influente modernista responderam forças que diversificaram suas manifestações. A julgar pelo que se pode constatar no

território da nova capital do Brasil, a posta em prática do Modernismo assume variações tais que nos permitem registrar três tipos mórficos autônomos, ainda que ligados pelas características configurativas básicas do referido Movimento. As figuras 02, 03 e 04 mostram exemplos dos três tipos, que apresentaremos sucintamente conforme a cronologia de sua construção:

- os acampamentos de obra,
- o Plano Piloto de Brasília, e
- as cidades satélites do Distrito Federal.

MODERNISMO DO HABITAT DOS PIONEIROS DE BRASÍLIA

Os pioneiros de Brasília precederam sua inauguração instalando-se junto aos imensos canteiros de obras, a partir de 1956. Recrutados do norte, nordeste, interior de Minas e Goiás, possuíam pouca ou nenhuma qualificação profissional mas compuseram os diversos segmentos encarregados da construção arquitetônica, social e cultural da nova capital do Brasil.

Neste sentido, formaram as bases da população brasileira, como grupo mais enraizado em uma cidade conhecida pela mobilidade dos políticos e funcionários públicos graduados, ainda que eles sejam mera parcela de seu contingente populacional.

O *habitat* dos pioneiros constituiu-se por numerosos e grandes acampamentos erguidos pelas firmas próximos a construções de prédios públicos, superquadras, da barragem e do lago Paranoá, ou ainda do complexo sistema de vias, desníveis e viadutos implantado como um todo, logo no início das obras. Considerados assentamentos provisórios, sua remoção logo revelou-se difícil frente à ausência de moradias para os operários e suas famílias os quais, contrariamente ao previsto, não retornaram aos locais de origem uma vez concluídas as obras em que se haviam engajado. A assimilação dos “candangos” pelas precocemente criadas cidades satélites deu-se sempre muito aquém da demanda efetiva, em virtude de movimentos migratórios de porte geralmente subestimado pelas autoridades. Por tais razões, os acampamentos de obras permaneceram, durante cerca de vinte e cinco anos, bairros populosos e intensamente ativos em Brasília, apesar de continuamente controlados em sua expansão e con-

solidação, seja pelas firmas seja, mais tarde, pelo governo do Distrito Federal. Por outro lado, foram a verdadeira cidade durante a construção de Brasília, e representaram seu centro efetivo ao longo de sua consolidação.

Hoje em dia, a maioria desses acampamentos foi desativada ou transformada. Alguns tornaram-se cidades satélites, como a Cidade Livre (atual Núcleo Bandeirante), a Candangolândia, a Velhacap e o Paranoá (este depois de sobreviver por duas décadas como imensa favela); outros tornaram-se bairros, como a Metropolitana e a Vila Planalto, esta última incorporada ao processo de tombamento de Brasília. Sobrevivem apenas pouquíssimos exemplares, como frações da Telebrasília e o HJKO que, restaurado, é a sede do órgão estadual de patrimônio cultural.

Apesar de seu caráter provisório, a concepção dos acampamentos por inteiro os torna exemplos da produção e gerência do espaço na vertente modernista, e os faz serem considerados experiências preliminares dos conjuntos habitacionais que se impõem no Brasil a partir dos anos 1960. Projetados globalmente e construídos como totalidades pelas firmas de engenharia e arquitetura, ao mesmo tempo suas

construtoras e proprietárias, esses assentamentos tiveram previsão de moradias, demais equipamentos e espaços urbanos diferenciados para os diversos grupos sociais (casados, solteiros, serventes, peões, mestres e engenheiros), estabelecendo claras hierarquias espaciais. Por exemplo, hoje ainda se pode observar, na Vila Planalto, resquícios dos alojamentos comunitários dos solteiros e algumas casas grandes e confortáveis nas ruas dos Engenheiros dos respectivos “bairros”, denominados conforme a firma a que serviam (Rabelo, Pacheco Fernandes, Emupress etc.). Tais “bairros” eram, originalmente, independentes e estanques, mas vizinhos e relacionados por serviços coletivos que se nucleavam em centros polarizadores dos encontros da população pioneira.

Entretanto, o modernismo do *habitat* pioneiro é muito flexível, pois incorporou atributos vernáculos nos projetos. Isto intensifica-se, sobretudo, quando os acampamentos sobreexistem às suas obras e às suas firmas, tornando-se locais de moradia onde as populações realizam criativas adaptações, sempre que conseguem burlar o controle governamental.

A vertente modernista expressa-se morfológicamente no tipo de malhas e de parcelamentos dos acam-

pamentos, os quais se caracterizam por repetição de elementos básicos de composição, estes sempre retilíneos e cartesianos. Porém as dimensões modestas de cada acampamento não permitem excessiva redundância, ao mesmo tempo que a justaposição diferenciada dos exemplares e suas delimitações precisas acrescentam a necessária diversidade para que se apreenda com presteza a noção de lugar.

Os edifícios dos acampamentos também são interpretações singulares dos princípios do Movimento de Arquitetura Moderna. Além de serem construções em madeira, em uma vertente que optou claramente pelos materiais industrializados (ainda que, no Brasil, limitada a construir em concreto e tijolo), os tipos edilícios pioneiros conjugam traços modernistas e vernáculos: volumes simples com proporções horizontais e fachadas com grandes aberturas receberam varandas, beirais e treliças. Localizam-se afastadas dos quatro limites dos lotes, mas a decorrente intersticialidade entre os prédios não chega a comprometer a definição de paredes nas áreas livres públicas; quando existiam muros ou cercas, eram baixos e transparentes.

Essas características constróem unidades morfoló-

gicas tradicionais, preferindo ruas, becos e praças às vias e áreas verdes próprias ao modernismo. Para isto contribuiu a maneira como os elementos de sítio físico incorporaram-se aos assentamentos pioneiros, pois árvores de grande porte estiveram sempre associadas aos edifícios, configurando quintais e jardins que projetavam sombras de copas frondosas nas áreas livres públicas e compunham visuais com efeitos de amplitude predominantemente restrita.

A figura 05 ilustra as principais características morfológicas da face pioneira do modernismo de Brasília.

ESPAÇO GENUINAMENTE MODERNISTA DO PLANO PILOTO

Uma das principais avaliações realizadas pelo júri sobre a concepção espacial de Lucio Costa para Brasília, premiada em 1957, referia-se a seu caráter intencionalmente hegemônico e coerente com o papel de capital a ser exercido pela cidade. A imagem forte do Plano Piloto prefigurou-se, portanto, desde sua gênese projetual como idéia de lugar-capital, e os traços morfológicos dessa identidade expressaram exemplarmente a maneira modernista de

organizar o espaço. Trinta anos depois, a exposição de motivos para o reconhecimento de Brasília como Patrimônio da Humanidade apoiava-se em seu caráter exemplar do urbanismo proposto pelo Movimento de Arquitetura Moderna.³

A fidelidade do Plano Piloto ao ideário modernista tem sido extensamente descrita, desde suas características funcionais (alta setorização de atividades, sistema circulatório fortemente hierarquizado) até seus atributos expressivo-simbólicos (formas puras, volumetria edilícia pouco complexa, edifícios destacados contra o fundo da paisagem). Mas, por outro lado, o Plano Piloto de Brasília é original por apoiar-se sobre quatro “escalas”, que significam diferentes temáticas morfológicas: a monumental, a gregária, a residencial e a bucólica, as quais foram, por seu urbanista, tanto inicialmente prescritas quanto confirmadas como os principais traços de identidade de Brasília, quando a cidade passou a integrar o acervo de bens patrimoniais da UNESCO. Confirmando a filiação modernista, as quatro “escalas” foram concebidas segundo as diretrizes desse Movimento, exprimindo quatro alternativas igualmente genuínas da maneira modernista de organizar o espaço urbano.⁴

A construção da cidade alterou, porém, consideravelmente a idéia das quatro “escalas” articuladas, na medida em que existiram opções por certas características monumentais na configuração de todos os espaços do Plano Piloto, e não apenas daqueles necessariamente cerimoniais. Assim, além das demais temáticas estarem em função da monumental, os princípios desta última infiltram-se nas áreas gregárias, residenciais e até mesmo bucólicas: grandes distâncias, desníveis e barreiras físicas realçam edifícios-monumento e lugares-monumento, mas são incoerentes quando presentes, por exemplo, no Setor Comercial Sul (gregário), em superquadras (“escala” residencial) ou junto ao lago Paranoá (território bucólico). Este fato diluiu contrastes necessários à afirmação da identidade das diferentes “escalas”, enfraquecendo a imagem preconizada para a nova capital do Brasil; a ele somaram-se outros percalços, igualmente distanciadores do que seria uma configuração mais aderente à idéia magistralmente exposta por Lucio Costa por ocasião do concurso de 1957. Dentre estes, cite-se a perda progressiva da pertinência dos edifícios a conjuntos, tornando os temas-base excessivamente repetidos (como nas superquadras) e os temas-destaque confusamente definidos (como no Setor Comercial Norte). A cópia das superquadras fora do alinhamento ao longo

dos Eixos Rodoviários Norte e Sul, organizando as Áreas Octogonais, o Setor Sudoeste, impondo-se como padrão residencial único nas futuras expansões do Plano Piloto e, enfim, retirada de seu original papel exclusivo, desfez a característica forma de avião da cidade, significativamente representativa de sua imagem. Por outro lado, não se pode ser muito otimista quanto à avaliação da interpretação do estilo internacional pelos projetos edifícios, onde se trocaram desvantajosamente raízes brasileiras por uma universalidade banal.

O modernismo genuíno do Plano Piloto constrói-se por simetria, paralelismo e ortogonalismo, por meio de composições de volumes isolados estabelecendo, assim, grandes distâncias. Contribui ao aumento dos trajetos a modelagem vigorosa do relevo do solo, criando uma paisagem de terraplenos, taludes e outros tipos de barreiras ao movimento de pedestres. A combinação de edifícios separados e desníveis garante a predominância de espaços abertos em relação aos fechados, na inversão de fundo sobre a figura que caracteriza o urbanismo modernista, e estabelece efeitos visuais de campos amplos, restringidos somente quando se conta com arborização frondosa, como é o caso das superquadras,

sobretudo na Asa Sul.

Entretanto, esta face de Brasília é composta por harmonia entre unidade e diversidade de elementos morfológicos em diversas partes do Plano Piloto, garantindo seu bom desempenho topoceptivo especialmente nos lugares coerentemente monumentais. Tal equilíbrio encontra-se também na composição da malha urbana e na articulação das unidades morfológicas de repertório modernista que substituem as tradicionais ruas e praças. As vias, superquadras e áreas verdes estruturam efeitos visuais de campo amplo, os quais contribuem para uma identificação precisa dos lugares quando bem articulados sequencialmente, mas não quando excessivamente repetidos, o que ocorre também com certa frequência. Este admirável equilíbrio entre unidade e diversidade na composição dos espaços apóia-se na descrição de temas-base e na dominância de proporções e originalidade dos temas-destaque, e seu melhor exemplo é o conjunto monumental da Esplanada e Praça dos Três Poderes.

A figura 06 exemplifica as características configurativas da face genuinamente modernista de Brasília.

MODERNISMO PERIFÉRICO DAS CIDADES SATÉLITES

A exemplo dos demais tipos integrantes da vertente modernista, as cidades satélites do Distrito Federal foram construídas como conjuntos, em vez das sucessivas agregações de lotes ou tecidos progressivamente urbanizados que caracterizam os tipos tradicionais de organização do espaço das cidades brasilienses. Também no caso dos núcleos satélites, todas as decisões quanto a sua localização, função e desenho realizaram-se de forma extremamente centralizada, atitude respaldada pela gestão autoritária dos governos militares mas ainda presente no atual regime democrático. Tais atributos inserem o processo de ocupação do território do Distrito Federal nos modelos de planificação vigentes na primeira metade do atual século e hoje bastante criticados, mais em função da falência de suas metas desenvolvimentistas do que de sua arrogância quanto à participação social. Entretanto, o estilo do planejamento territorial que originou as cidades satélites do Plano Piloto é precário a ponto de mostrar-se incapaz de formular estratégias globais, de trabalhar com cenários coerentes e, em vários casos, de promover ocupações

ecologicamente sustentáveis. Assim, parece aleatória a eleição de locais para núcleos como Taguatinga e Guará, ou irresponsável a urbanização de bordas de chapada no Gama e na Candangolândia, e de sítios com nascentes em Ceilândia etc. Mas este estilo denota, também, seu sentido emergencial de proteção do Plano Piloto contra as inúmeras favelas que ameaçam sua integridade monumental, segregando com presteza as populações mais pobres em meros alojamentos em vez de cidades. Na consecução dessa meta de apartação social, torna-se evidente o papel exercido por sábias estratégias de localização e configuração urbana, ambas apoiadas sobre as características de separação morfológica a que nos referimos como marcantes no modernismo.

São tais princípios, igualmente estruturantes dos acampamentos de obras e do Plano Piloto, que permitem identificar as cidades satélites do Distrito Federal como modernistas, pois sua qualidade ambiental e morfológica encontra-se infinitamente aquém daquela encontrada nos demais tipos dessa vertente. Assim, também dividem-se internamente em rígidas zonas monofuncionais, separadas por barreiras físicas, como vias muito largas e áreas verdes - estas, em sua quase totalidade, imensos vazios

desprovidos de qualquer vegetação e expostos à erosão. Permanece a característica inversão de fundo sobre a figura, pois há evidente predominância das áreas abertas em relação às fechadas, apesar de haverem densidades e taxas de ocupação do solo muito mais elevadas do que no Plano Piloto. Esses atributos constróem nas cidades satélites as clássicas unidades morfológicas modernistas - ou seja, vias, quadras e áreas verdes em vez de ruas, quarteirões e praças. Finalmente, evidencia-se a atitude de domínio da natureza no fazer arquitetônico, mostrando malhas, parcelamentos e volumes edifícios sempre desvinculados do relevo do solo e da melhor orientação solar, constante aplainamento de desníveis dos terrenos e eliminação da vegetação nativa.

A especificidade desse tipo em relação aos demais componentes da vertente modernista reside, principalmente, na generalizada queda de qualidade do espaço de seus exemplares, em todos os sentidos. Revela-se imediatamente nas áreas livres públicas das cidades satélites, meros produtos de enormes distâncias entre edifícios sem qualquer arborização, definição de passeios e ausência de mobiliário urbano. Nelas, as paredes são fragilmente definidas, construindo efeitos visuais fracos, quase sempre de

campo amplo e com fechamento longínquo das perspectivas; essa configuração, ao mesmo tempo monótona e difusa, é reforçada pela constante horizontalidade dos edifícios e pelas vastas áreas desocupadas nesses assentamentos.

Na verdade, a composição morfológica dos exemplares deste tipo mórfico baseia-se numa geometria cartesiana primária, quase sempre repetitiva, poucas vezes demasiado complexa e, nunca, harmônica. Assim são as malhas e os parcelamentos das diversas cidades satélites, cujos elementos básicos são muito poucos, e geralmente repetem-se; quando variam, o fazem gerando labirintos como, por exemplo, em setores de expansão de Ceilândia e Vila Buritis. Também no caso dos edifícios repetem-se dimensões e proporções volumétricas e composições das fachadas, configurando-se enormes conjuntos de prédios idênticos.

A limitação de soluções urbanísticas estende-se à concepção dos exemplares deste tipo, fazendo com que sejam muito parecidos e constituindo mais um modelo do que um tipo, que se aplica sem criatividade às diversas cidades satélites e loteamentos do Distrito Federal, bem como aos numerosos

assentamentos de Goiás conurbados com Brasília. Suas identidades dependem, por exemplo, da presença marcante da vegetação ou do relevo (como no caso de Sobradinho), ou de uma acelerada evolução urbana (como no caso de Taguatinga) ou ainda da participação popular, ainda que fragilmente organizada. Neste último caso encontra-se Taguatinga, oferecendo uma clara estrutura de bairros e pontos focais graças, em grande parte, a alterações a partir da pressão dos habitantes. Mas se poderia exemplificar com qualquer núcleo deste tipo mórfico, na medida em que seus moradores transformam, no mínimo, o espaço de sua moradia (o lote) sempre acrescentando individualidade e diversidade ao espaço anônimo e indiferenciado com que têm sido contemplados pelas políticas habitacionais.

Em função de sua gênese, os usos residenciais são quase exclusivos na maioria das cidades satélites, tornado-as grandes conjuntos habitacionais para níveis baixos de renda, dotados de oferta mínima de empregos, serviços e abastecimento. O processo histórico encarregou-se, porém, de modificar significativamente este quadro, porque algumas delas tornaram-se capazes de polarizações; este é o caso de Taguatinga, que desponta como provável centro

metropolitano do próximo milênio, especialmente diante da severa preservação do papel simbólico do Plano Piloto.⁵

A figura 07 mostra algumas características configurativas da face periférica de Brasília.

Conclusão

Os estudos relatados neste trabalho apoiaram-se em certas características de composição física dos lugares consideradas definidoras do Movimento de Arquitetura Moderna como *vertente morfológica*. Escolhemos algumas que incidem nos processos cognitivos formadores da noção de lugar, dentre uma extensa gama de atributos, variante conforme o olhar que se lance sobre o espaço. As considerações apresentadas são talvez insuficientes para demonstrações seguras devido ao escopo deste documento mas, principalmente, porque nossas pesquisas objetivam lançar mais hipóteses do que teses.

Tais considerações mostram diferenças qualitativas quanto à noção de lugar, nos três modos modernistas de organização do espaço de Brasília,

quando a entendemos como um território maior do que o Plano Piloto. O modernismo primoroso de seu centro administrativo e econômico, lugar da riqueza e do poder, contrasta fortemente com o modernismo precário de sua periferia, lugar dos trabalhadores mais pobres. E os territórios remanescentemente pioneiros não passam de evocação nostálgica da possibilidade de se realizar uma versão modernista com preferência pela tradição vernácula brasileira. Os problemas topoceptivos são mais agudos nos exemplares do tipo mórfico cidade satélite do que nas outras duas manifestações modernistas, mas as concretizações de cada um dos três tipos possuem também diferenças expressivas de desempenho para orientação e identificação dos indivíduos. Por exemplo, constata-se no centro de Taguatinga maiores possibilidades topoceptivas do que em alguns de seus Setores Residenciais, e do que no centro do Gama ou de Ceilândia. E, no caso do Plano Piloto, as condições topoceptivas das Asas Residenciais são muito inferiores às registradas em seu Centro Cerimonial.

Há, porém, outras constatações igualmente relevantes, referentes às características do dinamismo dos três tipos modernistas em Brasília, que indicam

transformações contínuas nos mesmos em direção a um provável encontro no tipo modernista periférico, como insinuam diversos sinais das trajetórias de suas mutações. Isto é óbvio nos territórios pioneiros pois, quando acampamentos de obra deixam de ser assentamentos provisórios, tornam-se cidades satélites não apenas na condição legal, mas morfológica: o modernismo periférico parece ser o único modelo urbanístico oficial. Assim foi quando a Cidade Livre tornou-se Núcleo Bandeirante, quando Vila Metropolitana e Candangolândia foram “assentadas” e mesmo no caso da Vila Planalto, considerada patrimônio histórico e cultural. Embora menos evidentemente, o Plano Piloto mostra em sua curta história metamorfoses que o distanciam da genuinidade modernista sem aproximá-lo das vertentes tradicionais, mas da banalidade imposta às cidades satélites.

Entretanto, essas tendências de dinâmica metamórfica superam a dimensão local de Brasília, na medida em que o modernismo periférico passou a ser o tipo dominante de organização urbanística em nosso país. As características deste tipo mórfico explicam também a assemelhação que vem ocorrendo com a maioria das cidades brasileiras nos últimos trinta anos quando o vernáculo de nossas cidades,

mesmo alimentado nas mais ricas por estilos importados do primeiro mundo, foi substituído por um modo de configuração urbana que guarda alguns princípios do Movimento de Arquitetura Moderna (o racionalismo e a geometria cartesiana) mas que dele se distancia pelo primarismo de interpretação compositiva destes mesmo princípios.

Assim, no momento, podemos concluir nosso estudo comparativo segundo dois sentidos principais:

I. AS TRÊS FACES MODERNISTAS DE BRASÍLIA CONFIGURAM TIPOS MÓRFICOS QUE, ALÉM DE ESPECÍFICOS, SÃO QUALITATIVAMENTE DISTINTOS EM SEU DESEMPENHO TOPOCEPTIVO.

Isto significa que o comportamento para serem identificados e servirem como referenciais de orientação às pessoas é diferente em cada uma das interpretações do Movimento de Arquitetura Moderna em Brasília. Nossas pesquisas revelam que a identidade dos tipos modernista genuíno e acampamento de obra é muito mais forte do que aquela do modernismo periférico.

Os diversos acampamentos dos pioneiros, assim

como, genericamente, os lugares do Plano Piloto, possuem traços de identidade claros mas distintos, embora as características fundamentais de ambos os tipos apoiem-se sobre equilíbrio harmônico entre unidade e diversidade de seus elementos configurativos e das leis de suas respectivas composições. Suas temáticas, em princípio, distinguem-se pelo contraste entre as soluções morfológicas mais suaves e tendentes ao vernáculo dos acampamentos, e mais radicalmente puristas e tendentes ao racionalismo do Plano Piloto. Embora ambos os tipos estejam contidos pela moldura austera e geometricamente econômica do modernismo, essas diferentes tendências manifestam-se nas configurações de malhas e parcelamentos, nas relações entre cheios e vazios, nas composições dos volumes e fachadas edíficas, assim como nas relações mais e menos contíguas entre prédios, assim como em suas transições (mais e menos diretas) para os espaços públicos abertos. Também são perceptíveis em participações distintas do relevo e da vegetação na composição dos lugares mas, principalmente, na estrutura morfológica das áreas livres públicas. Nestas últimas, ficam claras as diferentes famílias de unidades morfológicas escolhidas para uns e outros tipos: a família tradicional, cujos planos laterais contínuos estabelecem ruas, avenidas, becos, praças e quarteirões, estruturam os acampamentos de obra, enquanto a

família modernista, de planos laterais predominantemente descontínuos e larguras generosas, constrói vias, áreas verdes, esplanadas e quadras (fig. 08).

Por outro lado, a identificação de cada lugar é, nesses dois tipos, mais fácil do que no caso das cidades satélites. Cada acampamento era um assentamento unicamente manifesto, assim como cada uma de suas ruas ou praças, graças à já referida estratégia de equilíbrio entre elementos repetidos e diferenciados. Esta, porém, especificava-se como composição singularizada para cada situação, seja pela forma da malha ou das edificações; pela contribuição, sempre original, da vegetação; ou pela presença de temáticas de entorno através de campos visuais para ele taticamente dirigidos. No caso do Plano Piloto, esta condição é menos generalizável dada à configuração por demais semelhante das superquadras, atrelando consideravelmente a orientação ao sistema de sinalização de logradouros por meio de placas indicativas. Mas nas cidades satélites as condições topográficas são mais precárias, revelando a extrema pobreza compositiva do tipo mórfico a que pertencem, pela excessiva repetição de elementos básicos e suas respectivas leis de composição em todas as categorias analisadas, onde Ceilândia é exemplar.

Esta estratégia infeliz é agravada pelo menosprezo às potencialidades configurativas dos elementos de sítio físico ou quando algumas soluções pretendiam superá-la pelo seu inverso, a extrema complexidade. O último caso é exemplificável pelas malhas do Setor de Extensão de Ceilândia, do Guará I e de certas partes de Brazlândia, Samambaia e Paranoá.

2. AS TRÊS FACES MODERNISTAS DE BRASÍLIA CONFIGURAM TIPOS MÓRFICOS QUE NÃO SÃO ESTÁTICOS, MAS ESTÃO EM TRANSFORMAÇÃO.

Embora inerente à natureza social das configurações dos lugares, que são historicamente definidas por seu dinamismo, as transformações tanto podem dar-se no sentido de reforçarem, quanto no de enfraquecerem a identidade daqueles. No caso do Distrito Federal, a observação dessas mudanças parece confirmar uma trajetória de assemelhação entre suas três faces modernistas. Por outro lado, ao que tudo indica estas três faces convergem para o tipo mórfico modernista periférico, pois as linhas gerais desse processo de similitude residem na substituição do equilíbrio harmônico nas composições morfológicas por outras estratégias, seja a da repetição de elementos e relações geométricas, freqüentemente

encontrada, seja a extrema diversidade dos mesmos, caso menos comum (fig. 09).

A maioria dos acampamentos de obra realizou velozmente essa trajetória, pois mudaram várias vezes de condição em pouco tempo. Alguns passaram de acampamento a favelas e, depois a cidades satélites (como a Vila Paranoá); outros fizeram transição direta de acampamentos formais para cidades satélites (como o Núcleo Bandeirante); grande parte flexibilizou seu tipo mórfico durante certo tempo, para depois assumir características da rigidez modernista periférica.

Os casos da Vila Metropolitana, da Candangolândia e da Vila Planalto mostram que, nos primeiros anos após terminadas as obras a que serviam de apoio, os acampamentos expandiram-se por autoconstrução chegando, em alguns casos, a se tornarem favelas. Porém, o controle oficial logo veio cercear tentativas de expansão e fixação, ao mesmo tempo em que as firmas construtoras deixaram de administrar os remanescentes, embora numérica e densitariamente expressivos. Tais fatores aumentaram a associatividade e a participação de seus moradores que, ainda suficientemente dotados de consciência

pioneira, assumiram tanto manutenção quanto as pouco permitidas benfeitorias dos acampamentos. Esta até certo ponto experiência de auto-gestão realizou uma versão flexibilizada da configuração modernista, enfraquecendo seus elementos de barreira em geral: as distâncias que isolavam os vários conjuntos, o zoneamento de uso exclusivo do solo, a delimitação rígida dos lotes e mesmo a segregação dos grupos funcionais no território. Nessa fase, a identidade dos acampamentos cresceu com a presença da arborização frondosa nos jardins, com o surgimento de outras unidades morfológicas (como o largo) e maior complexidade dos volumes edilícios. Adquiriram um caráter bucólico, aproximando-se ao tipo vernáculo pela predominância de efeitos visuais de campo restrito, como envolvimento, estreitamento e visual fechada.

No caso do Plano Piloto, as mutações de seu tipo mórfico são disfarçadas principalmente pelo discurso legitimador e preservacionista que as têm acompanhado. Na verdade, as primeiras transformações ocorreram logo em seguida ao concurso para a nova capital, por solicitação do respectivo júri, e iniciam um cotidiano de modificações, em geral justificadas pelo desenvolvimento dos diversos projetos executivos,

outras vezes graças a argumentos de autoridades políticas ou técnicas e, a partir do fim do regime militar, por prescrições do próprio autor ou de outras pessoas em seu nome.

A trajetória tipológica no sentido do modernismo periférico revela-se claramente nas características edilícias de construções mais recentes espalhadas por todos os territórios temáticos do Plano Piloto, mas é mais profunda quando se observam opções tomadas para certas estruturas morfológicas como, por exemplo, localização de superquadras fora do colar ao longo dos Eixos Rodoviários, ruptura da temática bucólica por grandes volumes edificadas (clubes, prédios administrativos etc.) ou a recente ocupação do Setor Comercial Norte.

Alterações estruturais como estas foram, sem dúvida, fatores de enfraquecimento da identidade genuinamente modernista do Plano Piloto, cuja originalidade apoiava-se, segundo a concepção de Lucio Costa, sobre o convívio de quatro temáticas contrastantes - as “escalas” monumental, gregária, residencial e bucólica. Como vimos, a extensão das estratégias monumentais aos demais territórios da cidade diluiu o contraste entre tais temáticas, em função de

pragmatismo, urgência, ignorância, conveniência ou livre interpretação das idéias expostas no plano piloto e em seu respectivo relatório.

Neste sentido, vale lembrar o caso do Plano Piloto, pois seus atributos configurativos gregários não se realizaram por causa de alterações comprometedoras em curso desde o início da construção de Brasília. Por exemplo, a área destinada à temática gregária aumentou para abrigar vários setores com destinações de uso exclusivo (hospitais, autarquias, rádio e TV, tribunais); o Eixo Monumental alongou-se porque a cidade deslocou-se para leste, e ficou ainda mais largo quando se detalharam seus cruzamentos em nível, estes também de muito maiores proporções (e formação de barreiras) do que o previsto.

Nas Asas Sul e Norte houve perdas flagrantes da principal característica compositiva que distingue o modernismo genuíno do periférico, na medida em que o equilíbrio harmônico entre unidade e diversidade de elementos morfológicos foi maciçamente substituído por repetições. Este fenômeno tornou difícil a orientação e a identificação nesses territórios, fazendo com que a temática residencial tivesse os os piores desempenhos topoceptivos deste tipo de

organização do espaço. A implantação das superquadras nas asas residenciais não conseguiu libertar-se de insistir em um repertório limitado, em vez de entender a proposta original como uma moldura tipológica geradora de uma infinidade de soluções diversificadas. Como tipo, a superquadra configura-se de maneira centrípeta, pela disposição dos edifícios mais próximos de seu centro do que de suas bordas, invertendo a ordem do tradicional quarteirão anelado e gerando em seu contorno vias, e não mais ruas; é apenas levemente irrigada pelo tráfego veicular, porque não a atravessam nem a circulação global nem sequer a do próprio bairro (fig. 10). Na concepção de Lucio Costa, a superquadra não é apenas um macroparcelamento maior do território; significa a invenção de uma nova unidade morfológica estruturadora de certo modo de vida urbano aderente à lógica do espaço modernista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Trabalha-se sobre a hipótese de que o espaço de Brasília estruturou-se a partir de três vertentes morfológicas, com princípios de organização do espaço distintos e que representam diferentes modos de produção e gerência do território.
- 2 Para a abordagem cognitiva dos lugares a que nos referimos, ver Kohlsdorf, M.E.: A Apreensão da Forma da Cidade. Brasília: Ed. UnB, 1996.
- 3 Cf. GT Brasília: Dossier Brasília / UNESCO . Brasília: SPHAN / PRO-MEMÓRIA - UNB / GDF, 1987 (doc. não publicado).
- 4 Cf. Choay, F.: The Modern City: Planning in the 19th Century (New York: Braziller, 1969) e O Urbanismo (São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980); Costa, L.: Relatório do Plano Piloto de Brasília (Brasília: GDF / ArP-DF, CODEPLAN, DePHA, 1991) e Lucio Costa: registro de uma vivência (São Paulo: Empresa das Artes, 1995); Gorowitz, M.: Brasília, uma Questão de Escala (São Paulo: Ed. Projeto).
- 5 Cf. Kohlsdorf, G.: "Brasília: O Dilema entre ser Cidade Ideal ou Cidade Real", Anais do IV Seminário sobre História da Cidade e do Urbanismo (Rio: PROURB, 1996); Kohlsdorf, G. & Cordeiro, L. A.: "Brasília: Algumas Especulações Prospectivas", in Paviani, A.: Brasília, Ideologia e Realidade (São Paulo: Ed. Projeto, 1985).

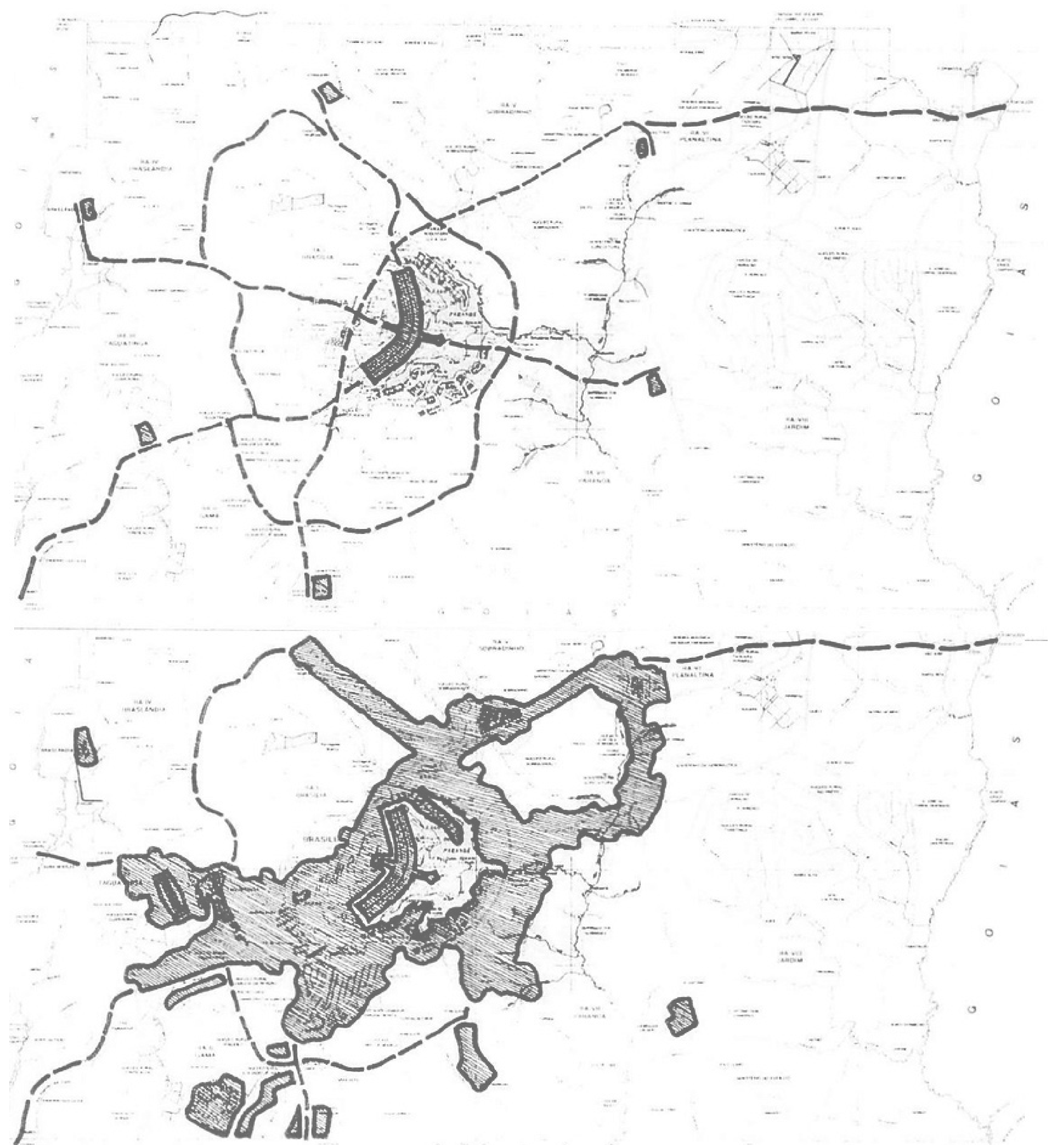


figura 01 - Interpretações esquemáticas da idéia inicial de organização territorial do Distrito Federal e de sua ocupação urbana atualmente. (Fonte: Kohlsdorf, Gunter e GDF / PDOT).

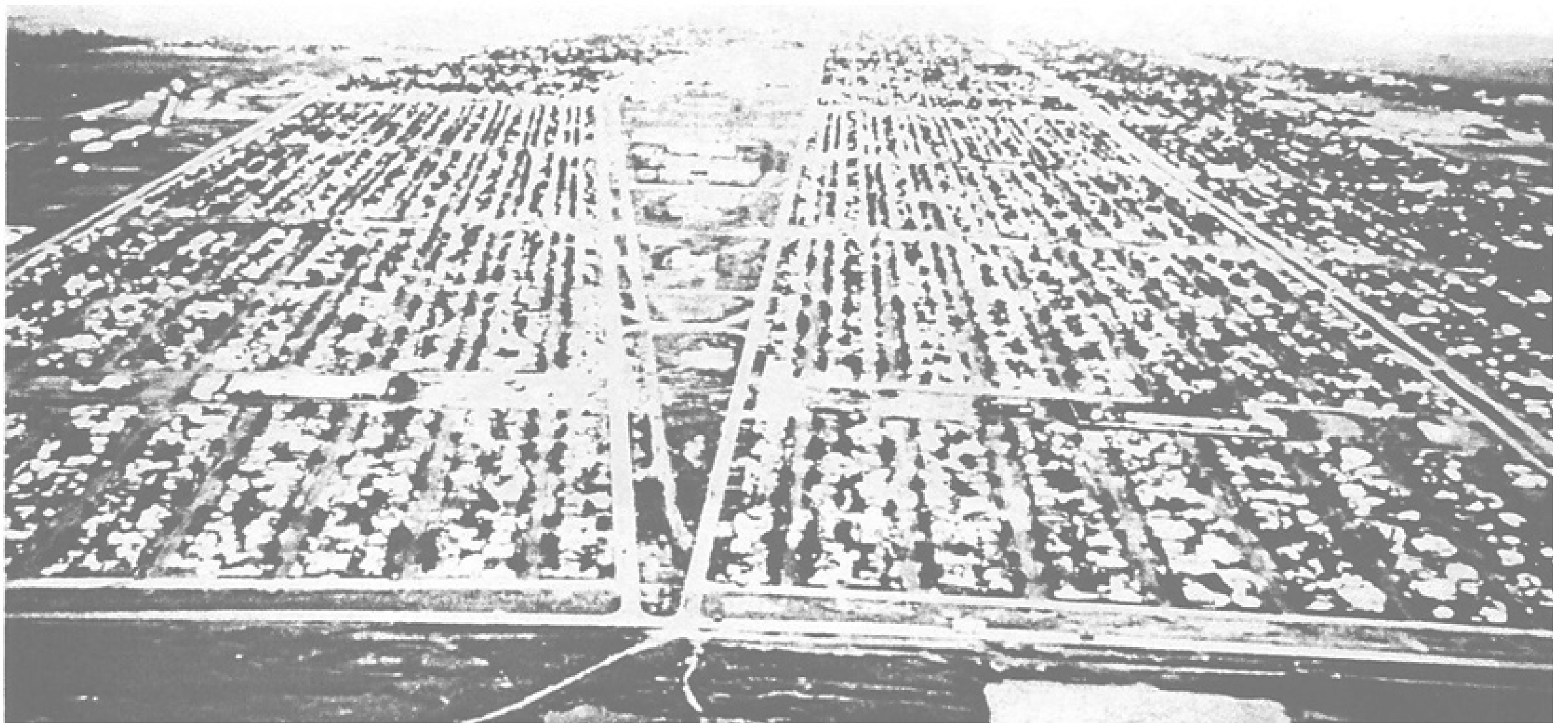
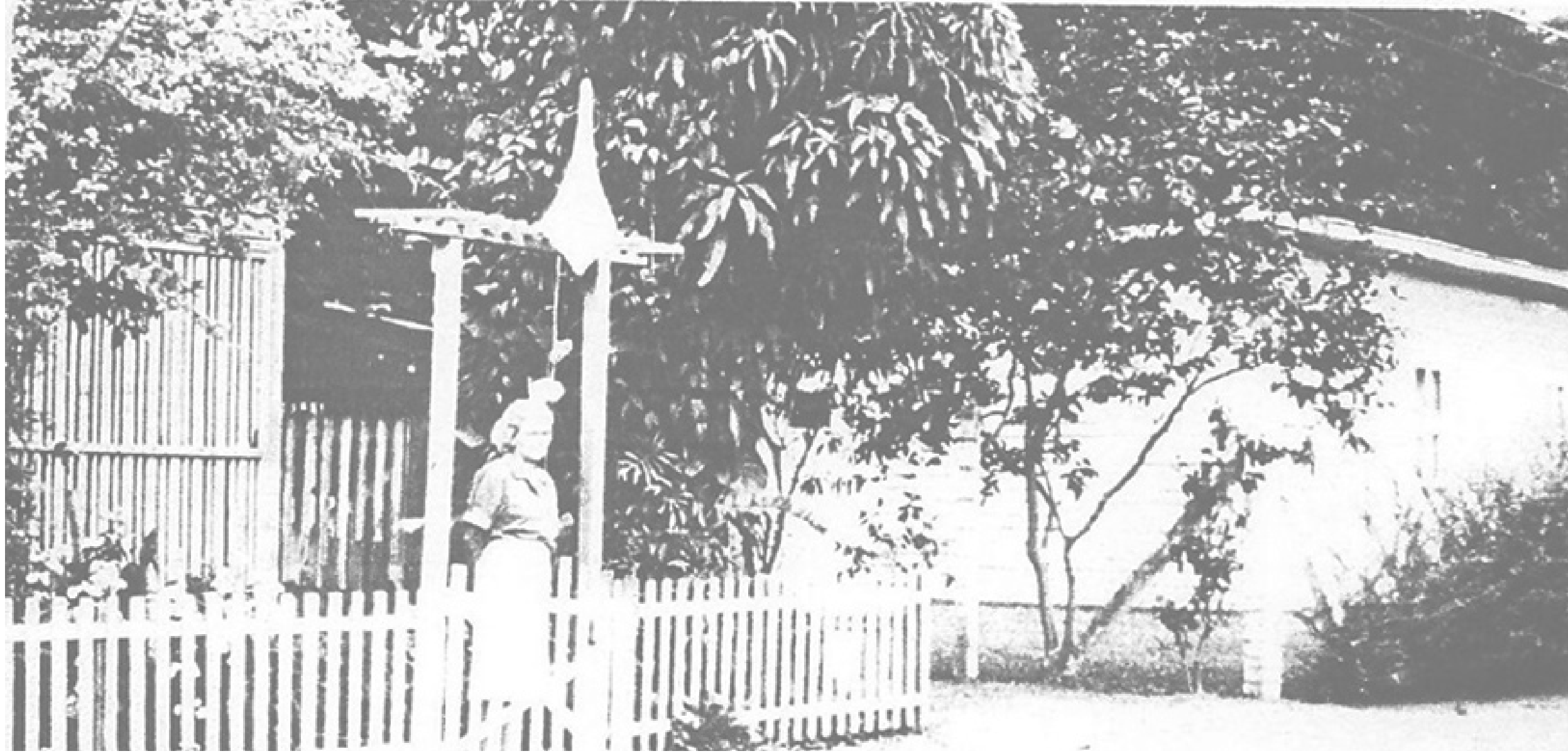
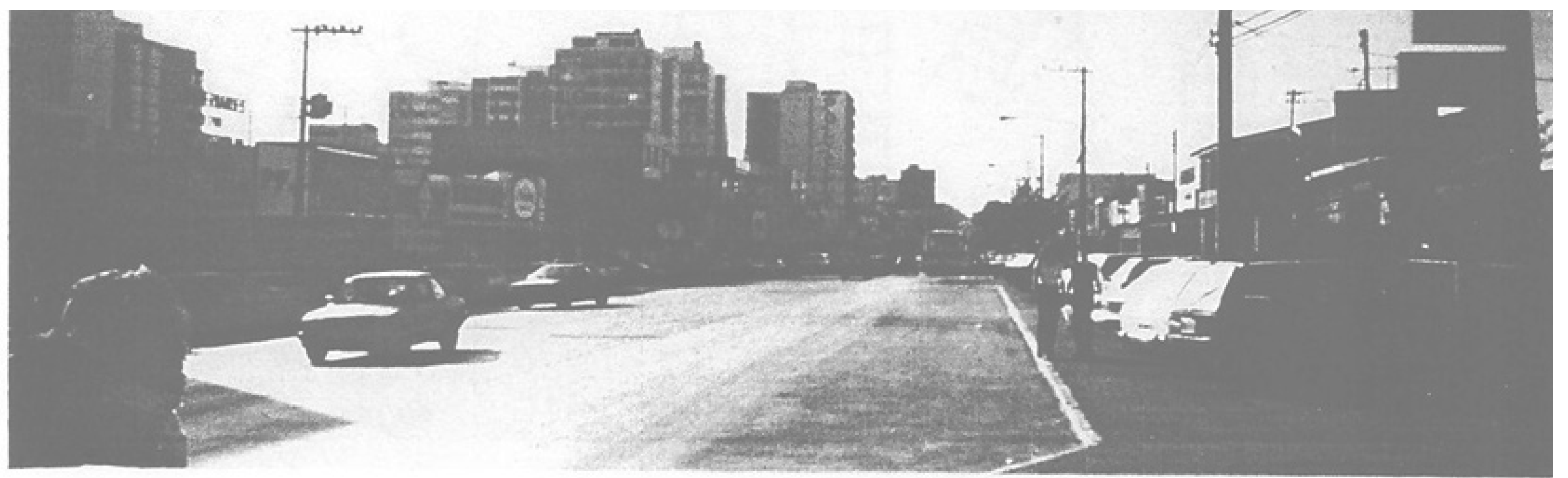
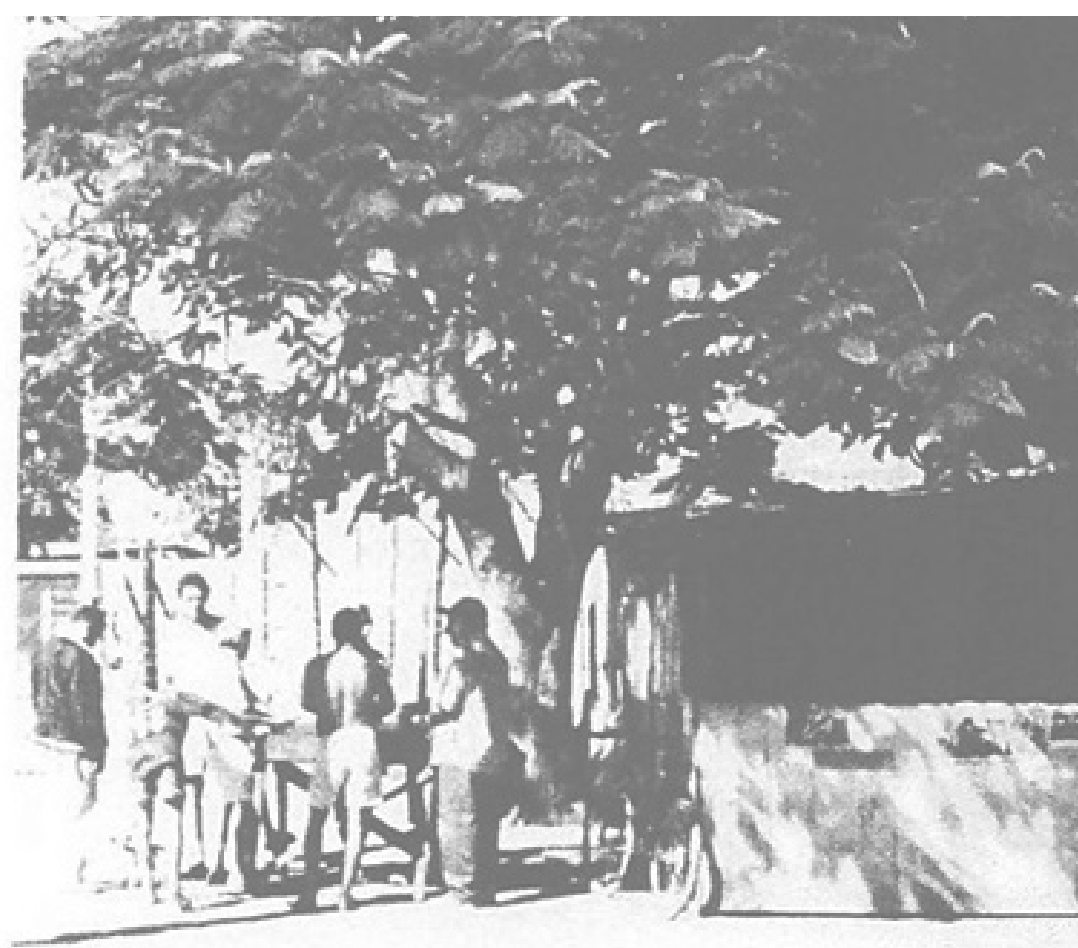


figura 02 - Cenas típicas de acampamentos de obra

figura 04 - Cenas típicas de cidades satélite.

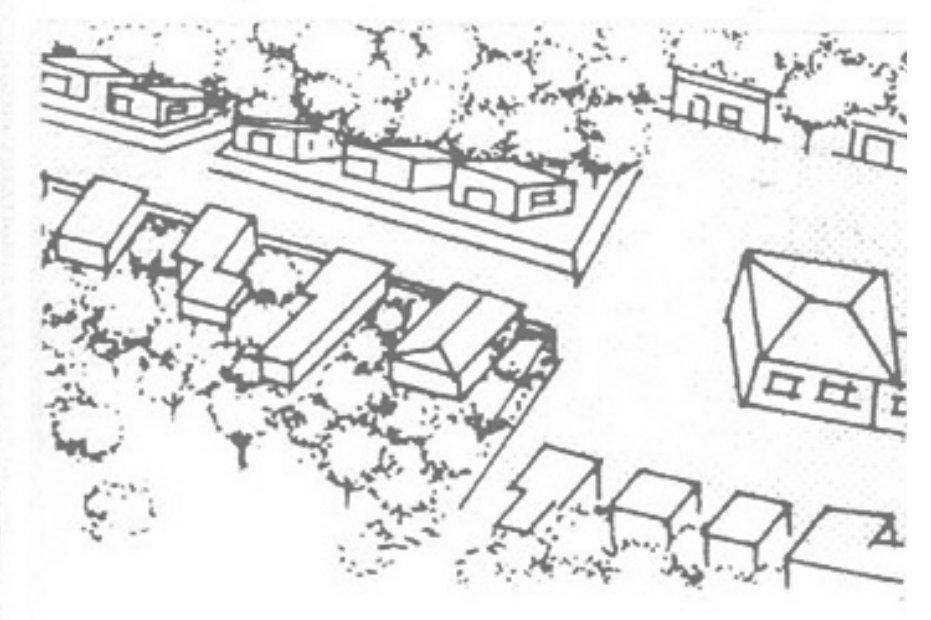
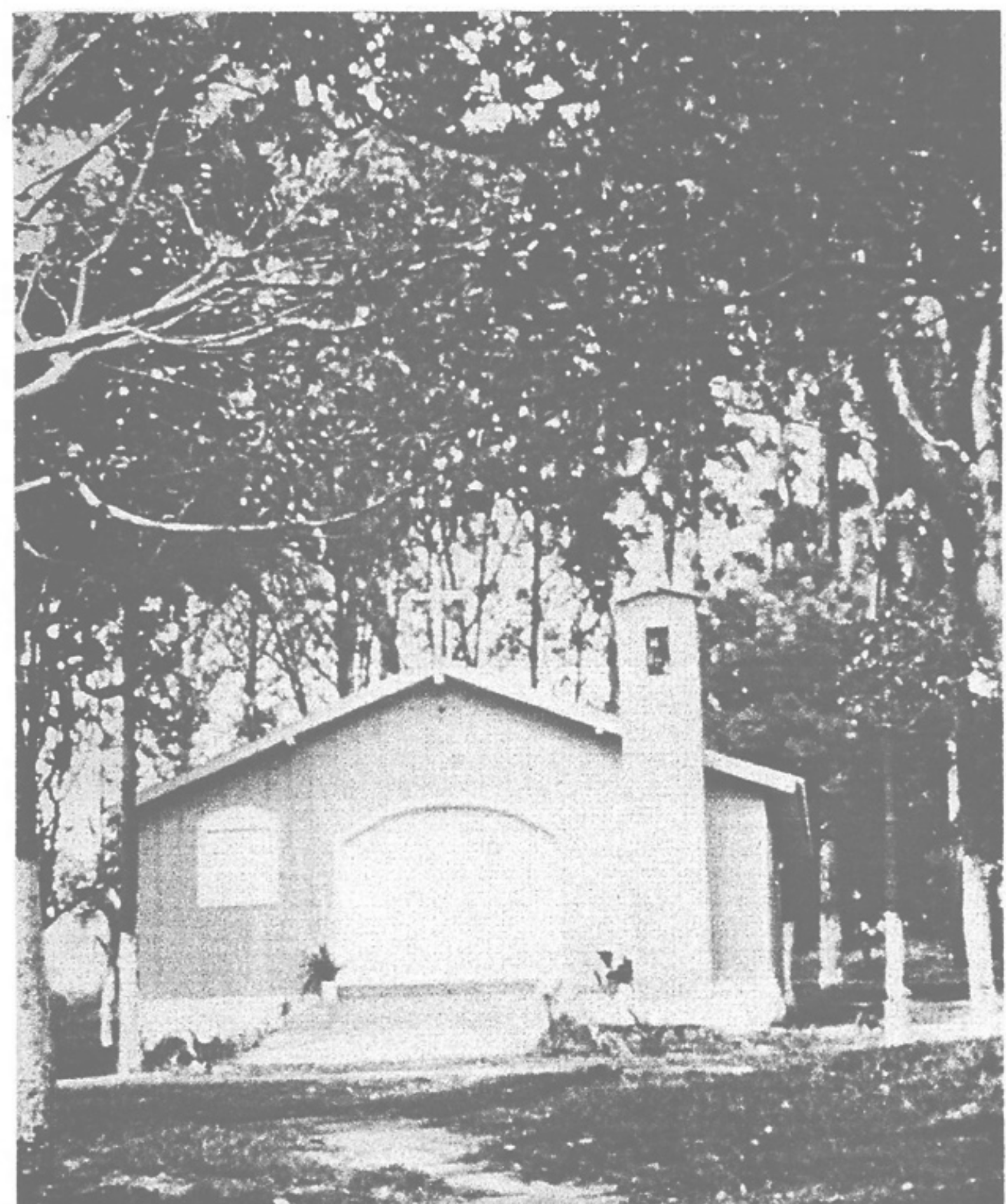
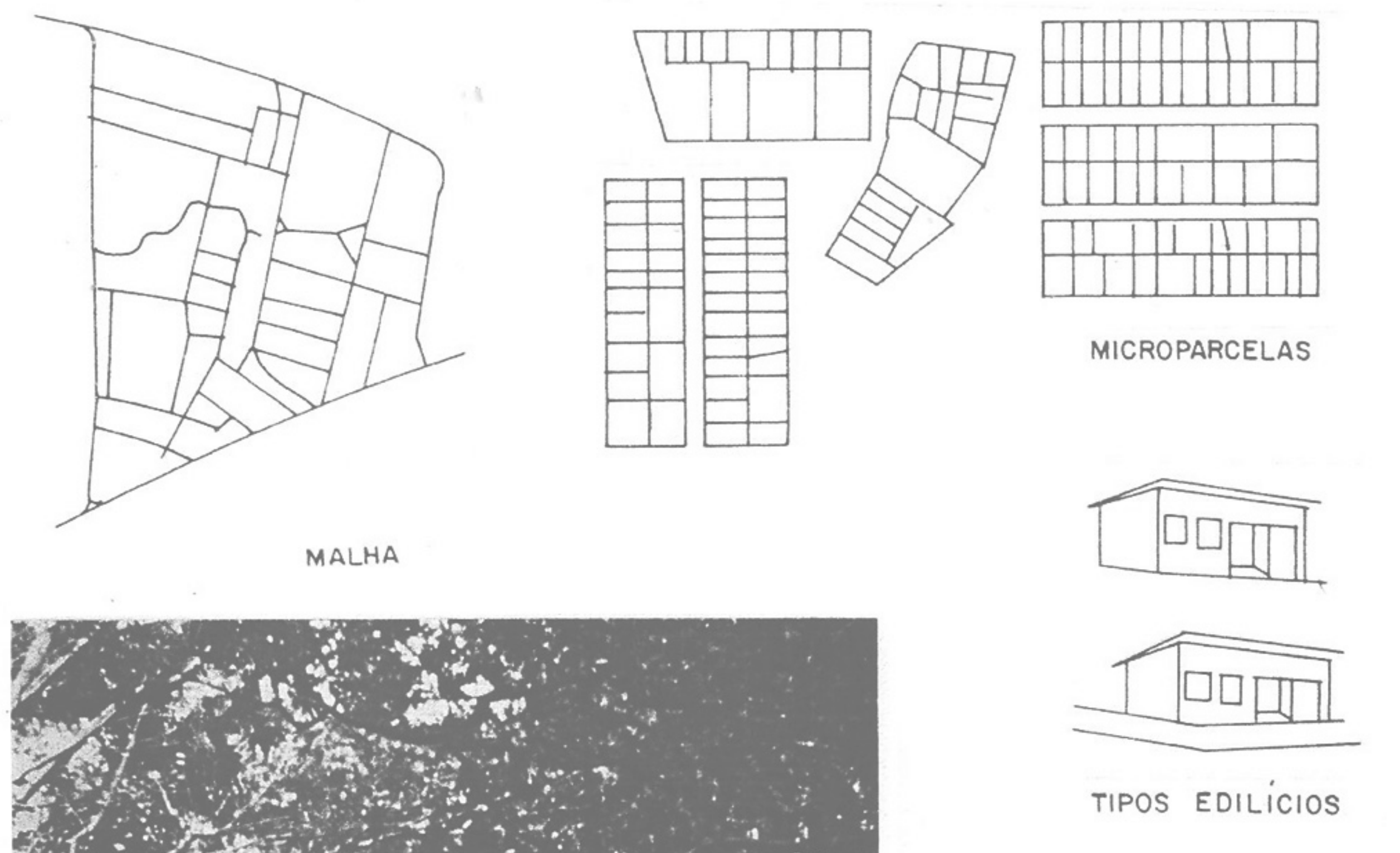
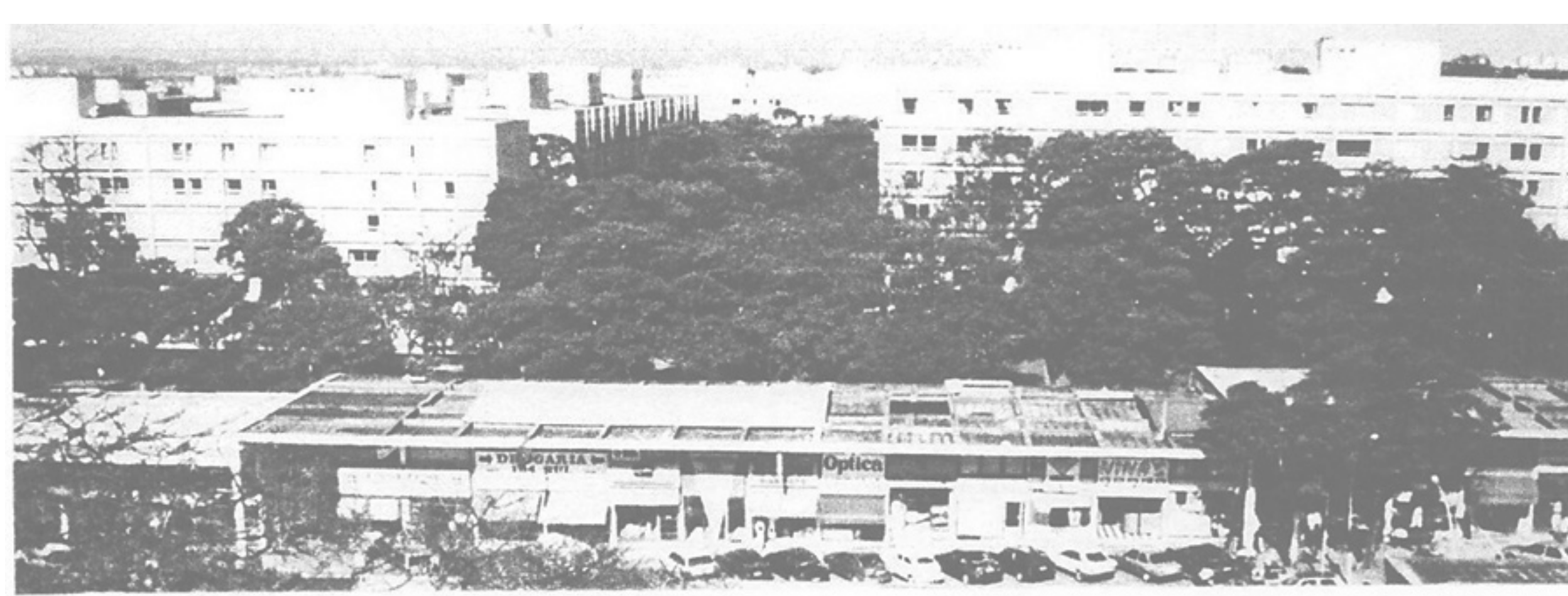


figura 03 - Cenas típicas do Plano Piloto.

figura 05 - Características morfológicas incidentes na topopcepção, no tipo acabamento de obra de Brasília.



A DETERMINAÇÃO NEGATIVA DO MOVIMENTO MODERNO

RESUMO

A questão do chamado “determinismo arquitetônico” tem sido mal colocada pela teoria. Nesta comunicação, sugere-se que a arquitetura tem implicações que são inerentes a certos aspectos de sua configuração, e outras que são convencionais. Frisa-se a importância de compreender as primeiras, pois, afinal, projetamos a forma a ser efetivamente construída, e não as convenções pelas quais ela virá a ser utilizada. Sugere-se que, na natureza contraditória do urbanismo moderno, a configuração das cidades naquilo que diz respeito à sua sintaxe - seu sistema de barreiras e permeabilidades - é sua dimensão mais problemática.

“Arquitetura ou revolução. Podemos evitar a revolução.”

Le Corbusier¹

“Muitas escadas e portas de fundos fazem ladrões e prostitutas”

Sir Balthazar Garbier²

INTRODUÇÃO

As duas epígrafes a esta comunicação ilustram o que poderíamos chamar de dois tipos de “determinações” arquitetônicas, independentemente da justeza de suas formulações: uma determinação “negativa” (a de Corbu) e uma determinação “positiva” (a de Sir Balthazar). Não estou propondo - por enquanto - conotação de valor sobre estas formulações.

Apenas verifico o fato de que, se por um lado, Corbu acreditava que as configurações arquitetônicas tinham o poder de prevenir eventos indesejados (do seu ponto de vista), por outro lado Sir Baithasar acreditava que elas poderiam chegar a produzir comportamentos “anti-sociais”.

O “determinismo arquitetônico”, como é mais conhecido o tema em questão, é recorrente na literatura de nossa área. O que motiva a feitura deste texto é a insatisfação com a maneira pela qual o assunto tem sido tratado. Mais particularmente, a aparente não realização de muitas promessas da arquitetura moderna tem provocado um grande ceticismo quanto ao papel que a arquitetura efetivamente exerce

(admitindo que exerça algum) na construção da sociedade. Parece que na base destes problemas está a falta de uma conceituação mais precisa da própria arquitetura, de uma maneira geral, e da compreensão de suas implicações quanto aos comportamentos sociais, de maneira mais específica. As teorias arquitetônicas têm pecado por imprecisão em duas direções:

A. na descrição do próprio fenômeno, pela qual se captariam melhor os atributos arquitetônicos que permitiriam, com rigor, estabelecer semelhanças e diferenças entre manifestações e

B. no relacionamento entre os atributos do fenômeno, assim rigorosamente captados, e as expectativas sociais, historicamente determinadas, em relação a tal fenômeno.

No que se segue, não há uma discussão extensiva sobre o tema. Antes, a atenção se concentra num determinado *tipo* de implicações, aquelas que estão relacionadas, dito de maneira genérica por enquanto, aos comportamentos sociais. Entretanto, farei inicialmente algumas colocações de natureza mais geral, para contextualizar esta discussão no âmbito

maior do conceito de arquitetura aqui adotado. Em seguida, discutirei algumas maneiras recentes pelas quais se têm colocado as relações entre espaço e sociedade, e irei sugerir caminhos ao longo dos quais podemos avançar no assunto. Finalmente, procurarei trazer a discussão para o contexto da arquitetura moderna, e sugerir como, à luz de pesquisas mais recentes, a discussão sobre o determinismo arquitetônico pode ser enriquecida. Adianto ao leitor que não sou absolutamente cético em relação ao papel que a arquitetura desempenha na sociedade. Entretanto, irei requalificar, por meio de uma delimitação que acredito mais precisa, o conceito de determinação.

Um conceito de arquitetura

Noutra oportunidade, sugerimos que a arquitetura deve ser entendida como “situação relacional” onde temos, por um lado, padrões físico-espaciais e, por outro, expectativas sociais dos mais diversos tipos.³ Daí resultou uma taxonomia, pela qual o espaço arquitetônico, em qualquer escala, teria sete tipos de

“desempenho”, em face de nossas expectativas, desempenho este analisado em função de “aspectos” ou “dimensões” constituintes da arquitetura, a saber:

- *aspectos funcionais*
- *aspectos de co-presença*
- *aspectos bio-climáticos*
- *aspectos econômicos*
- *aspectos topoceptivos*
- *aspectos emocionais*
- *aspectos simbólicos*

A avaliação global de qualquer manifestação arquitetônica, não poderia deixar de considerar nenhuma destas dimensões, sob pena de ignorar o fato de que, muito freqüentemente, um edifício ou uma cidade pode, por exemplo, ser termicamente desconfortável -ruim desempenho “bio-climático” -, mas ter a capacidade de permitir a geração uma imagem

forte em nossa memória - bom desempenho “topoceptivo”: a obra de Oscar Niemeyer apresenta muitos exemplos deste tipo. São inúmeras as combinações possíveis, o que vale dizer que uma determinada manifestação arquitetônica pode possuir “contradições internas” pelas quais revelam-se qualidades em certos aspectos, e problemas noutros. A falta de atenção para este caráter multidimensional - e eventualmente contraditório - das manifestações arquitetônicas, pode levar, involuntariamente que seja, a leituras pelas quais se minimizam qualidades e maximizam problemas da arquitetura moderna, como se segue. A padronização estaria “contrariando o individualismo burguês”? Estamos apenas convergindo “com o princípio de standardização da produção industrial exigida pelo momento”. Bairros operários eram dotados de condições de higiene e bem estar? Mero cumprimento da “exigência de reprodução da força de trabalho (...) imposta pela própria modernização capitalista”. A arquitetura moderna brasileira é portadora de forte identidade plástica? Esqueça-o, pois isso “nada mais era do que a aplicação fiel das lições modernas num contexto social diverso do original.”⁴Falta aqui um pouco da dialética de Caetano Veloso, quando fala da “grana que ergue e destrói coisas belas”...

Entretanto, é exatamente a preocupação com a decomposição analítica referida que permite identificar o fato de que toda uma vertente arquitetônica pode padecer, sob determinados aspectos, de problemas “congênitos”, que são comuns a todas as suas manifestações individuais. Embora correndo o risco de uma generalização indesejável, parece ser possível afirmar que há sérios problemas (embora não os únicos) inerentes à arquitetura moderna como tal, que têm a ver especificamente com os “aspectos de co-presença”, que veremos a seguir.

Os ASPECTOS DE CO-PRESENÇA

Ao final de um provocativo texto que lidava com as relações entre comportamentos sociais e estruturas urbanas, Hobsbawn fez um duplo comentário: “as revoluções surgem de situações políticas, não porque as cidades são estruturalmente adequadas a elas.” Mas ele imediatamente acrescentou que as barricadas de maio de 1968 em Paris, aconteceram nas mesmas ruas daquelas de 1944, 1871, 1848 e 1830. E concluiu: “não são todas as cidades que se prestam tão naturalmente a este exercício, ou que,

conseqüentemente, cada geração de rebeldes relembra ou redescobre os campos de batalha de seus predecessores.”⁵

Desta maneira, e com rara sensibilidade, Hobsbawn tocou na polêmica questão do “determinismo arquitetônico”. Em outras palavras, ele estava dizendo que a arquitetura e o urbanismo obviamente não comandam a vontade de ninguém, mas que a organização espacial das cidades também funciona como uma *variável independente*: os padrões espaciais de Paris não determinaram eles próprios as insurreições, mas *sim* determinaram os lugares onde as barricadas foram levantadas. A ordenação espacial das cidades é assim trazida para a boca de cena como um real personagem no teatro da história.⁶ No seu caso, ele tentou identificar estas relações em circunstâncias de ruptura social. Mas podemos igualmente identificar tais relações ao longo de períodos relativamente estáveis de desdobramento da vida social. Para tanto, é útil distinguir entre duas dimensões da arquitetura, que alguns autores têm caracterizado respectivamente como *sintática* e *semântica*. Vejamos o que significam, trabalhando por meio de alguns exemplos.

A Fig. 1 mostra a planta de uma aldeia dos índios brasileiros Karajás. Note-se que há uma dicotomia clara entre algumas edificações que se aglomeram em fileira, e uma edificação que se isola do conjunto. Por outro lado, tomemos a planta de uma vila Hopi, minoria étnica habitando parte do atual sudoeste dos Estados Unidos da América (Fig. 2). Novamente, há vários conjuntos de células construídas que mantêm entre si uma relação de contigüidade, contrastando com algumas células isoladas, situadas no interior de “praças” da vila. Além disso, estas células isoladas são semi-enterradas, diferentemente das demais, que chegam a se amontoar até em cinco pavimentos acima do nível do solo. Independentemente do que acontece nas células isoladas destas duas culturas, tão separadas no tempo e no espaço, elas guardam entre si tanto semelhanças quanto diferenças importantes, no que diz respeito a suas relações com o resto do assentamento. Por um lado, ambas são estruturas isoladas: não mantêm relações de contigüidade com nenhuma outra construção. Mas, por outro lado, enquanto na aldeia Karajá esta célula é rodeada por espaço natural, está muito mais afastada do restante das construções, e é invisível a partir do resto do assentamento, no caso dos Hopi as referidas construções, ainda que não

mantenham relação de contigüidade com outros edifícios, estão imersas num tipo de espaço “cultural”, transformado pela ação humana: as praças, definidas pelas demais construções.

A descrição acima não se referiu, como frisei, ao uso que se faz destas células construídas, e muito menos à “imagem” que suas respectivas populações têm delas. Para alguns autores, aquela é uma descrição *sintática* da célula, por meio da qual se caracterizam suas relações com a aldeia ou a vila, em função de “padrões de relações compostos essencialmente de barreiras e permeabilidades de diversos tipos.”⁷ A questão central neste argumento é que há um corpo crescente de evidência que permite com segurança estabelecer relações universais, independentes de tempo e de lugar, entre os atributos configuracionais que acabamos de descrever, e certas dimensões de natureza social.⁸ Em outras palavras, estas células isoladas carregam consigo, em *função mesmo de sua sintaxe*, conteúdos sociais determinados. Vejamos o que ocorre em cada caso.

A edificação isolada dos Karajás, como comentou Sá, é a “casa dos homens, chamada Casa de Aruanã ou Caso do Bicho, local de reunião para os

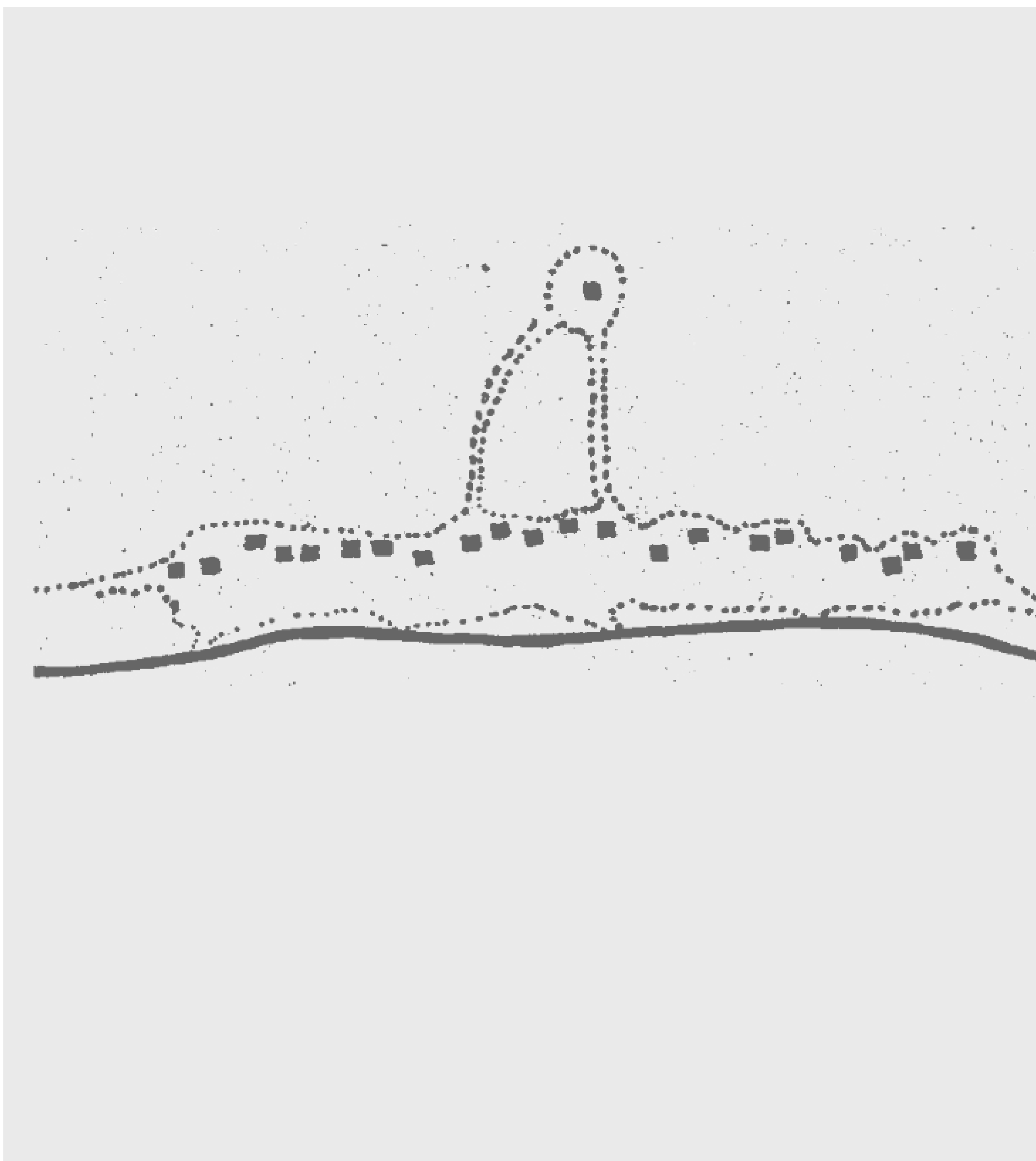


figura 01 - Esquema de aldeia tradicional Karajá, às margens do Rio Araguaia. (Fonte: Cristina Sá (1983) “Formas e símbolos em aldeias indígenas brasileiras”, Projeto, 57, pp. 51-56).

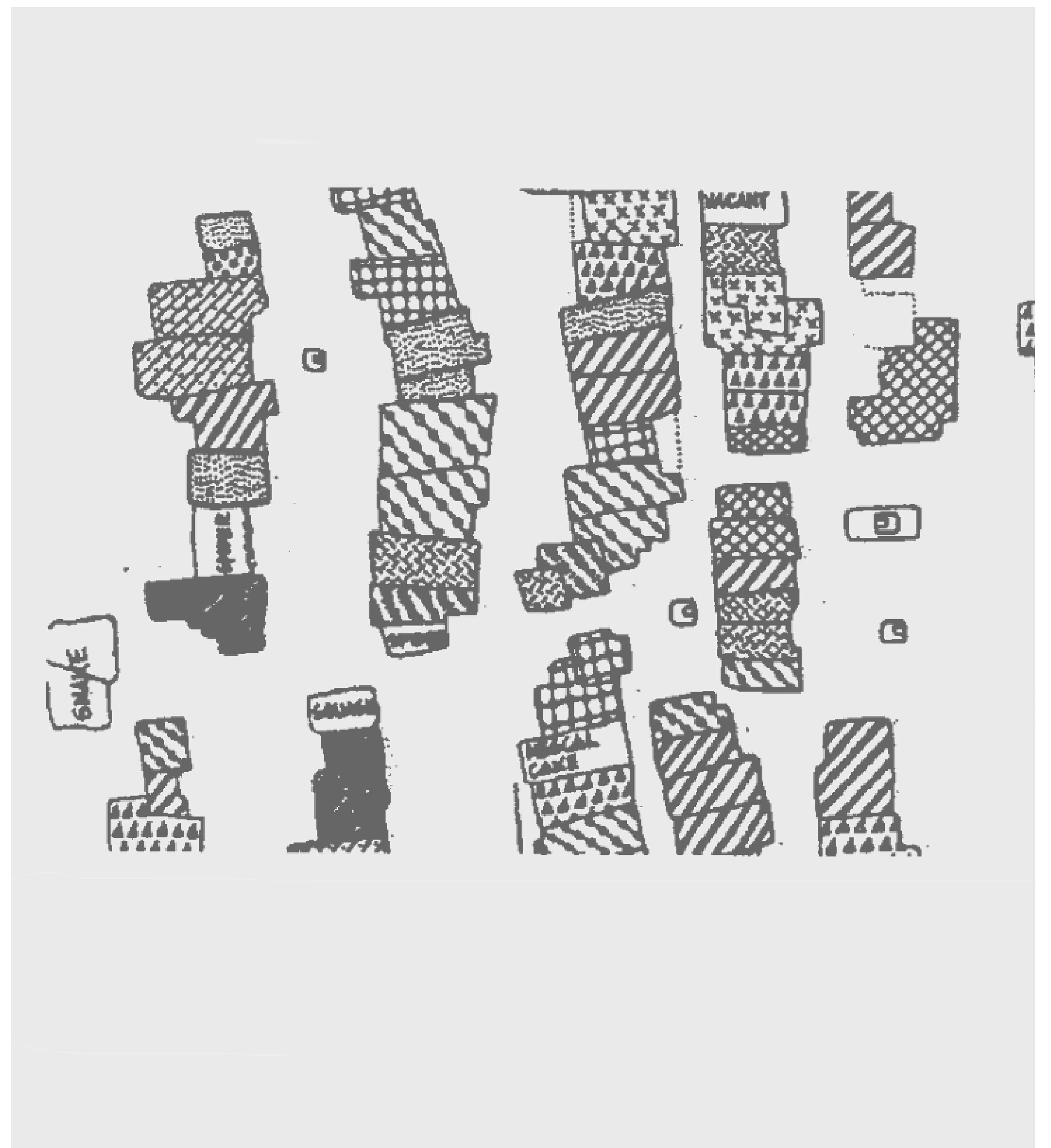


figura 02 - Trecho da planta de vila Hopi de Oraibi, mostrando as kivas, as células isoladas no interior das praças. (Fonte: Bill Hillier & Julienne Hanson (1984) *The Social Logic of Space*, Cambridge University Press, Cambridge, segundo Mindeleff).

homens e de aprendizado para os rapazes solteiros, durante o período de cerca de quatro a seis anos que antecedia o casamento”, e assim interdita às mulheres e crianças.⁹

No caso dos Hopi, as *kivas*, aquelas câmaras semi enterradas, são também locais para cerimônias religiosas. Isto as distingue das demais unidades construídas da vila, assim como as aproxima das células referidas dos Karajás. Mas no caso Hopi, as *kivas* também funcionam como local de reuniões seculares, e até mesmo como local onde se realiza a produção de artesanato durante os meses dos rigorosos invernos da região. Também, entre os Hopi, há associações religiosas tanto de homens como de mulheres, que utilizam esses lugares. A dupla dimensão de isolamento/inserção das *kivas* em face do resto da vila, constitui a natureza das práticas sociais que aí ocorrem: registra a maneira pela qual a um tempo se qualifica o espaço sagrado dos Hopi, e se revela a profunda imbricação que existe, neste caso, tanto entre categorias sagradas e profanas, como entre categorias de gênero.

Estes dois casos, apresentados aqui de maneira muito resumida, revelam a maneira pela qual a *semântica*

das construções isoladas destas duas culturas (o que elas “significam”) já está, em grande medida, contida na sua *sintaxe* (sua própria configuração). Autores como Hillier & Hanson chegaram a propor uma redução radical da semântica à sintática da arquitetura, mas para outros isto é problemático.¹¹ Pearson & Richards, por exemplo, ainda reconhecendo todo o avanço realizado pelas teorias sintáticas do espaço, observaram como, à sintaxe, pode se superpor todo um conjunto de regras e convenções não imediatamente aparentes na configuração espacial: para dar um exemplo simples, algumas culturas são “orientadas”, no sentido de que a entrada privilegiada das habitações é voltada para o nascente; outras, entretanto, são “ocidentadas”, ou seja, agora é o poente que qualifica os acessos mais valorizados socialmente.¹² Sem o conhecimento destas convenções não temos uma leitura completa do significado, assim como das implicações, destas configurações. Voltando ao caso das construções Karajá e Hopi, os padrões configuracionais comentados já nos dizem muito sobre os conteúdos sociológicos que se realizam por meio destes lugares, mas não dizem tudo. O simples exame destes padrões já indica a existência de clivagens sociais mais (Karajá) ou menos (Hopi) definidas, mas não nos dizem

exatamente *quais* clivagens são estas: elas são um claro isolamento de gênero e de uma dimensão ritual, no caso dos Karajás, e a marcação de um espaço cerimonial, mas também profano, assim como tanto masculino quanto feminino, no caso dos Hopi. O *Quadro 1* sintetiza essas duas dimensões da arquitetura.

Poderíamos também exprimir a natureza destas duas dimensões, e das relações entre elas, da seguinte maneira: às barreiras e permeabilidades físicas sobre o chão (sintaxe) se superpõe um conjunto de *regras de utilização* (semântica), que acrescenta não apenas significado “simbólico” à sintaxe do lugar, mas que concretamente contribui para a constituição (produção e reprodução) de padrões de interação social. O conjunto de permissões e restrições relacionadas às interações concretas entre as pessoas, e que estão desta maneira “coladas” à sintaxe e à semântica da arquitetura são, entre tantos outros artificios culturais, elementos constituintes do que Bourdieu chamou de *habitus*, ou seja, um “padrão duradouro que é tanto o resultado como o ponto de partida de ações, um padrão que não precisa ser conhecido reflexivamente, para que seja levado em conta nas práticas cotidianas.”¹³ Os modos de produção material,

a organização do tempo nos rituais, os sistemas de tomada de decisões, todos são diferentes tipos de *habitus* que constituem cada uma e todas as sociedades humanas. E a estrutura de cada um destes diferentes tipos de *habitus* varia de sociedade para sociedade. O que a pesquisa tem mostrado é que, ao longo dos milênios, enquanto certas estruturas estão universalmente relacionadas com sociedades mais desiguais, outras estruturas estão relacionadas a sociedades mais igualitárias, e isto independentemente do nível de complexidade da divisão técnica e/ou social do trabalho (que implicam, respectivamente, diferentes especialidades, e diferentes classes sociais).¹⁴

Mas quando projetamos, não projetamos a temporalidade dos eventos, nem os sistemas de decisões, nem mesmo o conjunto de regras pelas quais os lugares poderão vir a ser utilizados: projetamos estruturas físicas, mais especificamente, para o que nos interessa aqui, projetamos barreiras e permeabilidades. O problema que se coloca para a teoria é revelar que implicações estamos assim criando para o que ocorre nestes lugares. Para tanto podemos examinar sistematicamente o que ocorre em lugares contemporâneos, mas as lições da história são

A fundamentais para que olhemos de maneira “distanciada” nossa própria realidade. Não pode ser por acaso que se mostram tão consistentes e recorrentes, ao longo da história, as relações entre determinadas configurações arquitetônicas e outros fenômenos sociais. Há uma clara covariação entre determinados padrões físicos (sintáticos) dos assentamentos humanos, e determinadas clivagens entre gêneros, entre classes sociais, entre os que dominam e os que são dominados. Noutra oportunidade relatei mais pormenorizadamente como se têm dado essas relações.¹⁵ Resumindo, por exemplo: sociedades mais desiguais têm investido na maximização do espaço aberto sobre a área total do assentamento; em maiores unidades de espaço aberto (ruas, praças, etc.); em menor número de transições entre espaços internos dos edifícios e espaços externos públicos, resultando em longos muros sem portas e até mesmo sem janelas; quando o atributo anterior é potencializado, num maior percentual de espaços urbanos completamente “cegos”, isto é, lugares para os quais nenhuma porta se abre; em maior superfície de metros quadrados de espaço aberto público por transição entre interior e exterior. Ao contrário, sociedades mais igualitárias têm investido, em geral, em tendências opostas em todas estas variáveis.

Ora, apesar de alguma diversidade entre manifestações individuais, é possível dizer-se que o urbanismo moderno tem por atributos típicos baixas taxas de ocupação do solo, rarefação do tecido urbano por meio de grandes descontinuidades (pólos centrais e cidades satélites), proliferação de espaços cegos (ou, como os denominam outros autores, espaços “mortos” ou “perdidos”¹⁶), de-composição por meio de segmentos, sejam as unidades de vizinhança supostamente autônomas e separadas entre si por descontinuidades espaciais mais ou menos claras, sejam os condomínios fechados, que proliferam em todas as partes, etc. Não é preciso muito esforço para enxergarmos aqui uma nova edição daquele paradigma que tem historicamente caracterizado sociedades mais desiguais. A questão é: a modernidade nega esta tradição, na medida em que implica condições pelas quais o desempenho tradicional daquelas configurações não se dá da mesma maneira, ou mesmo que se dê, tal desempenho perde em importância? Ou a modernidade reedita as mesmas implicações históricas?

Quadro I. Duas dimensões da arquitetura.

SINTÁTICA	SEMÂNTICA
A construção sintática se dá por meio de barreiras/permeabilidades/configuração física	A construção semântica se dá por meio de rótulos/categorias/adjetivação dos espaços
Arquitetura é monossêmica	Arquitetura é polissêmica
Significados são inerentes à configuração	Significados são convencionais , sobrepostos à configuração
A Significados são permanentes , universais, de decodificação “natural”	A Significados são históricos , dependentes de decodificação própria da cultura

A CO-PRESENÇA EM LUGARES CONTEMPORÂNEOS

Perguntas deste tipo só podem ser respondidas quando investigamos o espaço como *variável independente*, segundo já comentado. Para tanto, quanto melhor pudermos verificar o desempenho da forma da cidade em *mesmas* condições socioeconômicas melhor.

Isto significa o estudo comparativo de configurações distintas utilizadas pelos mesmos tipos de pessoas, e a captação, se existem, de diferenças na apropriação dos lugares. É o que será comentado a seguir, tomando dois exemplos, um de Londres e um de Brasília.

Estudos bastante detalhados têm se realizado quanto às intervenções urbanísticas do tecido urbano da metrópole londrina, particularmente quanto às renovações urbanas em áreas residenciais. Nestes casos, estas partes renovadas continuaram a ser habitadas pelas mesmas pessoas, que também constituem a população do entorno destes projetos. A Fig. 3 mostra a malha viária de parte de Londres, onde estes novos projetos estão inseridos. É evidente uma mudança de escala, pela qual uma quantidade maior de menores segmentos da malha viária se tornam visíveis. Mas não só: a configuração das partes renovadas é muito mais “profunda”, no sentido de que para que tenhamos acesso ao miolo destas partes, a partir do seu entorno, um número muito maior de esquinas tem de ser dobrado, diferentemente do que ocorre em qualquer outro trecho não renovado da mesma cidade. Entretanto, ao contrário da sensação de bem-estar, do fomento ao espírito comunitário, da tranquilidade e privacidade que supostamente

resultariam desta maior introversão da área para os moradores, como reza o discurso da unidade de vizinhança,¹⁷ o que tem sido reportado é exatamente o contrário: desertificação dos lugares, sensação de insegurança e desorientação, vandalismo.¹⁸

Em Brasília, realizamos um estudo comparativo entre uma cidade satélite - o Guará-I - e um assentamento vernacular - a cidade de Planaltina (suas malhas viárias estão nas Figs. 4 e 5, respectivamente). A composição de classes sociais nos dois lugares é semelhante, mas os índices de co-presença nos espaços abertos de uso coletivo é muito diferente. O Guará-I consiste num desses esquemas modernistas muito claros no desenho da planta (a repetição de elementos geométricos bem definidos), mas muito confusos para quem efetivamente utiliza o espaço aberto. Moradores e habitantes tradicionalmente se referem ao lugar como um “labirinto”. A Fig. 5, por outro lado, apresenta o “núcleo tradicional” de Planaltina - a parte existente da cidade antes da significativa expansão levada a efeito após a década dos anos sessenta. Este núcleo apresenta uma malha viária semelhante à de inúmeras cidades brasileiras: razoavelmente regular e ortogonal, mas incluindo um certo nível de deformação da trama, pela qual

se gera uma diferenciação que confere a certas vias maior importância, em termos de acessibilidade, do que a outras. Via de regra, é nestas, que se localizam as atividades centrais. A relação muito mais direta das casas com as ruas (inexistência de recuos frontais) e apenas um pequeno número de espaços públicos cegos (6.6%, contra 31.4% do Guará-I), também caracterizam importantes diferenças formais entre os dois lugares. O ponto é que são verificadas enormes diferenças em termos dos índices de co-presença nos espaços abertos de uso coletivo destes dois lugares, cuja composição de classe entre os moradores é *semelhante*: em média, 2.8% da população local utilizam os espaços abertos no Guará-I, enquanto 12.2 % o fazem em Planaltina. Parece inescapável relacionar diretamente esta diferença de apropriação, com as diferenças configuracionais destes dois lugares.¹⁹

Entretanto, poder-se-á argüir que aquelas áreas renovadas de Londres, assim como o Guará-I, não representam o que de essencial caracteriza o espaço modernista. Isso não é verdade. Para dizer o mínimo, o espaço modernista se mostra em duas “versões”: uma “dura”, que investe na segmentação da cidade por meio do enclausuramento, via proliferação de



figura 03 – Área de Londres antes e depois da implantação de conjuntos habitacionais, claramente visíveis pela mudança da escala do tecido urbano. (Fonte: Bill Hillier (1989) “The Architecture of the Urban Object”, in *Ekistics*, n. 334/335, jan-apr, 1989, pp. 5-21).

barreiras (este o exemplo dado de Londres e do Guará-I), e uma “suave”, que investe na separação por meio da rarefação do tecido urbano, via proliferação de *distâncias*.²⁰ Esta última é a opção do Plano Piloto de Brasília. Coloca-se então a pergunta: as implicações desta segunda versão, quanto à co-presença, são semelhantes às implicações da primeira?

Muitos dos atributos formais das versões suave e dura são semelhantes, mas é possível identificar, mesmo nas partes relativamente contínuas do tecido urbano (lembramos que *descontinuidade* é o forte da versão suave), atributos marcadamente diferentes: baixas taxas de ocupação, pelo que se geram enormes superfícies não construídas, na versão suave, contra altas taxas de ocupação, na versão dura; alta permeabilidade, pela qual se permitem longas visuais e fartas opções de percurso, particularmente para os pedestres, na versão suave, contra esquemas labirínticos, constituídos por pequenos segmentos de malha, na versão dura. Estes atributos da versão suave caracterizam todo o Plano Piloto de Brasília, não apenas a sua “escala monumental”. Como se dão os padrões de co-presença aqui e, principalmente, em que medida é possível relacionar tais padrões à configuração urbanística?

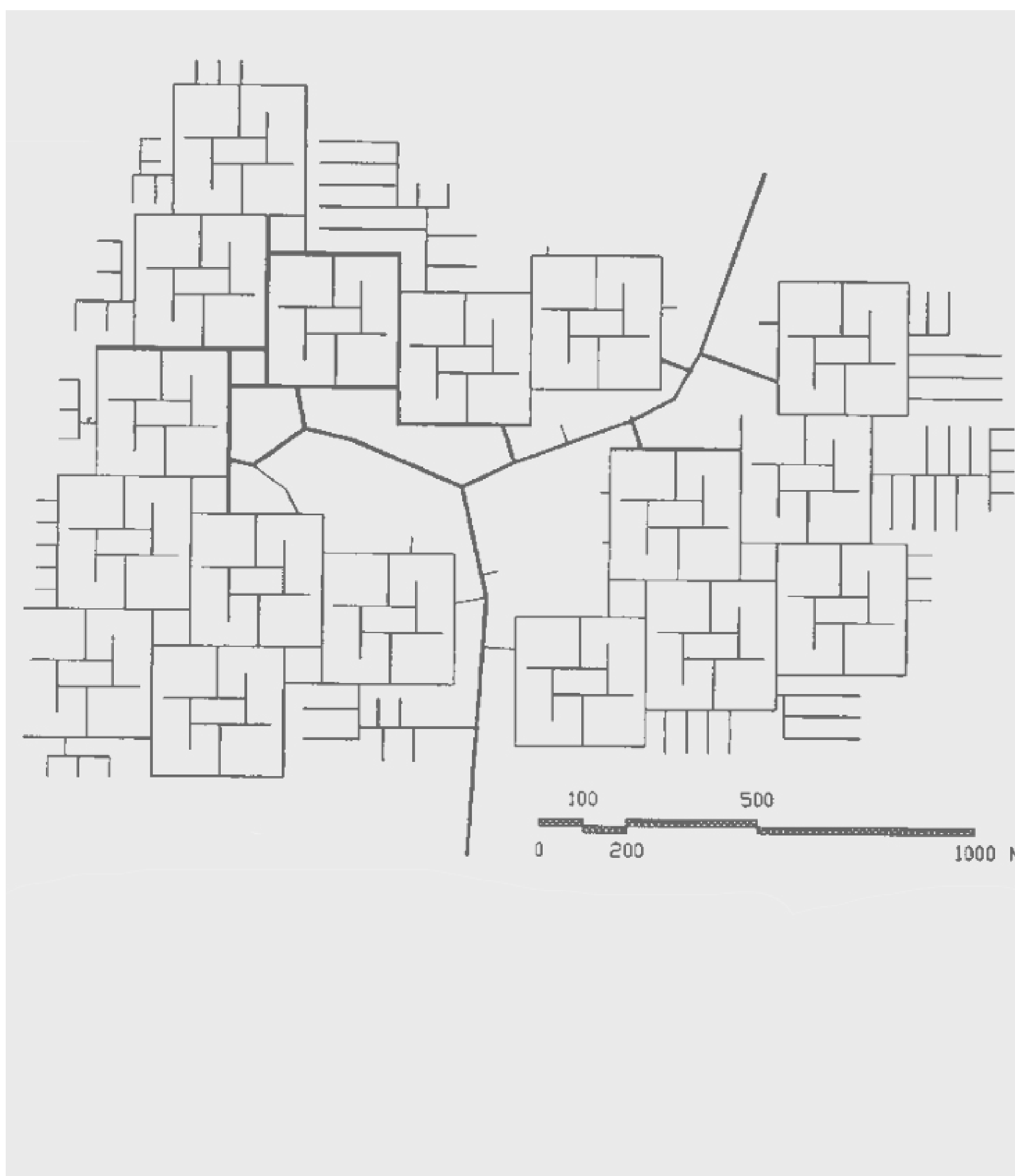


figura 04 – cidade satélite do Guará-I, Distrito Federal. Esquema da malha viária, mostrando a repetição de elementos geométricos padronizados.

Uma dificuldade óbvia inicial se coloca: a semântica do lugar é completamente diferente do Guará-I ou de Planaltina, pois o Plano Piloto “significa” um lugar quase que exclusivamente habitado pela classe média. É igualmente óbvio que isto tem implicações diretas no uso dos espaços públicos, devido ao estilo de vida próprio a esta classe social, mais tendente a utilizar espaços fechados, de vários tipos (casas de amigos, clubes e restaurantes exclusivos, shoppings).²¹ Entretanto, será que a responsabilidade pela desertificação evidente dos espaços públicos aqui é função exclusiva da semântica do lugar, ou também de sua sintaxe? Coloquemos a pergunta de outra maneira: em que medida a “ressemantização” do lugar, pela qual uma sociedade igualitária de trabalhadores associados de um hipotético futuro viria a habitar estes espaços, modificaria essencialmente os padrões de co-presença nos espaços abertos? Nossa hipótese é de que, em grande medida, não modificaria, pelo que se segue.

O discurso social há muito caracteriza Brasília como uma “cidade sem esquinas”. Por banal e gasta que seja essa formulação, devemos procurar entender sua razão de ser, no mínimo por sua persistência e longevidade. Morfologicamente, uma esquina é

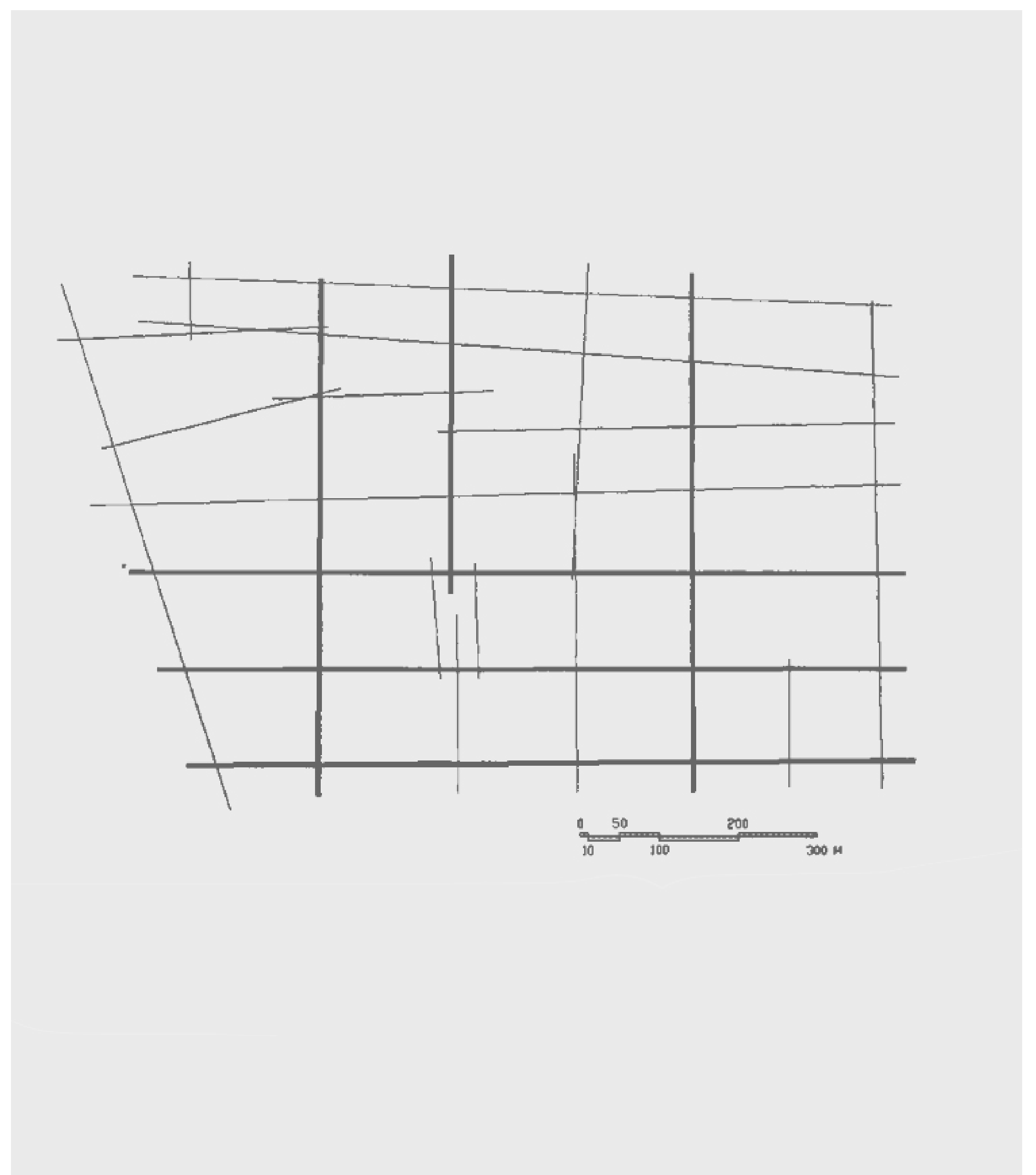


figura 05 – Cidade satélite de Planaltina, Distrito Federal. Esquema da malha viária.

um ponto de acessibilidade claramente diferenciada, um ponto onde se *condensa* urbanidade, como nos “botecos de esquina” de outras cidades. Esses botecos aí se localizam, nestas cidades, *em função da configuração* - da sintaxe -, não em função de regras a elas superpostas - de uma semântica aplicada na versão de leis de uso do solo. No espaço modernista em geral, e no Plano Piloto em particular, não há praticamente diferenciações de acessibilidade para o pedestre. O que parecia um louvor à liberdade de ir e vir da maneira mais franca possível - a permeabilidade se dá até por baixo dos prédios (Fig. 6) -, se transforma na verdade num fator de constituição de um grande número de muito fracos fluxos de pedestres, mesmo nas áreas mais densas e centrais da cidade. Por outro lado, as baixas taxas de ocupação, assim como a compressão das partes construídas contínuas do sistema à edificação isolada (ao contrário do quarteirão de um conjunto de edificações), são responsáveis pela proliferação de espaços cegos, curiosamente em número tão elevado nas zonas residenciais quanto nos espaços monumentais (quase 70% do total, em ambos os casos, contra, recordemos, 6.6% em Planaltina). Finalmente, o entendimento dos canais de circulação como estradas, ou seja, como locais especializados para o movimento,

e não como ruas ou avenidas, ou seja, como locais de ambígua utilização (movimento + permanência), tanto por pedestres como por veículos, faz destes lugares e do seu entorno imediato algo extremamente árido, e mesmo perigoso, de ser utilizado pelo *flâneur* que se arrisque a tanto. Que o digam os hóspedes que se instalam nos setores hoteleiros do centro da cidade, por exemplo. Estas são implicações da sintaxe, o que vale dizer que *independem* da ressemantização do lugar, e durarão enquanto durar sua própria configuração, pois são inerentes a ela.

É claro que, malgrado isto, surgiram e se consolidaram *points* de intensa vitalidade, e que reverberam no espaço público aberto: as mais diversas tribos urbanas se reúnem cotidianamente há décadas no bar-restaurant *Beirute*, numa entre-quadra comercial da Asa Sul, e centenas de pessoas povoam todos os fins de semana a área verde que fica entre a Plataforma Rodoviária e a Torre de Televisão, muito mais pelas oportunidades de encontro em si, do que pelo comércio informal de artesanato que existe no lugar.²² Felizmente, parece que não há configuração que impeça a ocorrência de fenômenos como estes: diversas circunstâncias a-espaciais (no caso do *Beirute*), ou características peculiares do lugar (a situação privilegiada de mirante e a alta acessibilidade por transporte coletivo, até em termos

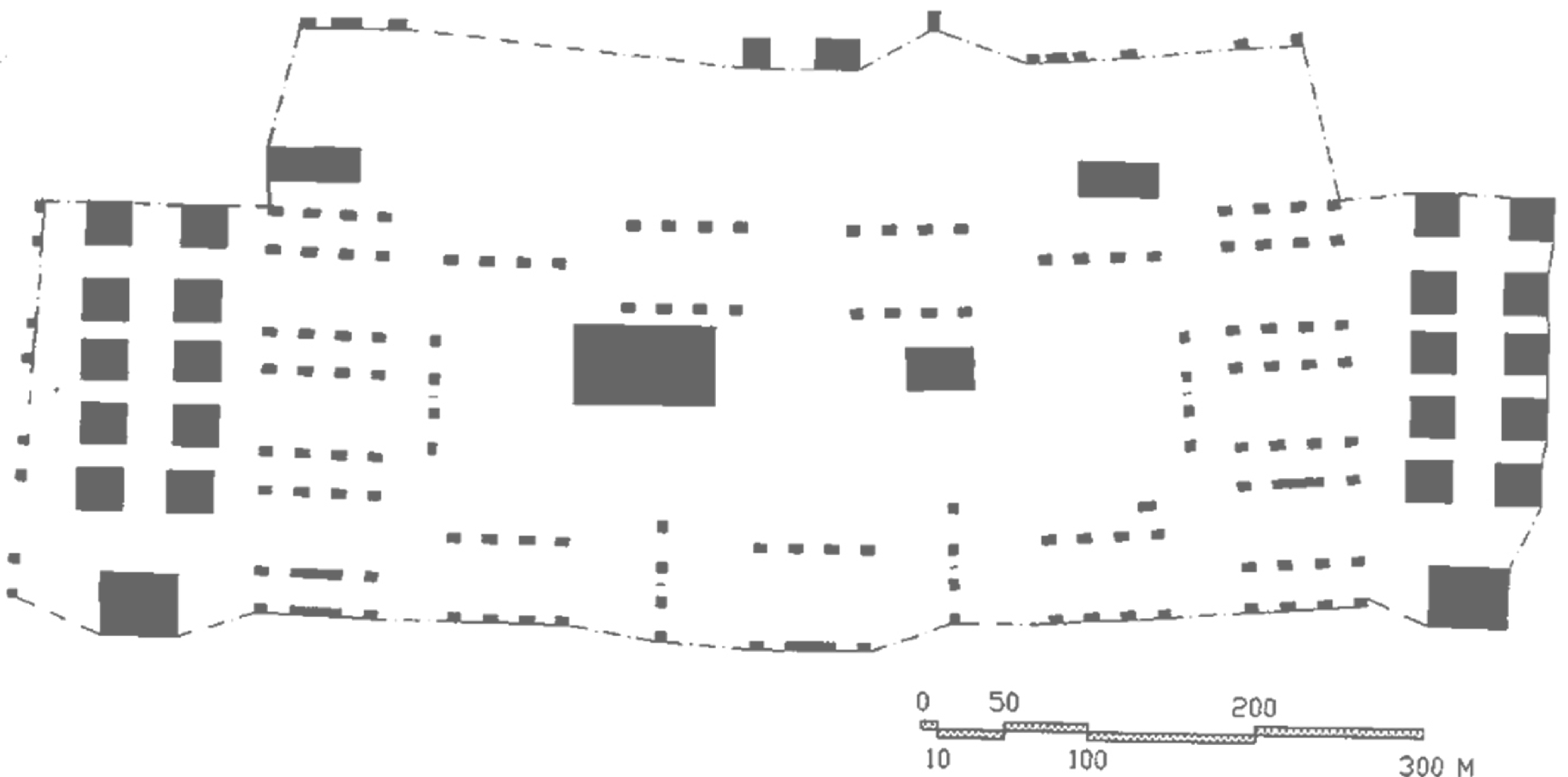


figura 06 – mapa das reais barreiras ao movimento de pedestres sobre o chão, em um conjunto típico de duas super-quadradas do Plano Piloto de Brasília (as Super-quadradas Norte 405/406). Note-se o grande percentual de espaços abertos e a conseqüente alta permeabilidade.

metropolitanos, no caso da Torre), são suficientes para levar à materialização os anseios de urbanidade ainda presentes em significativas parcelas da população. A peculiaridade de Brasília é que essa urbanidade se dá em pequenas manchas descontínuas, em torno dos *points* referidos.

Assim, parece inquestionável que a configuração do espaço modernista, mais especificamente de sua sintaxe, é fortemente responsável pelos baixos índices de utilização dos lugares públicos não construídos. Uma questão entretanto permanece ainda em aberto: será que a co-presença nos lugares públicos é mesmo ainda importante, nas atuais condições de alto desenvolvimento dos meios de comunicação à distância de todo tipo? Será que uma configuração *congruente* com intensa co-presença nos lugares públicos pode ser ainda considerada um *recurso cultural* significativo, para usarmos os termos de Peponis?²³ Uma avaliação que permita responder a estas perguntas passa necessariamente pela escolha de *valores* que a informam. De que ponto de vista estamos nos colocando? Em relação a este fenômeno social (o espaço organizado para fins humanos), como em relação a qualquer outro fenômeno social, a não explicitação destes valores

transforma a discussão numa disputa de torcidas mais ou menos organizadas. E leva a enormes equívocos de avaliação, como aqueles em que incorreu Holston, quando via em Brasília uma paisagem problemática para *todos* os seus habitantes.²⁴ Obviamente não é assim.

Várias pesquisas têm constatado a franca aprovação da configuração da cidade por parte de muitas pessoas.²⁵ Mas, como em outros lugares, esta aprovação não é unânime, e se quisermos realmente entender as implicações *variadas* deste espaço para o panorama social *diversificado* que é o nosso, teremos de levar em conta muito cuidadosamente as diferenças de avaliação constatadas. Em primeiro lugar, nem na classe média é unânime a avaliação positiva que se faz do espaço de Brasília (ainda há, mesmo entre os membros desta classe, alguns *urbanitas* empedernidos, entre os quais me coloco com muita honra). Em segundo lugar, e mais importante, são eloqüentes as diferenças de avaliação que se manifestam *em função* da classe social considerada. Essas diferenças não se manifestam tanto no que diz respeito aos *problemas* identificados: ambas as classes citam “acessibilidade” e “transportes” como os dois problemas mais importantes da cidade, ambos, é bom frisar,

função de sua configuração. Mas quando se trata das qualidades, as diferenças de avaliação são muito interessantes. Para os trabalhadores manuais, confirmei em grande medida as conclusões chegadas por Machado & Magalhães:²⁶ exceto pela “tranqüilidade”, que está de certa maneira vinculada à ordem espacial, as principais qualidades estão relacionadas a “oportunidades de vida”, não ao urbanismo da cidade: “empregos”, “serviços”, “sociabilidade”. Para a classe média, entretanto, o quadro muda de figura, pois os atributos peculiares do espaço urbano de Brasília são explicitamente levantados: “boa acessibilidade” (para uma população intensamente motorizada, é claro), “desenho da paisagem” e a “generosidade dos espaços abertos”. Há um aparente paradoxo aqui, pois aqueles que elogiam os espaços abertos são exatamente aqueles que menos os utilizam. Acontece que em Brasília, como em qualquer outro lugar, o “uso” que a classe média faz dos espaços abertos é essencialmente simbólico: vastos espaços vazios constituem o outro lado da moeda de um estilo de vida essencialmente transpacial.²⁷

Conclusão

O debate sobre o “determinismo arquitetônico” tem sido colocado de maneira imprecisa. O estudo das “relações entre sociedade e espaço” idem. É necessário que explicitemos sempre as variáveis com as quais estamos lidando, num campo e noutro, vale dizer, do lado da “sociedade”, assim como do lado do “espaço”. Na discussão acima, “espaço” significa a sintaxe das configurações urbanísticas, o que quer dizer essencialmente o sistema de barreiras e permeabilidades ao movimento sobre o chão. Por outro lado, “sociedade” significa modos de utilização dos espaços abertos de uso coletivo dos assentamentos humanos. Tem-se acumulado muita evidência que aponta para claras determinações entre a sintaxe dos lugares e a maneira pela qual eles são utilizados. No que diz respeito à configuração dos espaços modernistas, especificamente, essa evidência revela a desertificação, para não dizer a deterioração dos espaços públicos. Esta é a *determinação negativa* do movimento moderno e, por enquanto, parece que apenas esta tem sido verificada sistematicamente.

Se isto “evita a revolução”, como queria Corbu, ou

mesmo se isto contribui em certa medida para tanto, ainda é algo a ser verificado mais rigorosamente. A pesquisa corrente tem revelado relações bastante claras entre a sintaxe dos lugares e os modos de presença/ausência das pessoas neles. Mas há muito a percorrer ainda quanto ao estabelecimento de relações mais claras entre estes “sistemas de co-presença” e âmbitos mais gerais dos fenômenos da vida social. Alguns trabalhos prometem resultados interessantes nesta direção. Por exemplo, Hillier tem relacionado certas configurações espaciais, assim como os sistemas de co-presença que a estas correspondem, à ocorrência de criminalidade em conjuntos habitacionais, ou à atmosfera de inovação identificável em laboratórios de pesquisa científica.²⁸ Outros estudiosos, como Sennett, mostraram como a consolidação dos padrões urbanísticos contemporâneos ocorreu *pari passu* ao fortalecimento do individualismo do homem moderno.²⁹ Ambos autores argumentam com base em sólida pesquisa histórica, o que permite olhar nosso próprio tempo com o distanciamento necessário a uma reflexão mais rigorosa.

Este conhecimento histórico permite conjecturar relações *naturais* - não tenhamos medo do termo - entre determinadas configurações espaciais e

determinados atributos de um modo de vida. Tantas recorrências claras no tempo não podem ser casuais. Por isso, quando Foucault afirmou que “a garantia do exercício da liberdade nunca é inerente à estrutura das coisas”, e que “a garantia da liberdade é a própria liberdade”, ele ignorou as condições reais (materiais, espaciais) em que o exercício da liberdade se dá.³⁰ Negando qualquer autonomia à ordem espacial, ele não percebeu o ponto que Hobsbawn tão bem captou. Ele subestimou o funcionamento do espaço na determinação dos *custos* - dos mais diversos - que têm de ser pagos pelas pessoas na sua vida cotidiana. Poderíamos parafrasear as observações de Hobsbawn anteriormente citadas, dizendo que a democracia e a tirania não surgem porque tal ou qual ordem espacial é adequada a elas, mas por conta de situações políticas. Mas devemos imediatamente acrescentar que a ordem espacial das sociedades pode satisfazer melhor uma ou outra, e que a democracia - tanto quanto a tirania - têm necessariamente de pagar um preço adicional para sua implementação, se elas se deparam com padrões espaciais contraditórios aos seus desígnios. O conhecimento crescente, mais rigoroso e sistemático, sobre o espaço contemporâneo, tem revelado que sua sintaxe é historicamente relacionada com sociedades

mais desiguais, econômica, política ou ideologicamente.³¹ Para que se dê com o menor custo social possível, o projeto de uma nova sociedade passa, portanto, não somente pela transformação dos sistemas econômicos e políticos, mas também por uma transformação radical da sintaxe do urbanismo moderno.

É preciso frisar mais uma vez, entretanto, e para finalizar, que abordei o espaço moderno de *um determinado ponto de vista analítico*. Como coloquei de início, tratei dos aspectos de co-presença, não de aspectos econômicos, funcionais, topoceptivos, simbólicos, etc. A contribuição da modernidade arquitetônica à história da arquitetura tem muitas facetas. As conquistas estéticas e os avanços tecnológicos implicados na arquitetura moderna, por exemplo, são realizações que não devem encantar apenas mentes conservadoras, pois não constituem simplesmente “reflexos” do modo de produção capitalista. Mas as contradições existem, e temos de trabalhar sobre elas. Neste quadro, parece que foi a *sintaxe* da cidade modernista que exerceu o papel mais conservador. Irônica e lamentavelmente, os “pós-modernos”, de Krier a Bofill, de Venturi a Koolhaas, têm mexido em quase todas as dimensões arquitetônicas, mas têm deixada intocada sua sintaxe. Atacam o que a

arquitetura moderna tinha de melhor, e reproduzem o que ela tinha de pior. Talvez estejam em busca de um maior nivelamento. Por baixo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Le Corbusier (1977) *Por uma Arquitetura*, Ed. Perspectiva, São Paulo, p. 205.
- 2 Citação de 1663, apud Bill Hillier (1973) “In defense of space”, in RIBA J, nov 1973, pp 539-44.
- 3 Holanda, Frederico de & Gunter Kohlsdorf (1994) “Sobre o Conceito de Arquitetura”, in *Anais do Seminário Nacional - O Estudo da História na Formação do Arquiteto*, FAUSP/FAPESP, 1995, pp. 196-203.
- 4 Citações extraídas de Otilia Arantes (1995) “Do universalismo moderno ao regionalismo pós-crítico”, comunicação apresentada no Seminário: *Universidade e diversidade no Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil*, Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 12 a 14 de junho de 1995 (mimeo). Na construção destas frases estou parafraseando Marshall Berman, na ácida crítica que ele fez ao discurso de Foucault, em (1987) *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar - A Aventura da Modernidade*, Companhia das Letras, São Paulo, p. 33.
- 5 Hobsbawn, E (1977) “Cities and insurrections”, in *Revolutionaries*, Quartet Books, London, p. 233.

6 O filme de Gilo Pontecorvo, *A Batalha de Argel*, ilustra isto maravilhosamente: a estrutura espacial da casbah argelina - a parte fortificada da cidade histórica - joga um papel fundamental no filme.

7 Hillier, Bill & Julienne Hanson (1984) *The Social Logic of Space* (Cambridge, Cambridge University Press).

8 Encontram-se vários estudos de caso em Frederico de Holanda (1997) *O espaço de exceção*, tese de doutorado defendida junto à Universidade de Londres, especialmente Capítulos 3, 4 e 5. (mimeo)

9 Sá, Cristina (1983) "Observações sobre a habitação em três grupos indígenas brasileiros", in Sylvia C Novaes (org.) (1983) *Habitações Indígenas*, Livraria Nobel S.A. / Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 119.

11 Douglas, Mary (1972) "Symbolic orders in the use of domestic space", in P J Ucko et al. (eds.) *Man, Settlement and Urbanism*, London: Duckworth.

12 Pearson, M P & C Richards (1997) *Architecture & Order*, Routledge, London and New York, p. 14.

13 Apud John Peponis (1989) "Espaço, cultura e desenho urbano no modernismo tardio e além dele", in *Boletim do Instituto de Arquitetura e Urbanismo*, n. 51, Universidade de Brasília, Brasília.

14 Como mostram os exemplos tratados em Holanda (1997), op. cit.

15 Holanda, Frederico de (1994) "Formalidade e urbanidade: dois paradigmas sócio-espaciais", comunicação apresentada no Seminário: *Cidade e Imaginação*, Programa de Pós-graduação em Urbanismo, 16 a 18 de novembro de 1994, Rio de Janeiro, RJ.

16 Sennett chama estes espaços de "mortos", enquanto Trancik os chama de "perdidos". Richard Sennett (1988) *O declínio do homem público - as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia Das Letras.

17 Alexander, Christopher (1970) *Comunidad y privacidad*, Ed. Nueva Vision, Buenos Aires.

18 Para comentários detalhados sobre o assunto, ver Bill Hillier (1996) *Space is the machine*, Cambridge University Press.

19 Para maior desenvolvimento, ver Holanda (1997), op. cit., especialmente Capítulo 7 (mimeo).

20 Esta taxonomia foi proposta por Hillier & Hanson (1984), op. cit., post-scriptum.

21 Holanda (1997), op. cit., especialmente Capítulo 7 (mimeo).

22 Conforme enquete por nós realizada (relatório técnico não publicado).

23 Peponis (1989), op. cit.

24 Holston, James (1993) *A cidade modernista - Uma crítica de Brasília e sua utopia*, Companhia das Letras, São Paulo.

25 Um dos mais importantes trabalhos, neste sentido, é o de Lia Z Machado & Themis Q Magalhães (1985) "Imagens do espaço: imagens de vida", in Aldo Paviani (org) (1985) *Brasília, ideologia e realidade - espaço urbano em questão*, Projeto, São Paulo.

26 Idem.

27 Holanda (1997), op. cit., especialmente Capítulo 7.

28 Estudos relatados, por exemplo, em Bill Hillier (1996), op. cit.

29 Sennett, Richard (1997) *Carne e pedra - O corpo e a cidade na civilização ocidental*, Editora Record, São Paulo.

30 Foucault, Michel (1982) "Espaço, conhecimento e poder", entrevista a Paul Rabinow, Skyline.

31 Holanda (1997), op. cit

JUAN ANTONIO

ZAPATEL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA



MODERNIDADE E TRADIÇÃO: O PROJETO DA MALAGUEIRA EM ÉVORA, PORTUGAL

RESUMO

Este artigo apresenta um estudo do projeto habitacional da Malagueira, do arquiteto Álvaro Siza Viera, para a periferia da cidade de Évora, em Portugal.

O projeto e o início da construção datam de 1977. Atualmente, a maior parte das unidades estão concluídas, representando em termos europeus uma das maiores obras recentes no campo da habitação social.

Sob uma análise da prática contemporânea do projeto urbano, vinculada tanto a cultura arquitetónica moderna como a local, reconhece-se através deste trabalho, um dos caminhos da arquitetura habitacional para a construção da cidade contemporânea.

INTRODUÇÃO

Évora é uma cidade de 40,000 habitantes, localizada na província do Alentejo, a 140 Km ao leste de Lisboa. Sua posição geográfica, deu origem a sua fundação, em importante rota de cruzamento da península Ibérica.

A origem do processo civilizatório data da conquista romana no sec. II., posteriormente houve a conquista árabe e a fundação das primeiras cortes portuguesas. A cidade registra a participação destas culturas, nos distintos períodos de sua formação urbana, sendo considerada patrimônio mundial pela UNESCO em 1986.

A base econômica da região do Alentejo é predominantemente rural, e Évora é o centro administrativo desta economia. Com a instituição da democracia em 1975, o sistema de latifúndios na região tem uma ampla reforma de distribuição da terras, vinculada a uma política de desenvolvimento social. A instituição de uma política habitacional torna-se então, um instrumento para a melhoria das condições de vida da população de baixa renda.

E é sob estas circunstâncias, que as associações de moradores tem em diversas localidades, uma contribuição significativa na definição da política social dos municípios. Sua base organizativa e seu apoio técnico, permite-lhes seu engajamento para a busca de soluções à problemática habitacional.

É com o apoio governamental, em seus diversos níveis administrativos, que durante este período, muitas associações de moradores organizam-se em cooperativas, com vistas a produção de habitações sociais.

Na cidade de Évora, o governo municipal, define um plano de ordenamento da periferia urbana, objetivando a integração dos distintos assentamentos periféricos, e a realização de projetos públicos de interesse social, para o qual amplas áreas de terra são desapropriadas, abrangendo antigas propriedades rurais denominadas “Quintas”.

A ÁREA DA INTERVENÇÃO

Dentro da perspectiva de ordenamento da periferia

urbana de Évora, é desapropriada a “Quinta da Malagueira” junto a outras propriedades rurais, totalizando uma área a ser urbanizada de 27 hectares.

A área de intervenção apresenta uma topografia de leve declividade em direção a estrada no sentido a Lisboa. A opção por um projeto habitacional deu-se pela identificação da tendência de crescimento urbano, sobretudo de moradias neste sentido. O entorno da área abrange um bairro originário de um assentamento clandestino, um conjunto habitacional de blocos de apartamentos e um bairro de residências unifamiliares de classe media.

A partir da definição quanto a área de intervenção e a temática adotada, é escolhido o arquiteto Álvaro Siza Vieira para a realização do projeto. Sua experiência nos projetos habitacionais dos projetos SAAL-Serviço de Apoio Ambulatório Local, desde 1975, tinham-se constituído em referências importantes em Portugal, sobretudo por ser um trabalho de experimentação com arquitetos engajados em projetos participativos, realizados sobretudo na cidade do Porto, na região norte de Portugal¹.

COOPERATIVAS E PRODUÇÃO HABITACIONAL NA MALAGUEIRA²

A construção do projeto Malagueira tem sido realizado em sua maior parte por associações cooperativas, cujos membros são moradores, que desempenham em benefício comum, sob orientação técnica, a construção do projeto.

Do total de 1200 unidades do projeto, 1100 foram construídas até Julho de 1997. O sistema cooperativo foi responsável por 60% da produção, com um total de 660 unidades construídas; a construção pública atingiu 35% desse total, com 385 unidades realizadas, e a construção por particulares representou 5% do total, com 55 unidades construídas. Atualmente, as cooperativas “Giralda” e “Boa Vontade”, dirigem os trabalhos para a finalização das obras, abrangendo 100 unidades habitacionais, equipamentos e espaços públicos².

Os recursos para a construção são repassados através do sistema nacional da habitação — SNF, vinculado ao Ministério de Obras Públicas. Sua liberação esta vinculada ao atendimento das metas

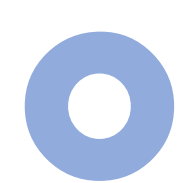
estabelecidas entre o SNF e as cooperativas, tal como da construção de determinado número de casas, dentro de um tempo de obra e valor específicos. O tempo de financiamento ao proprietário via cooperativa é de 25 anos, sendo que a unidade com dois quartos é entregue após 18 meses de obra.

As cooperativas, por disposição estatutária, têm um papel importante na regulação do mercado destes imóveis, dada sua preferência de compra e venda das unidades. Embora o preço de mercado seja a referência de valor da unidade, dependendo do lucro na venda, pode incidir um valor percentual para a transferência do imóvel³. Este mecanismo visa a redução da especulação por particulares.

As vendas de imóveis registradas são decorrentes da mudança de cidade dos proprietários. Como não é permitida a locação, a mobilidade dos moradores é reduzida, fator que tem contribuído a consolidação da área.

A percentagem máxima de lucro das cooperativas, autorizada pelo governo, é de 2,5% dos custos totais da produção. Conforme estatuto, estas associações não tem fins lucrativos, daí o lucro reverter em

benefícios para seus associados, tal como da transformação da sede social da cooperativa Giralda, em um clube de vizinhança, com quadra polivalente, palco ao ar livre, salão de jogos, e bar. Outros equipamentos adquiridos é o sistema para transmissão de televisão a cabo, ao custo mensal de US \$ 8.00 por unidade.



PROJETO URBANO

As diretrizes do projeto da Malagueira foram da constituição de uma nova área urbana através da definição de uma proposta habitacional a nível de bairro. A partir da dinâmica própria da realidade urbana, o arquiteto Álvaro Siza Vieira, propõe um projeto, que avança além do seu objetivo habitacional, para o processo de consolidação e integração da área.

Os critérios utilizados abrangem instrumentos operativos e conceituais utilizados desde a década de 20 no planejamento moderno da habitação coletiva europeia⁴, tal como a normalização do projeto e a industrialização de componentes construtivos para a produção em massa de habitações, dentro de uma visão racionalista do projeto e da construção, evidentes, inclusive, na linguagem da casa. Entretanto,

constata-se o avanço destes critérios projetivos na medida em que se supera a problemática de grandes projetos de habitação social, tal como o da uniformização decorrente da produção seriada das unidades.

A IMPLANTAÇÃO DO PROJETO NO SÍTIO

Os objetivos da implantação do projeto no sítio visam o início do ordenamento periférico e a integração de distintas áreas habitacionais. A partir das formas de implantação do projeto no sítio, destacam-se a seguir as estratégias adotadas, e a contribuição destas ao processo de consolidação da área.

O desenho do sistema viário proposto articula-se ao existente, incorporando em trechos das vias, atividades de bairro, dando maior caracterização urbana ao local. A articulação com o centro urbano é realizado pela continuidade de ruas que desde a Praça da Giralda atravessam a cidade até as antigas muralhas, entrando na Malagueira (fig. 1), através da extensão da Rua dos Salesianos, no sentido leste-oeste.

Ao longo deste eixo de acesso organizam-se espaços verdes, passeios, áreas de estar, e o comércio.

Nota-se que a presença da água no pequeno lago de acesso ao bairro (fig. 2), conjuntamente com o “jardim das fontes”, ora em execução, favorece a formação de espaços de passeio e estar, vem como o aumento da umidade relativa do ar durante o período seco na região.

Na articulação com o entorno, o desenho das vias definem os limites do local, integrando-a com as áreas residenciais ao redor. A referência ao sítio é constante na denominação dos lugares projetados. Além da “Rua entre os dois Bairros” tem-se a “Rua de Cima”, localizada em uma das cotas mais elevadas da área.

No entorno, a “Rua dos dois Bairros” e seus cruzamentos, relaciona casas e pessoas, integrando a Malagueira e o antigo bairro de origem clandestina. Os detalhes denotam esta integração, tal como a escala semelhante das casas e sua pintura branca (fig. 3). A melhoria urbana é percebida na criação da infraestrutura, na arborização, e nos passeios ajardinados.

Quanto ao critério de inserção das casas no sítio verifica-se uma lógica de diferenciação das distintas áreas, buscando através da articulação e integração



figura 01 – Vista da Malagueira , notar via de acesso e integração ao entorno. Foto: autor



figura 02 – Área verde e pequeno ,agc rfc acesso ao local, notar quarteirão da Malagueira, e conjunto público de blocos de prtamentos ao fundo. Foto: autor

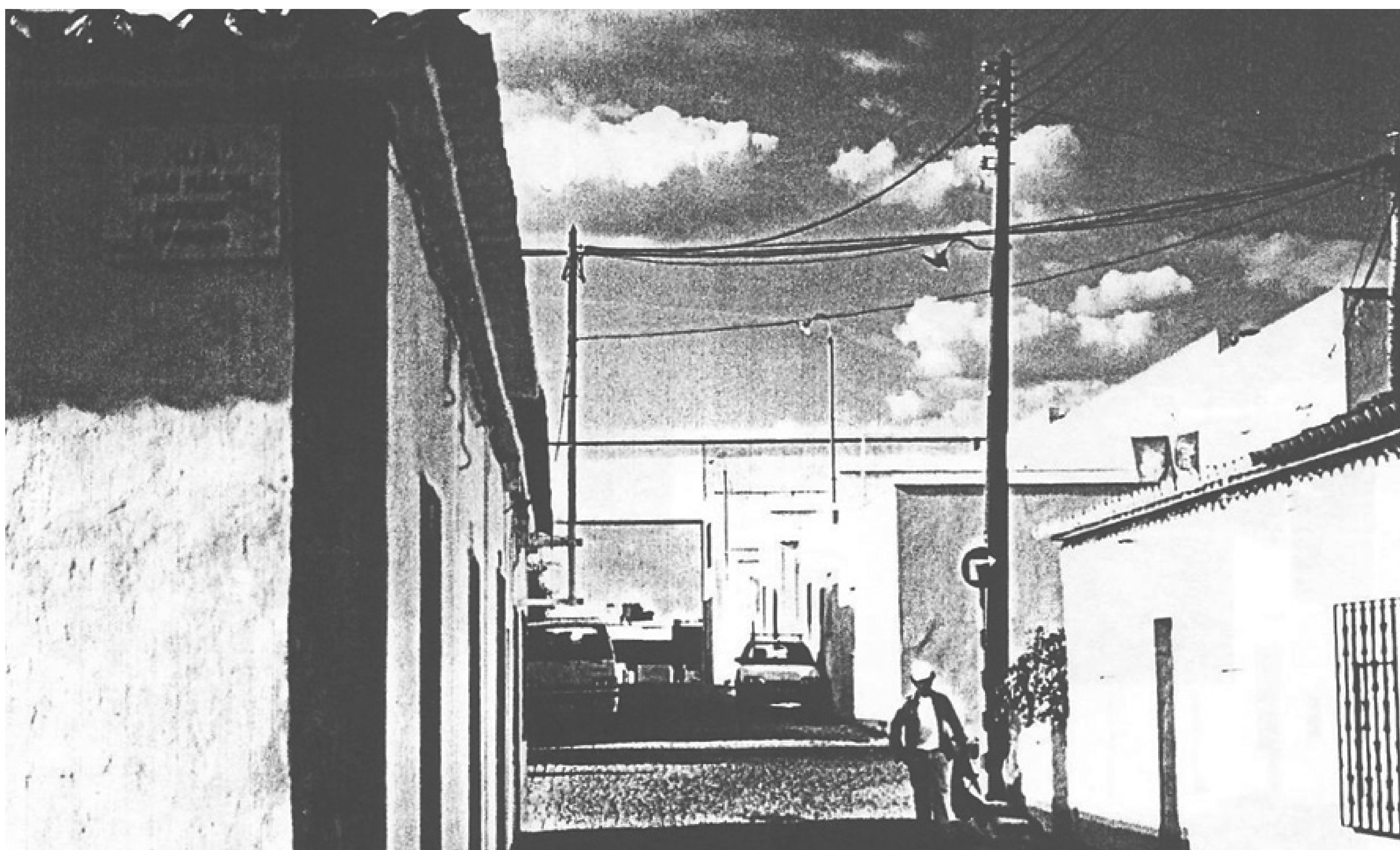


figura 03 – Notar integração da Malagueira à bairro vizinho, de origem clandestina. Foto: autor

das casas um “diálogo” com entorno construído e os condicionantes do sítio, a topografia e o clima.

O agrupamento das casas, com a extensão de um quarteirão tradicional, são interligadas por travessas, sendo seu uso destinado somente para pedestres. Cada travessa tem uma extensão de 24m, e são conformadas pelas laterais das unidades. Distintamente das ruas, as travessas não tem denominação, sendo aberturas na extensão dos agrupamentos das casas.

A UNIDADE HABITACIONAL

As unidades habitacionais da Malagueira tem na casa-pátio seu tipo característico. A disposição do pátio pode ser frontal, voltado para a rua, ou posterior; as casas podem ser térreas ou de dois pavimentos; e, ainda, sua ampliação é prevista em projeto, pelo aumento do número de quartos. A partir, portanto, de dois tipos de casa-pátio, o proprietário tem escolhas, que podem ser realizadas a medida de sua necessidade.

Cabe destacar a valoração do processo participativo adotado pelo arquiteto Álvaro Siza para a definição das unidades, incorporando as opiniões dos

moradores através da realização de reuniões para a discussão dos projetos.

Nas casas de dois pavimentos, os espaços comuns das unidades organizam-se no nível térreo, com o estar, jantar, banheiro social e cozinha voltada para o pátio, e, no 2º pavimento ficam os espaços privados, com os dormitórios, o banheiro e o terraço (fig. 4). Os lotes tem a área de 96 m², com 8 m de frente e 12 m. de profundidade, o que permite a compactação das unidades, e sua inserção na topografia do sítio, sem grandes movimentos de terraplanagem.

HABITAÇÃO SOCIAL E HABITAÇÃO DE CUSTO CONTROLADO

O termo habitação de custo controlado é atualmente utilizado para traduzir a sistematização da produção que tem caracterizado a construção de habitações sociais na Malagueira, objetivando a redução do valor final do imóvel, através do controle de custos e mão-de-obra.

As unidades tem o aval para a obra após a verificação final dos custos de material e mão-de-obra

234



figura 04 – Unidade Habitacional: Notar aberturas, vegetação no pátio, e detalhe de azulejaria. Foto: autor.

necessários para a construção. Os ajustes necessários entre o pessoal técnico responsável são realizados prévios a obra, reduzindo alterações no cronograma de serviços e improvisações que possam intervir na qualidade arquitetônica e construtiva do imóvel.

Inicialmente idealizadas para uma população de baixa renda, atualmente a população residente apresenta um nível de vida característico da classe média, sendo constituída por técnicos de nível médio, professores, pequenos comerciantes, funcionários de empresas públicas, entre outras profissões.

A elevação do nível de vida desta população, decorre em parte, do crescimento econômico registrado em Portugal na últimas duas décadas. Na Malagueira, isto fica evidente no aumento da aquisição de bens de consumo como o automóvel.

A partir da melhoria econômica dos moradores, a conotação de habitação social destinada a uma população de baixa renda, como a de fato existia nos anos 70, não tem o mesmo sentido atualmente, daí sua denominação ter um sentido mais técnico do que social⁵.

A INDIVIDUALIZAÇÃO DA MORADIA

As variantes previstas para os dois tipos de casa-pátio, permitem tanto a uniformização da produção, como a opção de projeto que mais convem as necessidades de cada família, tendo-se como resultado um nível de diferenciação significativo nas primeiras áreas ocupadas.

A personalização nos detalhes de acabamento, também contribui a esta diferenciação, tal como a construção de uma lareira, a criação de um ambiente na área útil de dois quartos, ou o cuidado da vegetação dos pátios (fig. 4). Cabe ressaltar, entretanto, haverem restrições, definidas por regulamentação edificatória, no intuito de evitar a descaracterização das unidades.

Conforme estas regulamentações, o pátio e o terraço tem de ser descobertos, mantendo-se os tetos planos e sendo vedados os telhados e a projeção de qualquer elemento além do alinhamento da construção. Outras disposições consideram as dimensões e o número de aberturas voltadas a rua, sendo permitidos emolduramentos em cores tradicionais; a

definição da altura da unidade e seu limite máximo do espaço construído; as alturas máximas e mínimas dos muros divisórios; e, outros detalhes de acabamento, tais como a cor branca lavável e a construção de escadas em madeira ou em ferro pintado.

Entretanto, verifica-se que algumas alterações tem sido incorporadas em projetos recentemente construídos, tal como da utilização do pátio, como abrigo de auto inclusive. Afortunadamente, esta mudança, tem sido restrita a 56 habitações concluídas em Julho de 1997. Via de regra, os carros permanecem estacionados nas ruas ou em abrigos fechados, próximos as habitações, na previsão inicial de uma vaga para cada unidade.

QUARTEIRÕES E RUAS

A partir do agrupamento das casas e sua inserção no sítio, desenvolvem-se distintas formas de conformação dos espaços coletivos, que à semelhança de “quarteirões”, em um bairro, caracterizam distintamente cada área, com uma densidade média de 75 unidades por hectare construído (fig. 5).

Assim, tanto na constituição de casas, como de ruas,



figura 05 – Quarteirões- de construção recente, integrados a bairro de classe media. Foto: autor.



figura 06 – Rua da Malagueira Foto: autor.

travessas e espaços de lazer, ou, ainda, no aproveitamento da topografia para a drenagem das águas, a diferenciação é um critério de projeto que contribui a formação de identidade nas partes edificadas.

As ruas são definidas pelo seu agrupamento em fita com 100 unidades habitacionais. Para estes espaços são voltados os pátios, com suas primaveras, cujo colorido é reforçado pela cor branca nas casas, tradicional da região do Alentejo. As aberturas das portas, janelas e o terraço, voltados para a rua, permitem o contato entre moradores, e o controle visual sobre a extensão deste espaço, contribuindo a formação da rua enquanto espaço social (fig. 6).

Observa-se, inclusive, que o muro dos pátios, tanto daqueles voltados para a rua como do muro divisor entre unidades, tem uma variação 3,00 m a 1,80 m de altura, sendo comum a manutenção dos muros na altura da porta de entrada.

Esta alteração privilegia o contato entre vizinhos e favorece a insolação do piso térreo das casas. Em alguns casos, inclusive, a vegetação preserva a privacidade entre unidades, conforme previsto em projeto.

Para isto contribui a segurança na região, que segundo levantamento no posto policial, e confirmado pelos moradores, limita-se a pequenos furtos, quando “deixa-se a janela aberta e se vai de viagem”, não havendo registros sobre problemas relativos a segurança pessoal.

Após 20 anos do início das obras na Malagueira, o processo de consolidação de casas, ruas e quarteirões tem possibilitado a formação de vizinhanças, e no dizer dos mais antigos moradores “em algumas áreas da Malagueira já existe uma vida de bairro”. De fato, além dos aspectos citados, a apropriação da rua como espaço extensivo da habitação é evidente.

Nestas áreas pode-se observar no entardecer dos dias de Julho, quando a intensidade solar do verão diminui, a permanência de crianças, jovens e adultos nas ruas, ao lado de casa, jogando bola, lavando carro, ou simplesmente conversando.

A aproximação de estranhos, é notada, mas uma leve desconfiança, rapidamente, cede lugar a um bate-papo, o que permitiu a realização de entrevistas informais com os moradores.

INFRAESTRUTURA E EQUIPAMENTOS

Levar a infraestrutura - para a fundação de uma nova área urbana, é um fator fundamental em intervenções na periferia de qualquer cidade. No projeto da Malagueira, em Évora, o sentido desta transformação do sítio é expresso claramente no projeto através da incorporação da infraestrutura como elemento arquitetônico.

São marcantes na área os canais suspensos, a maneira de um aqueduto, que conduzem as instalações elétricas e hidráulicas ao longo das casas, além de serem claros elementos de organização do sítio. Nesta solução, a referência ao aqueduto romano construído em Évora (fig. 7), cria um vínculo claro entre o projeto e a cidade.

Além da referência histórica, sob estes elementos são definidos percursos, tal como ocorre com o canal disposto ao longo das aberturas das lojas, funcionando como uma galeria sombreada, à maneira daquelas existentes ao longo de edifícios históricos na cidade (fig. 8).

Quanto a definição do programa de equipamentos e

236

serviços necessários ao local, foram levantados os equipamentos existentes próximos ao sítio, incluindo: escolas, mercados, igreja, piscinas municipais, entre outros equipamentos necessários a nível do bairro.

A partir deste levantamento foram previstos, serviços locais e o pequeno comércio, já construídos no eixo de acesso a área, e ainda, a serem construídos entre as áreas habitacionais. O comércio abrange lojas de gêneros alimentícios, serviços de reparo, postos de atendimento bancário, correio, entre outros serviços de 1ª necessidade.

Conforme informações obtidas no local, o comércio existente é administrado por particulares que residem na Malagueira. A área de comércio construída tem uma ocupação ao redor de 50%, indicando uma gradativa instalação de serviços como parte do próprio processo de consolidação do bairro.

Cabe ressaltar ainda, a relativa proximidade de equipamentos e serviços no centro urbano, possibilitando a utilização de equipamentos extra-bairro em um raio de 10 Km.

Quanto ao sistema de transporte, há uma linha de

ônibus municipal “Malagueira nº 14”, que faz o percurso de 10 km entre o local e área central, a praça da Giralda, com intervalos regulares de 15 a 30 min. Este mesmo percurso, um pedestre o realiza no tempo médio de 35 min. e, ainda, existe um ponto de taxi.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do projeto da Malagueira, permite-nos conhecer a lógica dos critérios adotados pelo arquiteto Álvaro Siza, onde a modernidade e a tradição, informam uma arquitetura contemporânea de qualidade.

Modernidade e tradição, entendidas sob uma perspectiva histórica que informa o futuro; utilizando-se tanto os instrumentos conceituais e operativos desenvolvidos pela cultura moderna, quanto da adoção de soluções características dos modos de vida, que sedimentadas ao longo do tempo, constituem a cultura arquitetônica do lugar.

O conhecimento do universal e do local, e sua incorporação ao projeto, através da reinterpretação de soluções, permite o estabelecendo de vínculos, onde

a o novo e o antigo, o presente e o passado, informam a elaboração de um projeto específico para a cidade de Évora.

É sob esta ótica de análise que o projeto urbano da Malagueira pode ser estudado, compreendido e avaliado, dentro de um processo de investigação fundamentado na apreciação crítica da arquitetura, no pensamento e na obra do arquiteto. Certamente, este projeto, nos oferece uma leitura importante dos caminhos da arquitetura habitacional contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 A proposito dos projetos SAAL, vide Costa, 1978.
- 2 As informações transcritas neste item foram obtidas por meio de entrevista com o Sr. Alfredo Gonçalves, vice-presidente da Cooperativa Giralda, em entrevista realizada em julho de 1997, em Évora, Portugal.
- 3 O valor percentual é calculado sobre o preço de venda do imóvel e pode incidir uma taxa de 15% na transferência do imóvel, segundo informações obtidas junto a Cooperativa Giralda.
- 4 A proposito sobre este assunto, vide Rowe, 1993, p. 261.
- 5 Esclarecimentos sobre este assunto foram obtidos com o técnico em construção Sr. Jose Bandeira, em entrevista realizada em julho de 1997.



figura 07 – Rua da Malagueira. Foto: autor

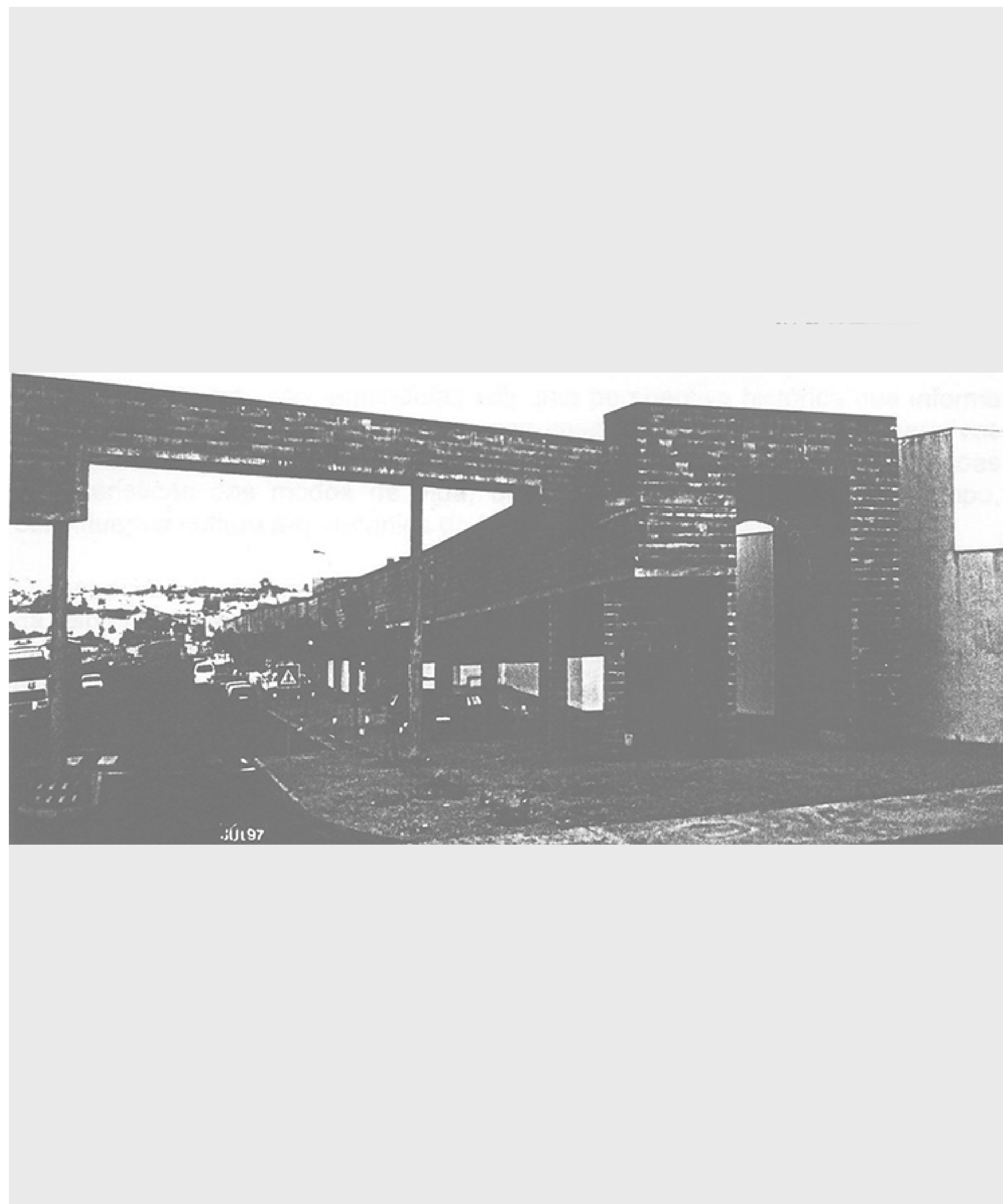


figura 08 – Aqueduto romano em Évora. Foto: autor



SONIA MARQUES
PESQUISA PRINCIPAL

KÁTIA VAINSENER
BOLSISTA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA PROPESQ- UFPE
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO URBANO E REGIONAL
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

**INTERVENÇÕES
CONTEMPORÂNEAS
NA ARQUITETURA
E NO URBANISMO
MODERNOS:
LIMITES CONCEITUAIS,
POLÍTICOS E
OPERACIONAIS
DA PRESERVAÇÃO**

O objetivo do presente trabalho é identificar as medidas de preservação que vêm sendo utilizadas, no bairro do Derby, e diagnosticar alguns obstáculos e limites, para uma ação conservadora mais ampla, como seria desejável.

Para tanto, além dos documentos utilizados numa pesquisa que estamos desenvolvendo, consultamos especificamente para o presente texto toda a documentação referente a tombamentos, proveniente de diversas instituições, bem como aqueles documentos oriundos de iniciativas de preservação para a referida área.

A IMPORTÂNCIA DO BAIRRO DO DERBY

O SEU PADRÃO URBANÍSTICO E PAISAGÍSTICO

A importância do bairro do Derby deve-se, em grande parte, ao fato de tratar-se da primeira área residencial de alto padrão urbanístico, totalmente loteada, na cidade do Recife, a partir de uma iniciativa

do poder público (no caso, o governo do Estado). Este governo, sob o comando de Sérgio Loreto adquire da prefeitura da cidade as terras que viriam a abrigar o bairro em questão. (cf. Marques / Vainsencher, 1996).

Naquela época, a possibilidade da abertura desse novo bairro, que viria a modificar a configuração física da cidade: deveu-se, em grande medida, à implantação do plano de esgotamento e de abastecimento de água, conduzido pelo renomado engenheiro Saturnino de Brito. Tais obras foram concluídas, respectivamente, em 1915 e em 1918.

Além disso, a existência do novo bairro deveu-se, também, à construção de um dos principais empreendimentos previstos por Brito, o canal Aurora-Madalena. Esse canal, que era dotado de avenidas laterais, partia do Derby, atravessava o do Cemitério de Santo Amaro e desaguando, por fim, na rua da Aurora. Essa obra significativa só veio a ser construída dez anos após a previsão de Brito, por ocasião dos trabalhos para o loteamento do bairro do Derby.

Conforme salientamos em trabalho anterior, a construção do bairro do Derby tinha como referencial o

quadro de vida europeu. Isso pôde ser confirmado, através da afirmação do prefeito Lima Castro: a sua intenção de fazer naquela área algo que se assemelhasse aos Campos Elíseos e às cidades-jardim.

Essas referências européias, no entanto, não foram seguidas por ocasião da edificação do bairro do Derby. Mais do que um modelo de ocupação espacial, semelhante ao boulevard francês ou às cidades de inspiração Howardiana, supomos que o pretendido, por parte das autoridades, era o de se proporcionar, às elites recifenses e, particularmente, às classes médias altas (funcionários do Estado, profissionais liberais, comerciantes etc.), um local de alto padrão de moradia.

Contudo, em se tratando do imaginário dessas referidas autoridades, as referências européias estariam devidamente referendadas (apesar de terem sido modificadas), através de certas obras realizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro. (cf. Marques e Vainsencher, 1996, op.cit.).

Em verdade, o que resultou do loteamento efetuado, a partir de referências haussmanianas (do século XIX) e das cidades-jardim (do início do século XX),

está longe de poder se caracterizar como um traçado modernista. Isto, se tomarmos o modernismo como um conceito que surgiu a partir dos movimentos vanguardistas do pós-guerra europeu.

Para os padrões locais da época, todavia, a projeção do referido bairro representou, certamente, um grande esforço em termos de modernização urbanística, dentro dos limites do ideário das elites.

Neste sentido, tanto por algumas razões históricas, quanto pela própria configuração homogênea expressada, as características urbanísticas e paisagísticas do bairro do Derby merecem, ao nosso ver, uma ação conservadora que possa preservar as marcas desse primeiro esforço de modernização realizado pelas camadas urbanas locais.

SEU PADRÃO DE EDIFICAÇÕES

Se pararmos para observar, atentamente, as construções do bairro do Derby, mais razões teremos, ainda, para defendermos uma ação conservadora mais ampla naquele local.

Em se tratando das primeiras edificações, as que vieram ocupar os primeiros lotes do recém-fundado bairro, poderíamos salientar as mesmas considerações já tecidas anteriormente: a sua importância histórica e os limites do seu caráter modernizante.

Essas primeiras residências abrigavam os setores “decadentes” da aristocracia do açúcar, os descendentes de antigos senhores de engenho, os ricos proprietários de terra, bem como os novos setores emergentes: os comerciantes e artesãos enriquecidos, num panorama histórico onde é possível ser visualizado certas modificações que ocorreram na estratificação social da época.

Em se tratando dos seus estilos, essas primeiras moradias também refletem as tendências dessa nova estética: pré-modernas, protorracionalistas, e neocoloniais ecléticas. Tais tendências convivem num todo harmônico, onde podemos visualizar a presença eclética de alguns prédios públicos: o da Faculdade de Medicina e o do Quartel da Polícia Militar.

A situação estratégica do bairro do Derby, bem como a forma pela qual foi empreendido o seu loteamento, foram fatores decisivos para a edificação dos

primeiros marcos do movimento moderno na cidade do Recife: o Pavilhão de Óbitos e o Hospital da Brigada Militar, que foram idealizados pelo arquiteto Luís Nunes.

Nos anos que se seguiram, outros importantes arquitetos locais também fizeram projetos residenciais para aquela área. Assim, o patrimônio representado por esse bairro, por si só, já justificaria a presença de uma ação conservadora mais ampla e mais específica do que aquela que vem sendo levada a cabo, por parte das diversas instituições de preservação.

As Instituições e as Iniciativas de Preservação no Bairro do Derby

A política de preservação empreendida no Brasil, durante muito tempo. Dependeu, exclusivamente, da ação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

Criado em 1937, esse instituto privilegiou apenas a preservação dos bens de “pedra e cal” tendo, no tombamento, o seu principal instrumento de preservação, por excelência.

Comandados pela ótica dos modernistas os

primeiros membros do IPHAN desenvolveram uma postura que valorizava somente o passado barroco mineiro, considerado o mais puro e o mais genuinamente nacional, ao mesmo tempo em que desprezaram o estilo neo-colonial e o ecletismo de seus adversários, e as realizações anteriores ao modernismo, que eram consideradas espúrias e “destituídas de valor”.

Nesse sentido, não podemos estranhar o fato de que o bairro do Derby não tenha suscitado, até bem recentemente, qualquer iniciativa de preservação, por parte do IPHAN.

As iniciativas para a sua preservação, dessa forma, só ocorreram com o surgimento de novas instituições, de âmbito estadual e municipal, num momento em que se ampliava o conceito do objeto de preservação e, ao mesmo tempo, se redefinia o gosto pela valorização do passado.

A nível local, vale destacar a iniciativa da Prefeitura do Recife, que vem tomando para si a responsabilidade de proteger, através da legislação, o que fora aconselhado no Plano de Preservação de Sítios Históricos -PPSH.

Tal responsabilidade está registrada na lei nº. 13.957, datada de 26 de setembro de 1979, sob o comando do então prefeito Gustavo Krause, e num conjunto de decretos que estabeleceram, basicamente, quatro normas de proteção aos seguintes espaços arquitetônicos: sítios, conjuntos antigos, ruínas e edifícios isolados.

Essa mesma legislação, porém, para o bairro do Derby, contemplou apenas em 20 de junho de 1980, o Pavilhão de Óbitos, dentro da categoria de “edifícios isolados”.

Os dois grandes edifícios que dão a identidade *sui generis* ao bairro- o Quartel e a antiga Faculdade de Medicina -só foram devidamente reconhecidos, em termos do seu valor histórico, através das ações da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco -FUNDARPE.

Nos anos noventa, a Prefeitura do Recife retomou a ação de preservação com novo ímpeto dedicando-se, especificamente, aos imóveis mais recentes, à arquitetura eclética e à moderna, através da criação dos Imóveis Especiais de Preservação- IEP. Os IEPs, por outro lado, representam uma parte da lei de Uso

e Ocupação do Solo, que trata de identificar todos os imóveis localizados no Estado de Pernambuco, mesmo aqueles que se situam fora dos limites dos setores de preservação rigorosa, e levam em conta os seguintes aspectos, para poder levar adiante uma política de preservação:

- I - A sua importância estilístico-arquitetônica (exemplares neoclássicos, ecléticos, protorracionalistas, modernos - metade do século XIX a XX);
- II - A sua referência artístico-cultural para o bairro;
- III - O seu valor simbólico para a comunidade.

No bairro do Derby, especificamente, vários imóveis foram escolhidos como objeto de preservação. Contudo, tais imóveis, em sua maior parte, antigas residências da elite recifense com características ecléticas ou protorracionalistas, apresentam um grande potencial construtivo, tendo em vista a extensão dos seus terrenos (ver Quadro 1).

Por fim, o interesse crescente pelas obras modernas, que vem se revelando em todo País e também a nível local, levou o próprio IPHAN a interessar-se pelo

tombamento da obra de Luís Nunes - o antigo Pavilhão de Óbitos - onde desde encontra-se instalada a sede do Instituto de Arquitetos IAB-, departamento de Pernambuco.

Quadro 1

Instituições de Preservação	Instrumentos de Preservação	Bem Preservado	Data
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN	Tombamento	IAB	(em processo)
Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico Pernambuco - FUN-DARPE	Tombamento	- IAB - QUARTEL - FACULDADE DE MEDICINA	- -18/10/94 -12/10/84
Prefeitura do Recife	Preservação	- Praça do Derby, nº 17, 73, 115, 149, 191, 217, 223 - Rua Henrique Dias nº 609 - Hospital da Polícia Militar, sem número	(em processo)

O quadro resumo nos demonstra que, no conjunto, a política de preservação tem ampliado os seus atores, uma vez que os diversos níveis de poder público vêm se ocupando da questão, como também que os critérios e os instrumentos utilizados para tal fim têm sido bem mais seletivos e vêm sendo sempre redefinidos, o que beneficiou bastante o bairro do Derby.

No entanto, apesar do panorama aparentemente otimista, a ameaça de destruição de algumas características essenciais do bairro permanece, bem como permanecem alguns importantes obstáculos para o empreendimento de uma ação defensiva mais efetiva.

Valeria destacar, claramente, o que se tem até o presente momento preservado no bairro do Derby, através da seguinte planta de loteamento.

AS AMEAÇAS E OS OBSTÁCULOS A UMA AÇÃO CONSERVADORA

VERTICALIZAÇÃO: REDEFINIÇÃO DE USOS - COMÉRCIO E SERVIÇOS

Na nossa opinião, o bairro do Derby, tem sido vítima de sua própria modernidade, ou seja, o loteamento de 1927 já foi muito generoso, pois previa a implantação de casas de alto nível, com grande superfície e, em geral, completamente soltas dos limites do terreno. Esses “lotes generosos” possibilitam, portanto, uma verticalização rentável (como a que já vem ocorrendo), o que acarreta na destruição rápida e massiva de vários trechos do bairro, além da modificação de sua volumetria homogênea.

A verticalização ou, em outras palavras, transformação do uso da residência unifamiliar para a multifamiliar vertical, começou já na década de cinquenta, quando surgiu uma tipologia discreta de quatro pavimentos, com térreo, e de três pavimentos, sobre pilotis. Na década seguinte, a primeira casa do bairro (obra do arquiteto pioneiro da modernidade ou pré-modernista Heitor Maia), foi substituída para dar lugar a um edifício residencial de seis andares (com fachada revestida com ladrilho vermelho e cerâmica azul), projetado pelo filho do proprietário original, o

também arquiteto Heitor Maia Neto, que foi, durante muito tempo, sócio de Delfim Amorim.

Mas, a destruição do perfil do bairro não havia ainda ficado comprometida. Foi preciso esperar até os anos setenta, quando a pressão imobiliária se intensificou sobre aquela área e as altas edificações foram-se tornando cada vez mais frequentes.

E essa verticalização deverá continuar. O bairro é, hoje em dia, altamente requisitado e verticalizado, como atesta a reportagem do Jornal do Commercio, datada de 1 de junho de 1997, na qual apresentando uma pesquisa que identifica o potencial de consumo dentro do Recife, destaca o Derby como o bairro com aquele que possui uma das maiores concentrações de renda R\$ 11 mil por habitante, no ano de 1997.

Por outro lado, esta verticalização para uso residencial efetivou-se, ao mesmo tempo em que novos usos se instalavam no bairro. Um dos maiores impactos provocado pela redefinição dos usos terá sido, com toda a certeza, aquela que surgiu em decorrência da construção do Derby Center, que atraiu para o local um grande fluxo de consumidores.

Essa construção acarretou na demolição de um casarão eclético, que era extremamente diferente das demais edificações, o seu lote possuía uma fachada para a Rua José Bonifácio e outra para a Rua Amaro Bezerra. Além disso, o casarão também possuía um jardim com estátuas e azulejaria.

O Derby Center, bem como o Hospital Santa Joana, não chegaram a comprometer a visualização principal do conjunto do bairro, pois ambas as obras encontram-se fora do perímetro privilegiado pelos jardins e pelo sistema viário central. Contudo, “sobrecarregou” a demanda de uso e o fluxo de veículos, tendo em vista a inclusão do setor de comércio e de serviços, na referida área (sobretudo, os da categoria médica).

USOS E REDEFINIÇÕES DE USOS

Quando se fala de conservação, convém distinguir aquilo que realmente ameaça o bem em alvo. As teorias clássicas têm sempre apontado que a forma de preservação mais eficaz é a que mantém o uso original da obra.

Sabe-se, por outro lado, o quanto tem sido difícil conservar as igrejas quando já não se tem mais tantos cultos, fiéis e sacerdotes dispostos a mantê-las. De qualquer forma, pode-se pensar, no caso, que a garantia do uso residencial seria o mais adequado para se preservar as características originais do bairro.

Em contrapartida, a manutenção do uso residencial, por si só, não representaria um fator que viesse a assegurar essa mesma conservação: aquele tipo de uso, normalmente, tem levado diversas áreas do Recife a passar por um processo de verticalização e, conseqüentemente, de destruição do seu patrimônio (como, por exemplo, o caso da residência do arquiteto Acácia Gil Borsoi, que deu lugar a um edifício).

De um lado, com a questão da violência, as famílias com alto poder aquisitivo têm preferido a moradia verticalizada, que é considerada a mais segura. Por outro lado, a manutenção e a conservação de uma casa, principalmente a do porte da maioria das casas do bairro, exige muita mão de obra e acarreta em custo elevados para os moradores.

Na maioria dos casos, aqueles que permanecem, o fazem justamente por falta de opção, por não

possuírem recursos para adquirir outra moradia e, assim, não conseguem manter a casa em bom estado. Visto por esse ângulo, portanto, a permanência do uso original pode também significar um processo de degradação da obra.

Já a mudança de uso para clínicas, que tem sido uma constante observada no bairro, tem mantido e conservado, muitas vezes, as edificações de alto padrão, como por exemplo, é o caso de duas residências, a já citada residência do primeiro morador do bairro, e a residência que lhe é vizinha, ambas projetadas pelo arquiteto Heitor Mala. A primeira foi destruída para dar lugar a um edifício, enquanto que a casa vizinha, possuindo uma forma muito similar à outra existe até hoje e abriga uma clínica.

Logo, podemos verificar que a mudança funcional não acarreta, obrigatoriamente, na destruição do patrimônio. Ao contrário: por vezes, poderia funcionar como um fator até mesmo de maior valorização da área.

OS LIMITES DOS INSTRUMENTOS DE CONTROLE

Temos verificado, por conseguinte, que as medidas

que têm sido levadas a efeito, para a preservação do bairro, têm-se restringido a atingir imóveis isolados, sem levar em conta a qualidade paisagística do bairro, e sem tomar qualquer medida para preservar a própria área verde pública.

E, pelo fato de a Praça do Derby se constituir em uma área *non aedificandi*, não deixa de estar sujeita à degradação e à construção de eventuais quiosques ou palanques, que findam sendo mais duradouros do que deveriam sê-lo.

Ainda se considerarmos a política de preservação de imóveis isolados, podemos afirmar que ela também sido relativamente frágil. Os IEPs por exemplo, são o instrumento mais recente e mais moderno que tem atingido os imóveis que mais marcam o espírito da época do loteamento do Derby as casas ecléticas e pré-modernas. Mas, os IEPs têm demonstrado uma grande vulnerabilidade, como a que ocorreu recentemente em outro trecho da cidade. Quando não se tem potencial construtivo em um determinada obra, o proprietário sente-se lesado com a aplicação do IEP e faz de tudo para removê-lo.

Os tombamentos realizados pelo Governo Federal,

normalmente são os mais rigorosos. É como se existisse apenas o seguinte lema: “uma vez tombado, sempre tombado”.

Já os tombamentos realizados pelos governos estaduais e municipais (principalmente este último) estão sujeitos a modificações radicais, que podem levar em consideração mudanças de política, especulações imobiliárias, interesses financeiros particulares, entre outros.

De fato, se hoje o tombamento está sendo frequentemente questionado, por ser considerado um instrumento autoritário e de pouca eficácia e por não assegurar per si a conservação, somos forçados a reconhecer, por outro lado, que os instrumentos atualmente em voga, a partir da onda de descentralização, são bem mais suscetíveis de serem derrubados por conta de interesses locais.

Conclusão

O que se coloca em jogo, portanto, são os próprios instrumentos de preservação, bem como os próprios instrumentos legais, do ponto de vista conceitual, que não devem mais se restringir a edificações isoladas.

Sabemos, no entanto, que uma política de preservação para ser eficaz tem de ser acoplada a uma política urbana. Sabemos, também, que por maiores que sejam as tentativas neste sentido (como o foi aliás o IEP), tudo pode resultar em letra morta, se interesses especulativos particulares prevalecerem.

No caso do Derby, isso seria lamentável. De fato, apesar de todas as agressões o bairro ainda permite uma visualização de conjunto e se prestaria a um excelente trabalho progressivo de conservação integrada. Mas isto, além das medidas legais, exigiria uma grande mobilização por parte de atores interessados, que tivessem origem bastante heterogênea, ou seja, uma mobilização conjunta tanto dos comerciantes do bairro, como dos moradores, e dos profissionais atuantes em estabelecimentos de saúde.

Num momento em que se fala da oferta de vantagens e da concorrência entre cidades, também no plano interno dos bairros, uma ação estratégica poderia privilegiar e dar ênfase a esse padrão de qualidade que esteve presente na origem do Derby, e que se acha hoje ameaçado, tentando deter a verticalização.

O que não está claro, no entanto, é se os interesses de grupos economicamente mais fortes não findarão por invadir a área, com um alto padrão destrutivo, e por fim a um belo patrimônio histórico.

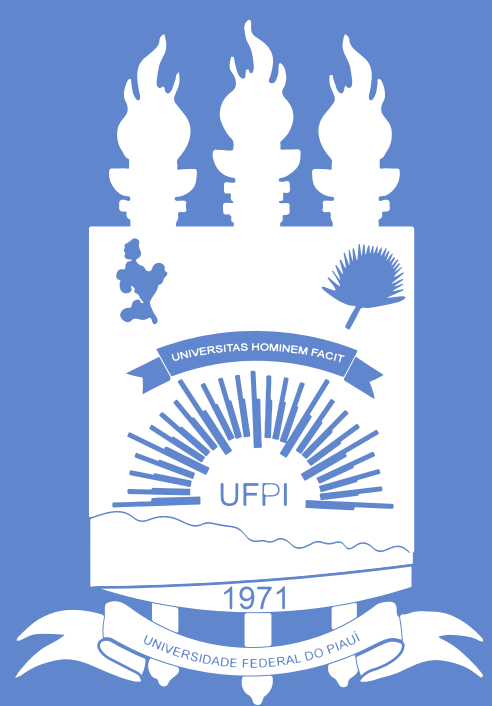
Nota de esclarecimento: o arquivo original do presente artigo não apresentava as imagens e as notas citadas.



UFBA
Universidade
Federal da Bahia

do_co_mo_mo

brasil



UFPI
Universidade
Federal do Piauí

